

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ТЕАТРУ, КІНО І
ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМЕНІ І.К. КАРПЕНКА-КАРОГО

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

НИКОНЕНКО ВОЛОДИМИР ВОЛОДИМИРОВИЧ

УДК: 791.23-055.52-058.833-055.1:159.964.26](477)"192/20"(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ОБРАЗ БАТЬКА В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ:
ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ**

021 «Аудіовізуальне мистецтво і виробництво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.



В. В. Никоненко

Науковий керівник: **Братерська-Дронь Марина Тарасівна,**

доктор філософських наук, кандидат мистецтвознавства, професор

Київ-2024

АНОТАЦІЯ

Никоненко В. В. Образ батька в українському кінематографі: особливості художньої трансформації. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеню доктора філософії за спеціальністю 021 «аудіовізуальне мистецтво і виробництво». – Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ, 2024.

Актуальність дослідження. Архетип батька – один із основних елементів колективного позасвідомого. Вже на зорі історичного розвитку людство закріпило за батьківською постаттю такі символічні функції: сила, влада, мудрість, наставництво, захист. Водночас, протягом століть образ батька залишається символом культурної самобутності народів, а також, постаттю, що уособлює зв'язок з родом та духовними традиціями.

Художній образ батька неодноразово ставав предметом досліджень з різних гуманітарних дисциплін. Оскільки в батьківській постаті зосереджені суспільні уявлення про мораль, авторитет та кровні зв'язки, у мистецтві вона часто уособлює символічну вертикаль загальнолюдських цінностей. Відповідно, коли в суспільстві трапляються певні соціальні, політичні чи культурні реформи, то у мистецтві вони найчастіше закарбовуються через зміни у трактуванні характеру образу батька.

Займає чільне місце архетип батька і в українській національній ментальності, що добре простежується у творах нашої культури – міфології, фольклорі, літературі, кінематографі. Кіно, – як масове мистецтво, та як своєрідне дзеркало соціальних процесів, – ретельно карбувало хроніку трансформації образу батька в колективній свідомості українського суспільства: від 1920-х років – до сьогодення.

Сьогодні ми маємо можливість простежити наскрізний розвиток образу батька на українському екрані у різні історичні періоди, розглянути динаміку цього процесу та дослідити його логічну послідовність. На наш погляд, історія теми батьківства в українському кіно по сьогодні залишається недостатньо висвітленою. Необхідність комплексного дослідження батьківського архетипу в українському мистецтві видається особливо доречним: на тлі загострення військової агресії проти України актуалізується тлумачення образу батька як своєрідного уособлювача духовних, моральних та державницьких цінностей народу.

Мета дослідження полягає у концептуальному осмисленні інтерпретацій художнього образу батька на українському кіноекрані (від 1920-х років до сьогодення) з оглядом на соціальні, політичні та культурні реалії історії країни.

Наукову новизну дослідження характеризує те, що в ньому вперше здійснено систематизоване поетапне теоретико-методологічне дослідження художнього образу батька в українському кінематографі (1920 рр. – наші дні) в контексті історико-політичних процесів ХХ – ХХІ століть, простежена логіка послідовності еволюції батьківського образу на українському кіноекрані з особливою увагою до соціокультурних чинників, що зумовлювали концептуальні зміни кінематографічних інтерпретацій образу батька в кожний із періодів української історії. Уточнено розуміння соціальних та культурних факторів, що протягом тривалого історичного періоду формували колективні уявлення про постать батька в національній пам'яті українців та модулювали функціональну характеристику художнього образу батька у просторі української культури, а також – комплекс наукових шляхів та теоретичних засад, які дають можливість широкого та розгалуженого дослідження художнього образу батька у творах світового мистецтва, і в українському кінематографі зокрема.

Результати дослідження. Здобуті автором результати представляють комплексне міждисциплінарне дослідження особливостей художніх

трансформацій образу батька в українському кінематографі, що включає в собі аналіз теоретико-методологічного підґрунтя даної проблеми та осмислює основні соціокультурні фактори, що впливали на концептуальну характеристику образу батька в кіно на різних етапах соціального та політичного життя країни.

У першому розділі увага зосереджується на теоретико-методологічних засадах дослідження художнього образу батька. Здійснено комплексний аналіз релігійного та філософського коріння архетипу батька. Через низку літературних джерел давньої європейської культури («Теогонія» Гесіода, перекази давньогрецьких міфів, поеми Гомера, трактати Арістотеля, біблейські оповіді), простежується історична динаміка укорінення постаті батька у статусі загальнолюдського символу влади, мудрості, наставництва, пам'яті народів в європоцентричній культурі. У ході дослідження визначається: сутнісна характеристика образу батька в мистецтві з давніх часів традиційно віддзеркалювала систему духовних, морально-етичних, і політичних цінностей своєї історичної епохи. Визначається основний контекстуальний вектор наступних частин дослідження: аналіз образу батька надалі буде здійснюватися з урахуванням архетипічних владних значень, що закріпилися за батьківською постаттю з найдавніших часів.

Пророблюється комплексна розвідка фундаментальних наукових осмислень постаті батька, що були здійснені наприкінці XIX та у XX столітті – праці науковців з дисциплін філософії, глибинної психології, соціальної психології, культурології, педагогіки: С. К'єркегора, З. Фрейда, К. Г. Юнга, А. Адлера, Е. Фромма, Дж. Кемпбелла, З. Кракауера, С. де Бовуар, інших. Виокремлюються актуальний методологічний інструментарій дисертації, понятійний та термінологічний апарат, а також системи наукових засобів дослідження.

Здійснюється аналітична ретроспектива відображень образу батька в українській культурі та мистецтві – від протоукраїнських язичницьких сказань до літературного спадку XIX – початку XX століть. Сутнісні особливості

характеру образу батька у кожному творі аналізуються як свідчення духовного стану суспільства уна різних історичних етапах.

В другому розділі дисертації здійснюється дослідження репрезентацій художнього образу батька в українському кіномистецтві. Хронологічні рамки розділу: 1920-ті роки – початок 1960-х років. Простежується, як характерні особливості зображення архетипу батька в кіно пов'язані із відповідними принциповими змінами у соціально-політичному житті країни, а отже, й із змінами стилістичних та тематичних тенденцій у кіномистецтві.

Розглядається, як, згідно з панівною революційною 1920-х рр. батьки на тогочасному екрані, зображалися як ідейні опозиціонери своїх дітей та слугували для глядачів протагоністами засад учорашньої доби. Діти ж уособлювали «прогресивне утопічне майбутнє». З'ясовано, що таке символічне розподілення ролей зумовлювалося суспільним переосмисленням основ усіх сфер життя, що було притаманним першим післяреволюційним рокам. Починаючи зі «Звенигори» О. Довженка і крізь низку наступних німих кінодрам («Два дні», «Нічний візник», «Вітер з порогів», «Хліб», «Земля») проходить наскрізний образ зломленого українського патріарха, який вже не може впливати на вчинки своїх дітей. Молодь стала на бік більшовицької ідеї, тоді як традиційний батьківський світ відходить у небуття. Водночас фактичний крах проекту самостійної Української республіки (після поразки у російсько-українській війні в 1921 році) розгортає навколо родинних сюжетів кінематографа 1920-х додаткове інтерпретаційне поле. У цьому контексті образ рідного батька як символічного гаранта державної суверенності, логічно девальвується, діти ж – логічно переходять під опіку нового батька в обличчі радянської влади.

Зазначені мотиви розвиваються вже у наступному етапі – у кінематографі тоталітарної доби. Влада остаточно перебирає на себе роль опікуна усіх народів, і цей соціополітичний поворот знаходитиме пряме відображення в кіно. У таких різножанрових фільмах тоталітарної доби як «Іван», «Щорс», «Партизани в степах України» чітко простежуються спроби укорінення в

масовій свідомості міфу про турботливого та мудрого наставника в персоні Комуністичної партії. Врешті патерналістська ідея «влади-батька» стала втілюватись через максимально прямі, конкретизовані образи.

Зазначено, що, починаючи з другої половини 1950-х років на український кіноекран поступово повертаються загальнолюдські цінності. В зв'язку з цим, кінематограф починає проявляти інтерес до традиційної моделі сім'ї. Цій зміні тенденцій посприяли як суто політичні фактори (розвінчування культу особистості Сталіна), так і соціологічні: після Другої світової війни та низки репресій країна мала значну кількість неповних сімей. Численні кінофільми періоду «відлиги» розгортаються навколо мотиву туги за відсутнім батьком та активно розкривають тему утворення нової сім'ї, вибудованої на взаємоповазі та довірі між дитиною та дорослим. Крізь архітектоніку знакових картин цього етапу простежуються спроби переосмислення міфу про державу як єдину Велику Родину, а також – прагнення суспільства повернутися до приватного сімейного простору.

Третій розділ дисертації присвячений інтерпретаціям архетипу батька на українському кіноекрані з середини 1960-х років – до сьогодення. Розглянуто, як з середини 1960-х років починається стрімкий розвиток українського поетичного кіно. Зацікавленість творців цієї течії етнографічними та міфологічними мотивами посприяли на з'яві нових інтерпретаційних способів образу батька. Визначено, що тенденційний показ батька, позбавленого своїх архетипічних патріархальних значень, був щільно пов'язаний з авторськими осмисленнями духовної кризи сучасного суспільства та метафорично ототожнював втрату українцями своєї національної ідентичності. Цей символічний концепт осмислював не тільки радянські часи (як, наприклад фільми Ю. Іллєнка «Криниця для спраглих» чи «Білий птах з чорною ознакою»), але і деякі трагічні сторінки попередніх епох української історії (так, «Камінний хрест» висвітлював тему еміграції галичан). Водночас у таких фільмах як «Захар Беркут» і «Пропала грамота», спостерігається спроба повернути постаті українського батька її архетипічні

воїнські функції – силу, звитяжність, владність, кмітливість. Акцентується, що творці поетичного кінематографа в своїх інтерпретаціях батьківського архетипу оприлюднили цілий комплекс морально-етичних та цивілізаційних проблем – від феномену родової пам'яті до місця людини у сучасному глобалізованому світі.

Досліджена художня специфіка відображення образу батька на кіноекрані 1970-початку 1980-х рр. У цей період батьківський персонаж інерційно фігурував як у фільмах ідеологічно заангажованого змісту, так і у тих стрічках, що зосереджувалися на кризі всередині тодішнього суспільства. Акцентується увага на тому, що у роки «перебудови», тема кризи радянського політичного проєкту вийде у кінематографі на перший план, що, в свою чергу, вплине на способи трактування образу батька. Через такі фільми як «Солом'яні дзвони» (1987), «Подарунок на іменини» (1991), «Дорога нікуди» (1992) слідує наскрізний мотив зустрічі героїв з тіньовим аспектом батьківського архетипу, що в свою чергу, можна розглядати як алегорію тодішнього тотального переосмислення усіх соціополітичних настанов (батько – як уособлення історії). Неодноразово дублюється мотив краху батьківської постаті – що сьогодні можна ідентифікувати як прояви суспільних передчуттів скорого кінця СРСР.

У роки Незалежності відкривається новий етап теми батьківства на українському кіноекрані. Наголошується, що проблематика сучасного кіно усе частіше концентрується навколо батьківської постаті. Можливо, ця тенденційна задіяність образу батька у сучасних кіносюжетах зумовлена історичним перебігом останніх років. З початком російсько-української війни відроджується суспільна зацікавленість власними національними витоками – які в універсальних загальнолюдських уявленнях найчастіше репрезентує архетипічний образ батька. Серед інших актуальних задач, що ставить перед собою сучасне авторське кіно України – виявлення специфіки національної ментальності на прикладі українського чоловічого характеру та художнє осмислення впливу соціокультурного феномену 1990-х років на поточні

українські реалії. З'ясовано, що новітні кінематографічні репрезентації архетипу батька відіграють значну роль у художньому осмисленні цих проблем.

У висновках зауважується, що в дисертації було здійснено комплексне міждисциплінарне дослідження особливостей художніх трансформацій образу батька на українському кіноекрані й досягнуті наступні наукові результати:

Досліджена культурологічна основа відображень архетипу батька в європейській культурі, визначено понятійний апарат. Досліджено історичні аспекти репрезентацій батьківського образу в українській культурній спадщині. Виявлено та проаналізовано вплив історико-політичних та соціокультурних факторів на специфіку кінематографічних інтерпретацій образу батька на всіх етапах історії країни. Робиться загальний висновок, що образ батька на всіх історичних етапах залишався для українського кіно тим універсальним образом, що допомагає осмислювати історію та сучасність – в усій соціокультурній багатовимірності.

Ключові слова: аудіовізуальне мистецтво та виробництво, кіномистецтво України, міфологія, архетип, художній образ батька, національна ідентичність, трансформації, інтерпретації, Всеукраїнське фото-кіноуправління, кінематограф тоталітарної доби, екранізація, поетичний кінематограф, «нове» українське кіно, постмодерн, сучасна культура.

ABSTRACT

Nykonenko V. V. The Image of the Father in Ukrainian Cinema: Peculiarities of Artistic Transformation. – On the rights of manuscript.

The thesis for the doctor of philosophy degree, speciality 021. – Audiovisual art and production. – Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ministry of Culture and Information Policy, 2024.

Relevance. The father archetype is one of the main elements of the collective unconscious. Already at the dawn of historical development, mankind assigned the

following symbolic functions to the father figure: strength, power, wisdom, mentoring, and protection. At the same time, for centuries, the image of the father has remained a symbol of the cultural identity of peoples, as well as a figure that personifies the connection with the family and spiritual traditions.

The artistic image of the father has repeatedly been the subject of research in various humanities disciplines. Since the father figure concentrates social ideas about morality, authority, and blood ties, in art he often embodies a symbolic vertical of universal values. Accordingly, when certain social, political, or cultural reforms occur in society, they are most often reflected in art through changes in the interpretation of the nature of the father figure.

The father archetype also plays a prominent role in the Ukrainian national mentality, which is clearly seen in the works of our culture - mythology, folklore, literature, and cinema. Cinema, both as a mass art and as a kind of mirror of social processes, has carefully chronicled the transformation of the father's image in the collective consciousness of Ukrainian society: from the 1920s to the present.

Today, we have the opportunity to trace the cross-cutting development of the image of the father on the Ukrainian screen in different historical periods, to examine the dynamics of this process and to explore its logical sequence. In our opinion, the history of the theme of fatherhood in Ukrainian cinema remains insufficiently covered to this day. The need for a comprehensive study of the fatherly archetype in Ukrainian art seems particularly relevant: against the backdrop of escalating military aggression against Ukraine, the interpretation of the image of the father as a kind of personification of the spiritual, moral, and state values of the people is becoming more relevant.

The purpose of the study is to conceptualize the interpretations of the artistic image of the father on the Ukrainian film screen (from the 1920s to the present) with an eye to the social, political, and cultural realities of the country's history.

The scientific novelty of the study is characterized by the fact that it is the first systematic, phased theoretical and methodological study of the artistic image of the father in Ukrainian cinema (1920s - present) in the context of historical and political

processes of the twentieth and twenty-first centuries, tracing the logic of the sequence of evolution of the father's image on the Ukrainian film screen with special attention to the socio-cultural factors that determined the conceptual changes in cinematic interpretations of the father's image in each period of Ukrainian history. The article clarifies the understanding of social and cultural factors that have shaped collective ideas about the father in the national memory of Ukrainians over a long historical period and modulated the functional characteristics of the artistic image of the father in the space of Ukrainian culture, as well as a set of scientific paths and theoretical foundations that allow for a broad and extensive study of the artistic image of the father in works of world art, and in Ukrainian cinema in particular.

Research results. The results obtained by the author represent a comprehensive interdisciplinary study of the peculiarities of artistic transformations of the image of the father in Ukrainian cinema, which includes an analysis of the theoretical and methodological basis of this problem and comprehends the main socio-cultural factors that influenced the conceptual characterization of the image of the father in cinema at different stages of the country's social and political life.

The first chapter focuses on the theoretical and methodological foundations of the study of the artistic image of the father. A comprehensive analysis of the religious and philosophical roots of the father archetype is carried out. Through a number of literary sources of ancient European culture (Hesiod's *Theogony*, retellings of ancient Greek myths, Homer's poems, Aristotle's treatises, biblical stories), the historical dynamics of the father's rooting in the status of a universal symbol of power, wisdom, mentoring, and memory of peoples in Eurocentric culture is traced. The study determines that the essential characteristic of the image of the father in art has traditionally reflected the system of spiritual, moral, ethical, and political values of its historical era. The main contextual vector of the following parts of the study is determined: the analysis of the image of the father will be carried out taking into account the archetypal power values that have been attached to the father figure since ancient times.

A comprehensive study of the fundamental scientific comprehensions of the father figure that were carried out in the late nineteenth and twentieth centuries is made - the works of scholars in the disciplines of philosophy, depth psychology, social psychology, cultural studies, and pedagogy: S. Kierkegaard, S. Freud, C. G. Jung, A. Adler, E. Fromm, J. Campbell, Z. Krakauer, S. de Beauvoir, and others. The author distinguishes the actual methodological tools of the dissertation, conceptual and terminological apparatus, as well as systems of scientific research tools.

The article provides an analytical retrospective of the reflection of the father's image in Ukrainian culture and art, from proto-Ukrainian pagan tales to the literary heritage of the nineteenth and early twentieth centuries. The essential features of the character of the father in each work are analyzed as evidence of the spiritual state of society at different historical stages.

The second chapter of the thesis examines the representations of the artistic image of the father in Ukrainian cinema. The chronological framework of the chapter: 1920s - early 1960s. The author traces how the characteristic features of the depiction of the father archetype in cinema are related to the corresponding fundamental changes in the socio-political life of the country, and thus to changes in stylistic and thematic trends in cinema.

The author examines how, in accordance with the prevailing revolutionary attitude of the 1920s, parents on the screen of that time were portrayed as ideological opponents of their children and served as protagonists of the principles of yesterday. The children personified a "progressive utopian future". It is found that this symbolic distribution of roles was due to the social rethinking of the foundations of all spheres of life, which was characteristic of the first post-revolutionary years. Beginning with Dovzhenko's *Zvenyhora* and continuing through a series of subsequent silent dramas (*Two Days, Night Cab, Wind from the Thresholds, Bread, Earth*), the image of a broken Ukrainian patriarch who can no longer influence the actions of his children is a recurring theme. Young people have taken the side of the Bolshevik idea, while the traditional parental world is fading into oblivion. At the same time, the actual collapse of the project of an independent Ukrainian republic (after the defeat in the

Russian-Ukrainian war in 1921) opens up an additional interpretive field around the family plots of 1920s cinema. In this context, the image of the native father as a symbolic guarantor of state sovereignty is logically devalued, while the children logically come under the care of a new father represented by the Soviet government.

These motifs will be developed in the next stage, in the cinema of the totalitarian era. The government finally assumes the role of guardian of all peoples, and this sociopolitical turn will be directly reflected in cinema. In such multi-genre films of the totalitarian era as *Ivan*, *Shchors*, and *Partisans in the Steppes of Ukraine*, attempts to root the myth of a caring and wise mentor in the person of the Communist Party in the mass consciousness are clearly visible. As a result, the paternalistic idea of a "father figure" was embodied through the most direct, concrete images.

Starting in the second half of the 1950s, universal values gradually returned to the Ukrainian film screen. In this regard, cinema began to show interest in the traditional family model. This change in trends was facilitated by both purely political factors (debunking the cult of Stalin's personality) and sociological factors: after World War II and a series of repressions, the country had a significant number of single-parent families. Numerous films of the Thaw period revolve around the motif of longing for an absent father and actively reveal the theme of forming a new family built on mutual respect and trust between a child and an adult. Through the architectonics of the iconic paintings of this stage, we can see attempts to rethink the myth of the state as a single Big Family, as well as society's desire to return to private family space.

The third chapter of the dissertation is devoted to interpretations of the father archetype on the Ukrainian film screen from the mid-1960s to the present day. The mid-1960s saw the rapid development of Ukrainian poetic cinema. The interest of the creators of this trend in ethnographic and mythological motifs contributed to the emergence of new interpretive ways of portraying the father. It has been determined that the tendency to portray the father, deprived of his archetypal patriarchal meanings, was closely linked to the authors' comprehension of the spiritual crisis of

modern society and metaphorically identified the loss of Ukrainians' national identity. This symbolic concept was reflected not only in Soviet times (for example, in Yuriy Ilyenko's films *A Well for the Thirsty* and *A White Bird with a Black Mark*), but also in some tragic pages of previous epochs of Ukrainian history (for example, *The Stone Cross* covered the topic of Galician emigration). At the same time, in films such as *Zakhar Berkut* and *The Missing Letter*, there is an attempt to return the figure of the Ukrainian father to his archetypal warrior functions: strength, valor, authority, and wit. It is emphasized that the creators of poetic cinema in their interpretations of the father archetype have made public a whole range of moral, ethical and civilizational problems - from the phenomenon of ancestral memory to the place of man in the modern globalized world.

The article examines the artistic specificity of the image of the father on the cinema screen in the 1970s and early 1980s. During this period, the father character inertially appeared both in films with ideologically biased content and in those films that focused on the crisis within the society of the time. It is emphasized that during the years of perestroika, the theme of the crisis of the Soviet political project would come to the fore in cinema, which, in turn, would affect the ways in which the image of the father was interpreted. Such films as *Straw Bells* (1987), *A Birthday Present* (1991), and *The Road to Nowhere* (1992) follow the overarching motif of the characters' encounter with the shadowy aspect of the father archetype, which in turn can be seen as an allegory of the then-total rethinking of all sociopolitical attitudes (the father as the personification of history). The motif of the collapse of the father figure is repeatedly duplicated, which today can be identified as a manifestation of public premonitions of the imminent end of the USSR.

Since Independence, a new stage of the theme of fatherhood on the Ukrainian film screen has opened. It is emphasized that the problems of contemporary cinema are increasingly concentrated around the father figure. Perhaps this tendency to use the image of the father in contemporary films is due to the historical course of recent years. Since the beginning of the Russian-Ukrainian war, public interest in our own national origins, which are most often represented in universal human ideas by the

archetypal image of the father, has been revived. Among other urgent tasks set by contemporary Ukrainian auteur cinema are the identification of the specifics of the national mentality on the example of the Ukrainian male character and the artistic comprehension of the influence of the socio-cultural phenomenon of the 1990s on current Ukrainian realities. It is found that the latest cinematic representations of the father archetype play a significant role in the artistic comprehension of these problems.

The conclusions note that the dissertation has carried out a comprehensive interdisciplinary study of the peculiarities of artistic transformations of the image of the father on the Ukrainian film screen and achieved the following scientific results:

The cultural basis for the reflection of the father archetype in European culture is studied, and the conceptual apparatus is defined. The historical aspects of the representations of the father's image in the Ukrainian cultural heritage are studied. The influence of historical, political, and socio-cultural factors on the specifics of cinematographic interpretations of the father's image at all stages of the country's history is identified and analyzed. The general conclusion is made that the image of the father at all historical stages remained for Ukrainian cinema the universal image that helps to comprehend history and modernity in all its socio-cultural multidimensionality.

Keywords: audiovisual art and production, Ukrainian cinematography, mythology, archetype, artistic image of the father, national identity, transformations, interpretations, All-Ukrainian Photo Film Administration, cinema of the totalitarian era, film adaptation, poetic cinema, "new" Ukrainian cinema, postmodernism, modern culture.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ
Наукові публікації, де опубліковані основні наукові результати
дисертації

Публікації у фахових виданнях України, включених до міжнародних наукометричних баз

1. Никоненко В. Постать Богдана Хмельницького на українському кіноекрані: трансформації образу. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого* : зб. наук. праць. 2023. Вип. 33. С. 111–118. URL: <http://nv.knutkt.edu.ua/article/view/291484>. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.33.2023.291484>
2. Никоненко В. Художні трансформації образу батька в українському кінематографі сталінського періоду. *Культура України* : зб. наук. праць. 2024. Вип. 83. С. 107–113. URL: <http://ku-khsac.in.ua/article/view/300753>. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.083.12>
3. Никоненко В. Відображення кризи радянського гендерного проєкту в українському кінематографі 1980-х років (на прикладі художнього образу батька). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*. 2024. Вип. 50. С. 59–66. URL: <http://arts-series-knukim.pp.ua/article/view/306758>. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.50.2024.306758>
4. Никоненко В. Художні інтерпретації постаті батька в українському поетичному кіно (1960–1970-ті рр.). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого* : зб. наук. праць. 2024. Вип. 34. С. 98–106. URL: <http://nv.knutkt.edu.ua/article/view/305197>. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.34.2024.305197>

Публікації в зарубіжних наукових періодичних виданнях

5. Никоненко В. Постать батька в українському кінематографі 1920-х років: соціокультурний аспект. *SWorldJournal* (Болгарія). 2023. Issue 22 (part 4). P. 120–125. URL: <https://www.sworldjournal.com/index.php/swj/article/view/swj22-04-035>. DOI: <https://doi.org/10.30888/2663-5712.2023-22-04-035>

Наукові публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

6. Никоненко В. Архетипічний образ батька в українському кінематографі 1920-х років. *Матеріали міжнародної викладацько-аспірантської конференції, присвяченої 110-річчю від дня народження І. С. Корнієнка* (м. Київ, грудень 2020 р.). С. 39–41.

7. Никоненко В. «Іван» О. Довженка: трансформація образу батька в кінематографі 1930-х років. *III Міжнародна науково-практична конференція «Topical issues of modern science, society and education»*: матеріали (м. Харків, жовтень 2021 р.). С. 679–683.

8. Никоненко В. Інтерпретація образів батька і матері на радянському екрані періоду Другої світової війни. *Міжнародна наукова конференція, присвячена 80-річчю від дня народження Івана Миколайчука «І. В. Миколайчук – актор, режисер, сценарист»*: матеріали конференції. (м. Київ, КНУТКиТ ім. І. К. Карпенка-Карого, грудень 2021 р.). С. 35–36.

9. Никоненко В. «Наш чесний хліб» (1964): історія одного екранного конфлікту. *Матеріали загальноуніверситетської викладацько-аспірантської конференції КНУТКиТ ім. І. К. Карпенка-Карого «Тенденції розвитку української анімації: історія та сучасність»* (м. Київ, березень 2023 р.). С. 23–25.

10. Никоненко В. «Анничка» (1968): кінематографічне осмислення краху патріархальної системи на тлі соціально-політичних змін. *«Світ наукових досліджень»*: матеріали Міжнародної мультидисциплінарної наукової інтернет-конференції (м. Тернопіль, Україна, м. Ополе, Польща, 21–22 березня 2024 р.). С. 118–120.

11. Никоненко В. Прояви архетипу батька у кінофільмі В. Гресья «Чорна курка або Підземні жителі» (1981). *Матеріали загальноуніверситетської викладацько-аспірантської конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження Сергія Параджанова* (м. Київ, квітень 2024 р.). С. 16–18.

12. Никоненко В. Образ батька як уособлення *genius loci* в кінофільмах «Пізня дитина» і «Дід лівого крайнього». *Матеріали III Міжнародної наукової конференції «Актуальні питання розвитку галузей науки»* (м. Суми, 14 червня 2024 р.). С. 305–306.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	19
Розділ I. Теоретико-методологічні засади дослідження художнього образу батька.....	26
1.1. Первообраз батька в стародавніх культурних традиціях	26
1.2. Архетип батька в науково-філософській думці XIX–XX ст.	35
1.3. Постать батька в історико-культурній пам’яті українського народу.....	50
Висновки до розділу I.....	73
Розділ II. Репрезентації образу батька на кіноекрані 1920 – поч. 1960-х рр.	75
2.1. Особливості концепції архетипу батька в новому історичному сетингу 1920-х рр.	75
2.2. Образ батька в соціокультурному вимірі тоталітарної доби (1930–1950-ті рр.)	94
2.3. Пошук батька як наскрізний мотив кінематографа «відлиги».....	119
Висновки до розділу II.....	131
Розділ III. Інтерпретації образу батька в українському кіно 1960 – 2020-х років	133
3.1. Поетичне кіно про проблему духовної батьківської спадщини.....	133
3.2. Втрата функції цілепокладання в кінотворах пізньорадянського періоду.....	148
3.3. Нові аспекти проблематики на українському екрані періоду Незалежності	161
Висновки до розділу III.....	185
ВИСНОВКИ.....	187
Список використаних джерел.....	194
Додатки.....	208

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Архетип батька – один з основних елементів ієрархічної системи колективного позасвідомого. Ще на зорі історичного розвитку людство закріпило за батьківською постаттю такі символічні функції: сила, влада, мудрість, наставництво, захист. Разом з тим, протягом століть батько залишається символом культурної самобутності народу, а також, постаттю, що уособлює зв'язок з родом та духовними традиціями.

Оскільки в батьківській постаті зосереджені суспільні уявлення про мораль, авторитет та кровні зв'язки, у мистецтві вона часто уособлює символічну вертикаль загальнолюдських цінностей. Відповідно, коли в суспільстві трапляються певні соціальні, політичні чи культурні реформи, то у мистецтві вони найчастіше закарбовуються через зміни у трактуванні характеру образу батька.

Займає значиме місце архетип батька і в українській національній ментальності, що добре простежується у творах української культури – міфології, фольклорі, літературі та кінематографі. Кіно, – як масове мистецтво, та як своєрідне дзеркало соціальних процесів, – ретельно фіксувало хроніку трансформації образу батька в колективній свідомості українського суспільства: від 1920-х років – до сьогодення.

Художній образ батька неодноразово ставав предметом досліджень з різних гуманітарних дисциплін. Водночас, на наш погляд, історія теми батьківства в українському кіно досі залишається недостатньо висвітленою та потребує ретельного комплексного дослідження. Хронологія художніх інтерпретацій образу батька на українському кіноекрані, а також виявлення причин концептуальних змін в художньому трактуванні образу батька, складає значний дослідницький інтерес і сприяє вибору теми дисертаційної роботи – «Образ батька в українському кіно: особливості художньої трансформації».

Зв'язок роботи з науковими програмами, науковими напрямами університету та кафедри, на якій виконувалася дисертація. Дисертаційна робота виконана на кафедрі кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Тема дисертації була уточнена на засіданні Вченої ради університету 30 червня 2022 року.

Формулювання наукового завдання, нове розв'язання якого отримано в дисертації. Дисертаційна робота є завершеною науковою працею, в якій досліджено екранні інтерпретації художнього образу батька в українському кінематографі на тлі політичних та соціальних процесів історії країни.

Мета дослідження – простежити та проаналізувати особливості художніх трансформацій образу батька на українському кіноекрані від 1920-х років до сьогодення з оглядом на політичні та соціокультурні реалії різних історичних періодів.

Згідно з метою визначено наступні наукові **завдання**:

- *простежити* динаміку формування визначального статусу «батьківської постаті» в світоглядній парадигмі європейської культури;
- *проаналізувати* теоретико-методологічні принципи дослідження художнього образу батька у світовому мистецтві;
- *дослідити* історичну ретроспективу образу батька в українській культурній спадщині в контексті становлення світоглядних імперативів українського народу;
- *визначити* логіку послідовних трансформацій образу батька в українському кінематографі, спираючись на історичний та соціокультурний контекст;
- *окреслити* основні історико-політичні та соціокультурні фактори, що формували концептуальну характеристику образу батька в українському кінематографі 1920-1980-х рр.;

- *виявити* художньо-естетичні напрями кінематографічних інтерпретацій образу батька в українському кінематографі періоду Незалежності.

Об'єкт дослідження – ігровий кінематограф України.

Предмет дослідження – художні інтерпретації образу батька на українському кіноекрані в різні історичні періоди.

Хронологічні межі дослідження – 1920-ті рр. – наші дні.

Методологічна база дослідження. У процесі дослідження актуальними стали наступні наукові методи: *системний*, за допомогою якого послідовність трансформацій архетипічного образу батька на українському кіноекрані досліджувалася як логічний системний процес, пов'язаний із політичним та культурним життям країни на різних історичних етапах; *комплексний* – який дав змогу всебічно розглянути особливості інтерпретацій образу батька у зв'язку з соціокультурними та політичними реаліями; *типологічний* метод – була здійснена категорійна систематизація персонажів-батьків у кожному з досліджуваних періодів; *культурно-історичний* – простежувалися зміни у трактуванні образу батька в українському кіно у різні історико-культурні періоди; *історико-компаративний* – шляхом порівняння досліджувалася схожість та відмінність батьківських персонажів у вітчизняному кіно на різних історичних етапах. Також дослідження ґрунтувалося на *міждисциплінарному* підході, що узагальнював у собі методику декількох гуманітарних наук – кінознавства, культурології, мистецтвознавства, філософії.

Теоретичну базу дисертації становлять:

- праці класиків філософської думки, у яких порушується проблема ролі батька на становлення світогляду індивіда (Арістотель, С. де Бовуар, Р. Декарт, С. К'єркегор, Конфуцій);

- роботи зі сфер глибинної психології та соціопсихології, зосереджені на принципових аспектах універсальних уявлень про батьківську постать (А.

Адлер, А. Дем'яненко, С. Жижек, Е. Кюблер-Росс, З. Фройд, Е. Фромм, К. Г. Юнг)

– культурологічні та етнографічні розвідки, у яких осмислюється ієрархічна система архетипів української ментальності (О. Гордійчук, О. Кульчицький, О. Тиховська, О. Лозко, А. Гейштор, Марко Грушевський, О. Кононенко, І. Нечуй-Левицький, М. Маєрчик);

– кінознавчі роботи, зосереджені на соціально-філософському аналізі образної системи українського і світового кінематографа (М. Братерська-Дронь, Л. Брюховецька, К. Воглер, В. Войтенко, Л. Госейко, І. Грабович, В. Індік, З. Кракауер, О. Мусієнко, С. Тримбач).

Джерельну базу дисертаційної роботи складають текстові джерела (монографії, статті та рецензії періодичних видань, друкованих ЗМІ, інтернет-ресурсів тощо), а також відеоджерела (відеозаписи ігрових стрічок, документальні фільми, інтерв'ю з діячами кіно тощо).

Наукову новизну дисертаційної роботи характеризують її наступні результати:

Вперше:

— здійснено комплексне та поетапне теоретико-методологічне дослідження художнього образу батька в українському кінематографі (1920 рр. – наші дні) в контексті історико-політичних процесів ХХ – ХХІ століть;

— проаналізована послідовна логіка еволюції батьківського образу на українському кіноекрані з особливою увагою до соціокультурних чинників, що зумовлювали концептуальні зміни кінематографічних інтерпретацій образу батька в кожний із періодів української історії;

Уточнено:

— розуміння соціальних та культурних факторів, що протягом тривалого історичного періоду формували колективні уявлення про постать батька в національній пам'яті українців та модулювали функціональну характеристику художнього образу батька у просторі української культури;

— комплекс наукових шляхів та теоретичних засад, які дають можливість широкого та розгалуженого дослідження художнього образу батька у творах світового мистецтва, і в українському кінематографі зокрема;

Поглиблено:

— аналіз відображення філософського та етичного аспекту архетипу батька на українському кіноекрані з оглядом на контекст актуальних мистецтвознавчих дослідницьких методів;

— розуміння кінематографічного образу батька як символічного носія духовних традицій, історико-культурної пам'яті, національної та культурної ідентичності українського народу;

Набули подальшого розвитку:

— осмислення ролі образу батька в аспекті взаємозалежності масової психології та масової культури, що дозволяє інтерпретувати батьківського персонажа як символічного репрезентанта колективних уявлень про вертикаль суспільних засад, який тенденційно виходить на перший план в періоди кардинальних історичних змін та переосмислень ціннісних орієнтирів доби;

— питання державницької концепції патерналізму, яка дозволяє владі асоціювати себе із Персоною батька по відношенню до населення країни, і яка значною мірою впливала на інтерпретаційні особливості художнього образу батька в українському кіно періоду радянського авторитаризму та імпліцитно давалася взнаки у інші етапи історії України.

Теоретичне значення дисертації полягає в дослідженні художнього образу батька в українському кінематографі як архетипу, що уособлює в загальнолюдських уявленнях наставництво, захист, зв'язок з духовними традиціями народу. Теоретичні положення роботи можуть бути корисними для подальших досліджень інтерпретаційних особливостей образу батька в аудіовізуальній сфері.

Практична цінність одержаних результатів. Результати дисертаційної роботи може бути використані у якості джерела наукового дослідження.

Окремі положення роботи можуть бути врахованими при підготовці лекцій і спецкурсів з історії українського кіно, історії культури, мистецтвознавства, соціології мистецтва.

Особистий внесок здобувача. Робота є самостійним науковим дослідженням. Наукові результати, викладені в дисертації, здобуто автором особисто. Усі опубліковані статті та тези доповідей на наукових конференціях написані без співавторів.

Апробація результатів дослідження. Дисертаційна робота обговорювалася на засіданнях кафедри кінознавства Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Апробація матеріалів здійснювалася на *міжнародних наукових конференціях*: Міжнародна викладацько-аспірантської конференція, присвячена 110-річчю від дня народження І. С. Корнієнка (Київ, грудень, 2020), III міжнародна науково-практична конференція «Topical issues of modern science, society and education» (Харків, жовтень, 2021), «І. В. Миколайчук – актор, режисер, сценарист» (Київ, грудень, 2021), Мультидисциплінарна наукова інтернет-конференція «Світ наукових досліджень» (Тернопіль – Ополе, березень, 2024), III міжнародна конференція «Актуальні питання розвитку науки» (Суми, червень, 2024); а також на *загальноуніверситетських конференціях* КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого: «Тенденції розвитку української анімації: історія та сучасність» (Київ, березень, 2023), Наукова викладацько-аспірантська конференція, присвячена 100-річчю від дня народження С. Параджанова (Київ, квітень, 2024), III Міжнародна наукова конференція «Актуальні питання розвитку галузей науки» (Суми, червень, 2024).

Публікації статей. Положення дисертаційної роботи викладені у **12** одноосібних публікаціях: 4 статті у наукових фахових виданнях, затверджених МОН України за спеціальністю «аудіовізуальне мистецтво та виробництво», 1 стаття у зарубіжному науковому періодичному виданні, 7 публікацій в збірниках матеріалів наукових конференцій.

Структура дисертації. Дисертаційна робота складається із вступу, трьох розділів, дев'яти підрозділів, висновків, списку використаних джерел та фільмографії. Загальний обсяг дисертації **222** сторінки, з них **175** сторінок основного тексту. Список джерел налічує **162** найменування.

РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ БАТЬКА

1.1. Первообраз батька в стародавніх культурних традиціях

Архетип батька сформувався на первісних уявленнях про владність, силу, мудрість та наставництво. З найдавніших часів людство, намагаючись осмислити себе та навколишній світ, проєктувало на патріархальні божества ідеї про створення землі та всесвіту, відшукуючи у їхніх діяннях першопричини буквально усіх природних процесів. У суспільному ж житті, постать батька завше виступала універсальним символом турботи й опікунства, а отже відгравала у колективній свідомості роль авторитетного регулятора моральних та суспільних законів.

Арістотель у своїй «Нікомаховій етиці» розглядає батьківську владу як найбільш благодійну з-поміж усіх інших. Саме у батькові давньогрецький філософ вбачає не тільки годувальника і вихованця, але і винуватця «самого існування, яке вже саме вважається найбільшим благом» [6, с. 359]. Зазначимо, що Арістотелю належить і відомий афористичний вислів «Батько є причина дитини» [5, с. 90]. Традиційно цей афоризм слугує для філософів-логіків ілюстративним прообразом причинно-наслідкових зв'язків узагалі [141, с. 73].

Досить складним явищем вважаються поняття батьківської любові та турботи. В «Енциклопедичному словнику символів культури України» (Корсунь-Шевченківський, 2015) зазначається, що батько – та постать, що дає дитині стимул до розвитку й вдосконалення. Мати завжди готова приголубити дитя, батько ж, навіть якщо він від природи добрий, заохочує лиш тоді, коли вихованець цього заслуговує. Таким чином, батько у першу чергу асоціюється для дитини з годувальником та діловою людиною. І якщо з матір'ю слід обговорювати побутові питання, на серйозні теми доречніше говорити з батьком.

Проте так було не від самих початків. Як відомо, патріархальній стадії цивілізаційного розвитку передувала стадія матріархальна, історичні межі якої перепадають на віки палеоліту та неоліту (тобто, починаючи приблизно з 3 млн. р. до н. е. і закінчуючи 4 тис. р. до н. е). Цьому ранньому етапу були характерні материнські родові громади з суспільним рівноправ'ям жінки та чоловіка, а, у більш пізні часи, – домінівне місце жінки у суспільстві. За думкою соціологів, у ті часи батьківська роль вбачалася лише в участі в зачатті, причому «найчастіше причинами зачаття узагалі вважалися вітер, з'їдені боби чи випадково проковтнута комаха» [44, с. 7].

Однак з розпадом первіснообщинного родового ладу цивілізація була вимушена сформувати складнішу інституціоналізовану соціальну систему, відому як патріархат. Усе розпочиналася з перехоплення чоловіками панівної ініціативи у господарюванні та сімейних відносинах, що врешті призвело до міцно вибудованої системи, яка формується на домінуванні чоловіків у сім'ї, соціумі та державі.

«Перехід до патріархату відбувся у результаті значного розвитку продуктивних сил. Розвиток скотарства, плужного землеробства, рибальства й ремесла, особливо обробки металів, створив умови для економічного життя кількісно менших, ніж родова община колективів, підніс значення праці чоловіка. Родовід по материнській лінії змінився батьківським» – зазначають дослідники цього історичного періоду¹.

Певно, на початок укорінення патріархату (4000-3000 рр. до н. е.) перепадають часи складання найдавніших міфів античної та юдейської міфологій, тобто тих сказань, що розповідають про створення світу, походження божеств та людей. Кожен з цих міфів, відображає рефлексію людства з приводу умовного сходження на престол батьківського божества, та позначений ностальгією за матріархальною епохою, що вже скінчилася. Боги у цих сказаннях, безсумнівно, є першими відображеннями постаті батька в європейському наративному мистецтві, тоді як сюжети цих міфів

¹ Цит. за «Культурологія» / [Гриценко Т. Б., Гриценко С. П. та ін.]. – К. : Центр учбової літератури, 2009.

можна розглядати як наріжну основу для подальшого розвитку європейської літератури.

Так, принципово важливими для контексту даного дослідження є цикл античних міфів про народження богів, що збереглися до наших днів завдяки «Теогонії» давньогрецького поета Гесіода (написана близько 700 р. до н. е.). Спочатку існувала Темрява, з якої вийшов Хаос – безмежний, німий та порожній простір, з якого згодом постала Гея (Земля) і породила гори, море, а також Урана (Небо), якого і зробила своїм чоловіком. У Геї та Урана з-поміж багатьох дітей народилися й дванадцять титанів, які згодом стануть першою панівною династією.

Так, Гея як архетипний образ матері-землі, згідно з матриархальними світоглядними уявленнями, самотійно обирає посеред власних дітей собі чоловіка. Однак розпочинається нова ера – патріархальна. І всі наступні події, викладені у «Теогонії» можна трактувати як метафоричне осмислення шоку суспільства від кардинальних змін суспільних ієрархій у новітньому, вже «батьківському» світі.

Як оповідає Гесіод, Батько-Уран був не задоволений плодovitістю Матері-Геї. Він почав приховувати усіх дітей, яких Гея народжувала у її ж власному необмежному тілі. Гея звернулася до своїх дорослих дітей із закликом повстати проти батька, і один із титанів – Кронос – відгукнувся на заклик. Він кастрував Урана і, посівши на його престолі, сам перетворився на верховне патріархальне божество [30, с. 318 – 320]; [144, с. 37-38].

Популярна американська психологиня Дж. Болен, коментуючи «Теогонію», зазначає, що Уранове насилля над власними дітьми стало первородним гріхом, що послугувало прообразом для усього світового насилля [140, с. 23]. Кроносу було дане пророцтво, що його позбавить престолу власний син, і він усіма силами намагався запобігти цьому. Лишень його дружина Рея народжувала нове немовля, батько пожирав його. Проте Рея змогла таємно виростити одного із синів – Зевса. Змужнівши, Зевс, як і обіцяло пророцтво, звергнув батька. Зевс визволив з черева Кроноса своїх

братів та сестер, та скинувши батька у Тартар, сам став верховним володарем Олімпу.

Отже, за Гесіодом, драма батьків та дітей стала буквально першою історією у створеному Хаосом світі, а отже, архетипічною. Надалі мотив протистояння дітей та батьків лунатиме у безлічі творів світової літератури та слугуватиме переконливим виразником протиріч того чи іншого історичного часу.

Другий (класичний) період давньогрецької міфології повністю присвячений діянням олімпійських богів. Ці оповіді належать до більш пізнього цивілізаційного періоду – до років остаточно встановленого патріархату. Узгоджено з цим, чільну роль в олімпійському пантеоні тепер відігравали владні та мужні боги-чоловіки, кожен з яких вважався не тільки уособленням певної стихії чи явища, але і репрезентував окремий аспект батьківського архетипу.

Згадки потребує верховний олімпійський бог Зевс (у римській міфології – Юпітер), – як найбільш різностороннє та об’ємне уособлення колективних уявлень про батьківську постать. Зевс мав риси, зазвичай притаманні владним батькам, монархам, воєначальникам, або ж чоловікам, що займають високі пости. Він був богом-громовержцем, володів небом та землею. Виділяють наступні функціональні ознаки характеру Зевса: опікунство (він – батько безлічі дітей), творення законів (виступає покровителем законодавства), турботливість (як опікун сімейного вогнища та приватного майна), єдинодержавство (вважалося, що саме він об’єднав грецькі племена в одну країну), моральний суддя (зважає добрі й погані вчинки смертних) [3, с. 6].

Разом із давньогрецькою культурою потужний вплив на становлення світогляду європейської людини мала і юдейська. Тексти, об’єднані у книзі Старого Заповіту – одні з найдавніших письмових пам’яток людства. Численні патріархальні персонажі Біблії з віками здобули статус культурних

репрезентативних архетипів: протягом століть вони отримують нові варіативні інкарнації у творах світового мистецтва.

Власне, батьківська постать фігурує вже на перших сторінках Книги Буття, з якої відкривається Біблія. Бог-отець Яхве за п'ять днів створює світ, а на шостий першого чоловіка, – сина Адама. Потім Бог заселяє Адама до Едему, дарує йому дружину Єву та заповідає плекати Едемський сад, суворо заборонивши зривати плоди з особливого Дерева пізнання добра та зла. Врешті Адам та Єва порушують волю бога-батька, за що їх спіткає вигнання з Раю, втрата доступу до Дерева життя, схильність до захворювань, старіння та смерть.

Тексти з Книги Буття, що датуються приблизно між XV та VI ст. до н. е., є вже типовими продуктами патріархального періоду історії людства: усе суще в цих міфах створює не мати-земля, а божество чоловічої статті. До того ж бог-батько тут розглядається як єдине з можливих верховних істот. Показовим є й те, що Яхве має неподільну владу над своїми творіннями. Однак ностальгічна туга за втраченим материнським устроєм тут також простежується. Можна стверджувати, що турботливі материнські обійми знаходять тут своє утілення в образі втраченого Раю.

Водночас в історії Первородного гріха, як і в «Теогонії» криється філософська притчевість. Скуштувавши плід із Дерева Пізнання та відмовившись покаятись, перші чоловік та жінка продемонстрували батькові бажання самостійно осмислювати закони та закономірності цього світу. Недарма, за думкою низки філософів та богословів, гріхопадіння є метафорою пробудження людської свідомості від безтурботного сну. Без цього заколоту людство б не змогло усвідомити ані себе, ані Всесвіт. Відокремленість від батька призводить до ініціалізації особистісної самосвідомості.

Цей віднайдений дар рефлексивної свідомості, біблейські люди продемонструють буквально в наступному поколінні. Каїн – Адамів син –

помітивши, що Бог-батько більш схильний до його брата Авеля, в знак незгоди вчиняє братовбивство.

За думкою німецько-американського психолога Еріха Фромма, у матріархальний період релігію, та й увесь складний комплекс світоглядних уявлень, формувало поняття материнської любові. Ця любов безумовна та поблажлива абсолютно до усіх дітей, «оскільки мати любить своїх дітей тому, що це її діти, а не тому, що вони "хороші", слухняні, виконують усі її бажання і накази, її любов ґрунтується на рівності» [131, с. 103 –104]. І якщо мотив вигнання з Едему можна трактувати як прощання людства з втраченою назавжди матріархальною епохою, то історія Адамових дітей – як приповідь про зіткнення з ціннісними реаліями уже нового світу, патріархального. Тепер схильність до себе від вищих сил потрібно заслужити.

Звісно, ранні юдейські міфи ще носять відбиток язичницького світосприйняття. Бог, попри свою жорстокість, знаходиться поза критеріями Добра та Зла, а його воля – синонімічна Фатуму. Поняття «Закон Божий є Добро» (коли Бог є істина та справедливість) ще не відпрацьоване людством, і будь-яке непідпорядкування Закону призводить до страшних наслідків.

Проте у той самий час починається новий етап. Уже у наступних розділах Книги Буття, паралельно з укріпленням в історичній свідомості епохи патріархату, кровні батьки переберуть на себе функцію морально-ціннісних орієнтирів та будуть виконувати роль земних намісників Верховного батька Яхве. Так, союз біблейського прабатька Авраама з Богом-отцем буде покладений в основу усіх аврамістичних релігій – юдаїзму, християнства, ісламу [3, с. 7].

«Ім'я "Авраам" перекладається як "батько багатьох". Авраам постає прототипом отця віри, зразком пошуку істини, а також чоловіком, який клопочеться про народження свого наслідника. Мотив спадкоємства міцно прослідковується в юдаїзмі, а згодом і у християнстві. У Біблії в першій главі Євангелія від Матвія подається великий рід від Авраама аж до народження

Ісуса Христа: "Авраам породив Ісаака..." (Мт. 1:1), де кожен чоловік є прообразом батька, який зберігав і передавав віру, «родив» своїх дітей. Серед постатей батьківства у Святому Письмі можемо назвати Ноя, Якова, названого Ізраїлем, Йосипа, Мойсея, а також Йосипа з Назарету. Йосип сьогодні для християн є покровителем татівства, сім'ї, він названий верховним Покровителем Церкви Христової. Таким чином, Авраам, Мойсей, Йосип є не тільки конкретними людьми, але й прообразом, архетипом Батьків віри, продовження роду, передання спадщини» – зазначає український вчений Л. Андрусів у статті «Архетип батька: історико-філософський аналіз» [3, с. 7].

Отже, з остаточною укоріненню патріархату постать батька вже не просто уособлює в чоловічу міцність та верховенство. Відтепер, батько – це пастор, охоронець родових традицій та володар божественних скрижалей зі звітом морально-етичних норм (десять заповідей Мойсея). І для свідомості західної людини заколот проти батька – один із самих тяжких злочинів. Пригадаймо у зв'язку з цим історію Ноя та його зрадливого сина Хама. Згідно з біблейськими оповідями, Хам повівся ганебним чином під час сп'яніння його батька Ноя. Побачивши наготу батька, Хам розповів про це своїм братам, після чого син жорстоко познущався зі сплячого батька (Бут. 9:22). Цей епізод у Біблії містить суворе засудження тих, хто не шанує своїх батьків, порушуючи цим самим один із найперших моральних законів людства. Ім'я ж біблейського персонажа стало основою для слова *хамство*.

Взагалі ж, персону благочестивого глави сімейства є одним з найголовніших образів Старого Заповіту. Патріархальні моральні та духовні чесноти розглядалися авторами як пряме віддзеркалення чеснот найвищого з батьків, творця усього живого – Яхве. Моралізаторський сюжет неповаги дитини до власного родителя отримає своє продовження й у християнських священних текстах. Варто згадати про найвідомішу історію, розказану Ісусом Христом – притчу про блудного сина (Євангеліє від Луки 15:11-32), яка символічно відображає взаємовідносини між людиною та Богом. Син

спочатку лишає батьківський дім, а потім повертається до нього. Так і людина, згідно Біблії, усе своє життя присвячує поверненню до милосердного небесного Отця.

Здійснюючи культурно-історичну розвідку про місце фігури батька в культурі західної цивілізації, психолог А. Дем'яненко зазначає: «В часи класичної Греції батько мав велику владу над дітьми, по афінських законах він навіть міг продати сина, хоча його влада все-таки обмежувалася сімейною громадою: наприклад, він міг застосувати до сина тілесне покарання, тільки якщо воно не переходило в покалічення. Функції матері склалися лише в тому, щоб доглядати за "насінням", посіяним і, що перебувало у володінні батька, як описано в Есхиловій "Орестеї"» [44, с. 7-8].

Про значуще місце постаті батька у суспільній свідомості жителів класичної Греції можна дізнатись і зі сторінок уже цитованої «Нікомахової етики». У розділі, що присвячений дружбі, Арістотель проголошує, що батько може зректись сина, якщо той безчесний, проте син ні в якому разі не може зректись батька, оскільки він завдячує йому тим, за що ніколи не можливо віддячити – самим своїм існуванням [6, с. 373]. Водночас сама назва цього монументального тексту також досить показова: за однією версією назву «Нікомахова етика» твір отримав, на честь сина Арістотеля Нікомаха, бо ж задумувався мудрецем як своєрідний підручник морально-етичних правил для сина, і саме син її вперше опублікував. Згідно з іншою версією, Нікомах, що фігурує в назві, – це, навпаки, батько Арістотеля, і філософ в знак пошани до батька закарбував для наступних поколінь його моральний кодекс. У будь-якому разі, за історією створення цього трактату міцно закріплена красномовна легенда про передачу духовних та ціннісних орієнтирів від батька до сина.

Не менший вплив на світогляд давніх греків здійснили поеми Гомера (пр. VIII – VII ст. до н. е.). Його «Іліада» й «Одіссея» – найдавніші літературні пам'ятки Європи, з тих, що збереглися до наших днів. Під значним впливом Гомерівських сюжетів європейська культура перебуває і по сьогодні.

Чи не найяскравішим з-поміж багатьох героїв «Іліади» є Пріам, син Лаомедонта – останній цар Трої. Гомер змальовує Пріама вже похилим чоловіком, батьком численного сімейства, – його потомство налічує п'ятдесят синів та дванадцять доньок. Під час Троянської війни цар втрачає багатьох зі своїх синів, у тому числі старшого і найхоробрішого – Гектора.

Кульмінаційною у поемі є XXIV пісня, де вбитий горем Пріам благає ворога Ахілла віддати йому за великий викуп помордоване тіло Гектора [32, с. 350 – 370]. Серце Ахілла не витримує і він віддає старцю тіло сина. Вороги розділяють вечерю, після чого грецький воїн обіцяє царю Трої десять днів тиші та спокою для похорону Гектора.

Звернімо увагу, що постать вбитого горем Пріама корінним чином відрізняється від традиційного для античної міфології образу батька-тирана. Принизливі благання Пріама, попри те, що були зумовлені поразкою троянської армії, все ж таки призвели до певної перемоги над жорстоким ворогом – нехай, і не військової, проте моральної. І Гомер, закінчуючи «Іліаду» саме епізодом Пріама, буквально перетворює свою поему на перший в історії антивоєнний твір. Врешті, психологічно наповнений образ Пріама, набувши морально-етичної символіки, стане чи не першим втіленням батьківської любові та милосердя у європейській літературі.

Багатовимірним та відкритим для різноманітних інтерпретацій залишається інший Гомерівський герой – Одиссей. Хитромудрий цар Ітаки, який десять років брав участь в осаді греками Трої та після чого ще довгі десять років повертався до рідної домівки. Вдома увесь цей час на нього чекали дружина Пенелопа та син Телемах.

З часом назва поеми «Одіссея» перетвориться на універсальний синонімом небезпечної мандрівки та довгого повернення до рідного дому. Однак сюжет «Одіссеї» водночас може містити й інше метафоричне навантаження: адже твір Гомера не меншою мірою оповідає і про синівську тугу за відсутнім батьком. Власне, перші чотири пісні поеми Гомер присвячує саме спробам Телемаха віднайти Одиссея. Син за вказівкою богині

Афіни відправляється на острів Пілос, де розпитує місцевих правителів про загублений слід свого батька [33, с. 67 – 77].

Таким чином, в обох поемах Гомера містять сюжетні лінії, присвячені взаємовідносинам між батьком та сином. Розв'язка «Іліади» сповнена пафосом батьківської любові до загиблого сина, «Одіссея» ж розпочинається з опису синівської туги за зниклим батьком. Можливо, саме завдяки зрозумілим кожній людині мотивам, ці давні літературні пам'ятки не втрачають актуальності і по сьогодні.

Отже, вже понад 4000 років постать батька відіграє вагому роль в історичних, соціальних та соціальних процесах розвитку людства. Продовж століть уявлення про батьківську постать не лише формують основні поведінкові та світоглядні моделі окремих особистостей, але й корінним чином впливають на перебіг історичних та соціокультурних подій. Якщо за матріархату роль батька вбачалася лише в участі в зачатті людини, то з укоріненням патріархату, батько – генератор життя та символ духовного орієнтира для цілих народів. Навколо образу батька вибудовується фундамент більшості світових релігій, до пам'яті батьків апелює низка ідеологічних течій.

1.2. Архетип батька в науково-філософській думці XIX–XX століть

Протягом століть образ батька відображався у культурних традиціях переважно у тому ідеалізованому стані, що закріпився за ним ще на зорі сходження патріархату. Головні засади християнства, панівної релігії Європи починаючи з IV ст. н. е., багато в чому базувалися на осмисленні взаємовідносин бога-отця і бога-сина, що значною мірою вплинуло на остаточне закріплення авторитету батька у суспільній свідомості людства.

Як стверджує історик Пітер Браун, у другому столітті н. е. європейським чоловікам змолоду прищеплювали відчуття його зверхності над жінками. Згідно з медициною Середніх віків, чоловік – це ембріон, який після

народження, на відміну від жінки, має змогу реалізувати закладений Богом потенціал. Жінка у період раннього християнства розглядалася як невдала копія чоловіка, а жіноцтво взагалі, – як «бракована» половина людства [14, с. 23 – 24]. І чим сильнішою ставала роль чоловіка у суспільній ієрархії, тим, відповідно, сильніше суспільство закріплювало за батьком функцію найголовнішої людини у виховному процесі дитини.

Протестантська Реформація знаменувала значні переосмислення численних католицьких догматів, однак чи не найменшою мірою вони торкнулися батьківської постаті. Навпаки, оновлена церква закликала батьків бути відповідальнішими та активніше залучатися у процес виховання дитини. Батько остаточно перетворився на головний моральний орієнтир у родині, та продовжував бути для вихованця своєрідним земним представником Бога [44, с. 8].

Перші істотні спроби проаналізувати постать батька у більш об'єктивному та ширшому аспекті були здійснені в області мистецтва. Реалістичний напрям літератури, пік якого припадає на середину ХІХ століття, подарував низку творів, присвячених взаємовідносинам батьків та дітей. «Гобсек» (1830) та «Батько Горіо» (1832) О. де Бальзака, «Мертві душі» (1835) М. Гоголя, «Батьки і діти» (1861) І. Тургенєва, «Війна і мир» (1869) та «Анна Кареніна» (1877) Л. Толстого, «Кар'єра Ругонів» (1871) Е. Золя, «Брати Карамазови» (1880) Ф. Достоєвського, оповідання австрійського письменника С. Цвейга та новели українського письменника В. Стефаніка – твори, що створювались у різні десятиліття авторами різних світоглядів. Безумовно, відмінними за характером є і персонажі батьків, що постають на сторінках цих творів. Однак у панорамному огляді в усіх згаданих прикладах простежується спільна мистецька задача: спроба розширити рамки об'єктива у зображенні батьківської постаті, та за допомогою художніх засобів, чи не вперше в історії культури, неупереджено осмислити феномен батьківства. Літературний реалізм, як опонент ідеалістичної філософії, ставив перед собою задачу ретельного відтворення дійсності у її найбільш типових рисах.

Цілком логічно, що один з найбільш ідеалізованих образів настільки часто ставав предметом досліджень письменників-реалістів.

Разом із тим, у 1843 році виходить з друку одна з найвідоміших праць Серена К'єркегора «Або – або», у якій данський мислитель здійснює спробу філософського коментаря до однієї з найвідоміших історій про батька – біблейської оповіді про жертвоприношення Авраама [151]. Головною ж проблемою книги стала проблема віри: наскільки рішення, що базуються на вірі людини в Бога, можуть суперечити сталим поглядам на те, що людина має робити. Біблейська оповідь про батька та його сина ілюструвала ці роздуми майже з літературним драматизмом: обов'язок Авраама полягав у захисті свого сина Ісаака, утім Бог просив батька проігнорувати особисті почуття та батьківські обов'язки та принести сина у жертву згідно з ритуалом.

Британський просвітник та популяризатор філософії Н. Ворбертон переповідає головну колізію «Або – або» наступним чином: «На переконання К'єркегора, інколи звичайні соціальні обов'язки, як-от батьківський обов'язок завжди захищати сина, не є найвищими цінностями з можливих. Обов'язок коритися Богові вище за обов'язок бути хорошим батьком, та й будь-який інший. З людської перспективи Авраам може видатися черствим та аморальним уже за саму думку про принесення сина в жертву. Але Боже веління – хоч яким би воно є – ніби козирний туз, який виграє гру. <...> Тож людська етика більше не доречна. Але людина, що відмовляється від етики заради віри, ухвалює болісне рішення і ризикує всім, не знаючи, який зиск вона з цього матиме і що з цього вийде; достеменно не знаючи, чи справді це Боже послання. Ті, хто обирають цей шлях, зовсім самі» [27, с. 142].

Таким чином філософ оприлюднює одну з основних трагедій людської екзистенції: постійну кризу вибору людини – між етичною стороною проблеми (що досить часто полягає в обов'язку перед своєю родиною) та релігійною (буквально, ідеалістичною, згідно з якою, людина вже живе у світі своїх ідеалів та споглядає ситуацію з погляду вічності). Сьогодні у праці

«Або – або» можна вгледіти і певні несвідомі передчуття багатьох доленосних подій ХХ століття, коли конфлікт між родовими обов'язками та ідеологічними переконаннями буде виходити вже на загальносуспільний рівень та розриватиме навпіл цілі нації.

Наукове ж осмислення ролі батька в психічному розвитку людини почалися вже на зламі ХІХ та ХХ століть. Найвагоміші дослідження на цю тему будуть пов'язані з психоаналітичною традицією.

В 1900 році світ побачила монографія австрійського психолога Зігмунда Фрейда (1856–1939) «Тлумачення сновидінь», у якій було вперше оприлюднено головні засади вчення про психоаналіз. Одним з головних понять Фрейдівського психоаналізу є *позасвідоме*, тобто та частина людської психіки, де сконцентровані витіснені сексуальні бажання, притаманні кожній людині ще на стадії глибокого дитинства. За спостереженнями зазначеного автора, немовлята відчують сексуальне бажання, отримуючи насолоду від близьких тілесних контактів з батьками [130, с. 253 – 256]. Згодом, це обов'язково призводить до стійкої ревності дитини до батька, лишень тільки вона зрозуміє, що матір не належить їй повністю, й між ними стоїть дехто *третій*. Врешті неусвідомлюваний потяг до суперництва з батьком стає невіддільною складовою психічної мотивації кожного чоловіка. За вченням З. Фрейда чоловік проживає це почуття усе життя, часто *проектуючи* його на інших осіб, яких він несвідомо пов'язує з батьківською постаттю.

Попри те, що відкрито цей комплекс проявляється тільки в невротиків, З. Фрейд вважав його універсальним для більшості людей чоловічої статі, і називав його Едіповим – за ім'ям міфічного героя, який вбив свого батька й одружився на матері. Батько у символічній системі науковця до останніх днів залишається для кожного чоловіка несвідомим об'єктом любові та зразком для наслідування. І водночас батько – його головний суперник, загрозна авторитарна фігура, яку слід побороти всередині себе [127, с. 203 – 205]. Жіночий варіант цього комплексу здобув назву від імені іншої героїні античної міфології – комплекс Електри [161, с. 6 – 24].

Теорія Едіпового комплексу спричинила гучний резонанс не тільки в професійних наукових колах, але і значним чином вплинула на подальший розвиток західноєвропейської культурологічної думки. Протягом ХХ століття і до наших днів мотив Едіпового суперництва у людських стосунках залишається популярним серед письменників та кінодраматургів. Причини криються не лише у скандальній славі теорії Фрейда. За думкою американського кінознавця Вільяма Індіка, Едіпів підтекст часто допомагає розкрити два ключових елементи становлення особистості героя: інтеграцію моральної мудрості та формування дорослих романтичних стосунків [147, с. 23].

Психоаналітична традиція міцно вкоренилася у мистецтвознавчих дисциплінах, у тому числі й у кінознавстві. Інтерпретація вчинків та мотивів кіноперсонажів з погляду витіснених мотивів Едіпового комплексу до сьогодні залишається однією з найпопулярніших методик серед кінокритиків. «Едіповий комплекс – головна складова драми та конфлікту [фільму], оскільки він пов'язаний з коханням та сексом, ненавистю та агресією, творчістю та руйнуванням, життям та смертю» – пояснює В. Індік, який є одним із представників психоаналітичного напрямку кінокритики [147, с. 12].

Серед інших відомих прихильників психоаналітичного кінознавства слід виокремити словенського культуролога та філософа С. Жижека. У низці статей, присвячених кіно [53], а також у документальній стрічці «Кіногид збоченця» [160], С. Жижек аналізує кінотвори не лише крізь призму Едіпового комплексу, але і звертається до більш пізньої наукової концепції З. Фрейда «Я – Воно – Над-Я», тобто структурної моделі психіки. Над-Я (Super Ego) є однією з трьох складових частин психіки людини, яка відповідає за моральні критерії індивіда, його норми поведінки та моральні самообмеження. Формується Над-Я на стадії дитинства у процесі виховання. За З. Фрейдом, саме батьківська постать, і є основним формоутворювальним фактором у становленні Над-Я [128, с. 118 – 126].

У пізній період своєї наукової кар'єри З. Фройд все частіше полишатиме поле чистої психології та застосовуватиме концепцію Едіпового комплексу у дослідженнях зі сфери філософії та соціології. У праці «Психологія спільнот і аналіз людського "Я"» (1921) З. Фройд торкається феномену людської маси, як частини суспільства, а також міркує над походженням армії та церкви. Ці дві давні інституції вчений розглядає як високоорганізовані міцні організації, які складається зі спільнот чоловіків з пригніченим нарцисизмом та нездатністю амбівалентного мислення. Емоційну прив'язаність війська до вождя-полководця (Батька) та універсальну відданість його наказам, З. Фройд позиціює як сублімований наслідок ранніх дитячих почуттів едіпового характеру [129, с. 41 – 49].

Таким же чином можна пояснити й схильність більшості громадян авторитарних держав швидко та покійно підпорядковуватися волі тирана: деградуючи до інфантильного стану, маси проєктують на політичного лідера рудиментарні уявлення про батька-захисника. І чим глибше відбувається занурення суспільства у цю психологічну регресію, тим чимдуж зникає потреба у самостійному, критичному мисленні. Народ врешті перетворюється на людську масу, яка відтепер знаходиться під «надійним захистом» батька-тирана.

Праця «Психологія спільнот і аналіз людського "Я"» виявилася пророчою. Вона була опублікована за рік до офіційного заснування СРСР і за дванадцять років до захоплення націонал-соціалістами влади у Німеччині – отже напередодні сходження двох найкривавіших європейських режимів ХХ століття. Залишається ця праця актуальною і сьогодні, коли в деяких країнах ще досі існує схильність населення до синівської покори перед тоталітарними «батьківськими» режимами.

Соціологічний психоаналіз, запропонований З. Фройдом, знайде гідне продовження і в мистецтвознавстві. Відомо, що структурування та розвиток колективної свідомості спільнот, наприклад нації, багато у чому подібне до структурування і розвитку психіки індивіда. Аналізуючи душевний стан

окремої особистості, психоаналітик звертається до його індивідуального досвіду, простежує, у якій формі той чи інший архетип реалізує себе у вигляді видінь (галюцинацій, сновидінь чи марень), і як це корелюється з сутністю реальної поведінки індивіда. Історія кінознавчої дисципліни знає приклади схожих наукових практик, у яких предметом дослідження виступає вже не індивідуальна психіка, а колективна свідомість нації. Замість особистісних видінь за науковий матеріал розглядаються твори кіномистецтва досліджуваного історичного періоду. Так, визначний соціолог масової культури Зігфрід Кракауер у своїй відомій книзі «Від Калігарі до Гітлера – психологічна історія німецького кіно» простежив ознаки становлення ідеології нацизму на базі поетики фільмів німецького експресіонізму, зосереджуючи увагу на темі взаємовідносин людини та влади [78].

Паралельно з психоаналізом у першій половині ХХ століття активно розвивався інший впливовий науковий напрям – аналітична психологія. Її засновником та головним представником був видатний швейцарський психолог та культуролог Карл Густав Юнг (1875–1961). Аналітична психологія запропонувала свої інтерпретаційні методи бачення ролі батька в психічному житті людини, і ця методика була невід’ємно пов’язана з загальним комплексом Юнгівського вчення про *архетипи* та *колективне позасвідоме*.

За К. Г. Юнгом, індивідуальна психіка обов’язково містить у собі певний духовний аспект, що зв’язує її з усім людством на глибинному, апіорному рівні. Ця метафізична взаємообумовленість, на думку вченого, формує універсальну для усіх народів потребу у релігії, вірі у вищі сили, а також, у духовності, набожності, забобонності тощо. Якщо З. Фройд був ортодоксальним атеїстом і нехтував будь-якими аргументами на користь небіологічних мотивів людської поведінки, то К. Г. Юнг наполягав на існуванні духовного зв’язку між усіма індивідами.

За Юнгом колективне позасвідоме складається із загальних для усього людства асоціативних образів – архетипів, які символізують поняття чи ситуації, спільні для кожного – незалежно від країни проживання індивіда, його культурної приналежності, чи, навіть, історичної епохи. Архетипи, проявляючи себе у міфах, легендах, казках, літературі, живописі, скульптурі, театрі чи кінематографі, символічно репрезентують загальнолюдські проблеми. Так, у наративних видах мистецтв є персонажі чи теми, які виражають дещо більше, аніж просто конкретну історію. За визначенням Юнга, архетип є «порожнім, формальним елементом, який є нічим іншим, як "facultas praeformandi"², чимось на зразок а priori заданої формальної можливості уявлення. Успадковуються не уявлення, а форми, які у цьому сенсі точно відповідають інстинктам, також визначуваним формально» [138, с. 60 – 61].

К. Г. Юнг наголошував на необхідності розрізнати поняття «архетип» і «архетипічне уявлення» (або ж «*архетипічний образ*»). Архетипічними образами вчений називав зовнішні прояви архетипів у індивідуальних психічних відіннях – сновидіннях та галюцинаціях, а також у культурі – міфології, фольклорі, живописі, літературі та кінематографі [162].

Як вважають представники аналітичної психології, у ролі батьківського архетипу у суспільстві найчастіше виступає авторитетна особа, як правило, чоловічої статі. Отже, мова ведеться не тільки про кровного батька. Це може бути чоловік, що займає керівну посаду, солідний та мудрий старець. Інколи, архетипічну батьківську роль для людини може втілювати ціла соціальна інституція, або ж апарат державної влади. Як було розглянуто раніше, у міфології чи релігії архетипічним образом батька є бог, що заохочує чи карає, а в державній та громадській сфері – це образ державця, «батька нації» [158, с. 142]. Інші варіанти назви батьківського архетипу: Мудрець, Старець, Вчитель.

² З лат., «неодмінна умова» .

Батьківський архетип щільно пов'язаний із формоутворювальним для аналітичної психології поняттям – *індивідуацією*. Цим терміном К. Г. Юнг позначав процес становлення особистості та її психічного розвитку, внаслідок чого реалізуються особистісні задатки та унікальні властивості індивіда. Людина поступово інтегрує усі ті сторони своєї особистості, які до цього не були задіяними. За думкою психолога-юнгіанця С. Джефрі, у цьому процесі, виразно проявляється те, як загальнолюдські риси та властивості характеру співвідносяться у кожному індивіді так, як ні в кого іншого [148]. Кінцева ж мета цього складного інтеграційного процесу – проникнення у самий центр джерела загальнолюдського психічного буття – *Самості*.

Таким чином індивідуація за своєю суттю є пробудженням самосвідомості. Досліджуючи архетипічні образи в сюжетах народних казок, К. Г. Юнг постулює, що саме постать батьківського характеру найчастіше і стає для героя тим помічником, який допомагає зробити перший крок на шляху до «пробудження» (адже батько персоналізує для дитини життєві та моральнісні цінності) [149, с. 315 – 318]. Згодом цю тезу розвине американський послідовник К. Г. Юнга – культуролог та дослідник міфології Дж. Кемпбелл, у своїй книзі, присвяченій структурі міфу «Тисячолікий герой» (1949). На одному з ранніх етапів свого шляху герой неодмінно зустрічає надприродного покровителя (ментора), який бере його до себе в учні, або ж надає йому певних магічних здібностей, необхідних для подолання перешкод [66, с. 71 – 78].

Утім, як і кожен з юнгіанських первообразів, батьківський архетип має і тіньові аспекти, що може проявлятися через такі особистісні негативні риси як тиранія, деспотизм, жорстокість.

Як і теорія психоаналізу З. Фройда, Юнгівське вчення про архетипи знайшло своє гідне застосування у світовому мистецтвознавчому процесі, у тому числі й у кінознавстві. Так дванадцятиетапна структура мономіфу Дж. Кемпбелла послугувала основою для знаменитого підручника по сценарному мистецтву «Подорож письменника» – американського кінопедагога

Крістофера Воглера. Автор послідовно розглядає наскрізні елементи, що зустрічаються у міфах, казках, легендах, книгах та фільмах, аналізує глибинну основу архетипічної карти «подорожі героя», адаптовану під специфіку кінодраматургії [22, с. 3 – 22].

Серед найбільш ґрунтовних сучасних досліджень, що стосуються експлікативних проявів архетипів в кіномистецтві варто виокремити дослідницьку статтю кінознавиці І. Зубавіної «Кіноархетипіка як ядро екранного наративу» (2015) [58], де виявлено та проаналізовано головні механізми функціонування міфологічних первообразів на кіноекрані. Простежує кінематографічну «матеріалізацію» національних архетипічних образів (землі, сильного лицаря, свободи) в сучасному українському історичному кіно науковиця Л. Пономаренко (2021) [101].

Окремої уваги заслуговує публікація М. Братерської-Дронь «Нова – Стара казка» (2010), у якій розглядається соціально-філософський аспект кіноказки, з особливою увагою до моральнісно-виховного значення в житті людини, а також до циклу процесу ініціацій казкових героїв. «На відміну від міфу, де закон долі уособлюють боги, волю провидіння в казці зазвичай персоніфікують сили або духи природи: Баба Яга, Кошій Безсмертний, Змій Горинич, Мороз-Тріскун (Мороз Іванич), Лісовик (Старичок-боровичок, Старичок-сам-із-персток) та ін. Саме вони випробовують героя, посвячуючи, таким чином, у таємниці світобудови, роблячи його повноцінним членом спільноти й ведучи до головної події життя — весілля (а далі будні і нічого цікавого)» [12, с. 263].

Слід зазначити: індивідуалізація може відбутися і внаслідок заперечень порад ментора – через незгоду з батьківським авторитетом. Такі випадки не є рідкісними та аж ніяк не свідчать про регрес психічного розвитку. Навпаки, скепсис з приводу батьківських настанов ініціює в юнаків схильність до самостійного мислення. «Хлопець не повинен бути під надто глибоким враженням від значущості свого батька, якщо він хоче здійснити щось самостійно» – постулював К. Г. Юнг [138, с. 359]. Зазначимо, що ця теза

певною мірою перегукується з окремими положеннями А. Адлера (1870 – 1937), основоположника іншого впливового напрямку глибинної психології – *індивідуальної психології*.

На відміну від Фройда, який зосереджував увагу на ролі несвідомого сексуального потягу у житті людини, Адлер увів до психоаналізу соціальний фактор. Не спростовуючи важливості Едіпового комплексу у процесі становленні характеру дитини, А. Адлер вважав, що суперництво між братами та сестрами за прихильність батьків найчастіше стає більш впливовим мотиваційним фактором, аніж суперництво між батьком та сином. Внаслідок цієї боротьби за батьківську увагу, у дитячій психіці прищеплюється «комплекс неповноцінності», що згодом запускає несвідомий компенсаційний механізм, який спонукатиме особистість шляхом відчуття слабкості в одних сферах, інстинктивно прагнути успіху у тих сферах, де він почуває себе сильнішим. Так, у людини ще на стадії дитинства формується суспільна ціль, яка, за А. Адлером, і є головною мотиваційною силою у житті [147, с. 241 – 242].

Зокрема, він підкреслював роль батька у формуванні «*соціального інтересу*» у дітей. У батька має бути вироблене позитивна ставлення стосовно дружини, свого роду діяльності та суспільства.

На думку Адлера, головна задача вихователя полягає у ставленні до дітей як до рівних собі особистостей («рівність», «співробітництво», «природні результати» – важливі поняття адлерівської концепції виховання). Так само батько мусить уникати емоційного відчуження чи сімейної тиранії. Діти, що відчувають відчуженість батьків, зазвичай переслідують мету найскорішого досягнення особистої переваги, аніж переваги, що ґрунтується на соціальному інтересі. Таким чином батьківський авторитаризм неминуче призводить до дефекту «*стилю життя*» (одне із ключових понять вчення А. Адлера). За спостереженнями вченого, вихованці деспотичних батьків приречені усе життя *сперечатися за владу*, або ж виключно за свої егоїстичні інтереси [146, с. 114].

Адлерівське трактування батьківської постаті як головного формотворчого елементу у процесі «стилю життя» людини суміститися з психоаналітичним вченням про «батьківський комплекс» (або ж «голод за батьком»). Цим спільним умовним терміном психологи називають позасвідомі асоціації індивіда, або ж несвідомі імпульси, що стосуються батьківського архетипу і можуть проявляти себе як у позитивному аспекті (пошук авторитетної «батьківської» фігури), так і в негативному (страх та зневіра до будь-якого авторитету, що асоціюється для індивіда з постаттю батька). Пов'язане із концепцією З. Фрейда про Едіповий комплекс, дослідження «голоду за батьком» усе частіше оминають коло проблем сексуальності й зосереджуються на поведінкових моделях людини в соціумі [157, с. 190].

Ілюстраціями до процесу моделювання життєтворчості та кола творчих інтересів за участі «батьківського комплексу» можуть послугувати обставини життя двох визначних літераторів ХХ ст. – Ернеста Гемінгвея і Франца Кафки. Так, біографи Е. Гемінгвея (1899 – 1961) схильні розглядати знаменитий суїцидний потяг письменника до пригод як прямий наслідок його інфантильних переживань стосовно батьківської постаті. Він усе життя стимулював свою мужність, ніби неусвідомлено конкуруючи із персоною батька. Промовистим у цьому контексті є славнозвісне прізвисько письменника – «папа», яке йому подарувала одна із коханих жінок. Відомо, що Гемінгвей пишався цим прізвиськом, та усе життя намагався підтвердити свій патріархальний імідж.

Іншим прикладом негативного прояву «батьківського голоду» може послугувати біографія німецькомовного письменника єврейського походження Ф. Кафки (1883 – 1924). Батько митця – Герман Кафка – вирізнявся тиранічним характером та вкрай жорстоким відношенням до своїх дітей. Саме через наполягання батька, Франц, попри свою жагу до письменництва, по закінченню гімназії вступив до юридичного факультету Німецького університету в Празі. Врешті Кафка почав вважати сімейне життя

найтяжчим випробуванням у житті людини. За думкою сучасних психологів, саме ця сімейна травма і лежить в основі відомого страху Кафки перед любовними стосунками з жінками [119, с. 59 – 60]. Ця фобія генерувала світогляд та світовідчуття письменника, знаходячи своє відображення у художній творчості. Найяскравішим прикладом тут може послугувати новела «Перевтілення», де у ролі антагоніста виступає батько, який мріє мерщій позбутися враженого фантастичною хворобою сина. Тоді як у своїх листах, та щоденникових записах, автор прямо озвучує свою ненависть до вихователя. Зберігся і відомий «Лист батькові» Ф. Кафки, написаний в листопаді 1919 року, проте так і не надісланий до адресата. «Ти дуже рано позбавив мене слова. Твоя погроза "Жодного слова всупереч!" – і водночас піднесена рука супроводжують мене од найдавніших давен. Від тебе я перейняв <...> манеру розмовляти із припинками, їкаво, але тобі й цього було мало, зрештою я замовк – спершу, мабуть, через упертість, а згодом тому, що при тобі я не годен був ані думати, ані розмовляти» [65, с. 245].

Серед позитивних впливів «батьківського комплексу» на соціологізацію особистості варто пригадати досвід знаменитого американського поета та виконавця авторської пісні Боба Ділана. В знак символічного спротиву владній постаті батька, бард вже на самому початку кар'єри відмовився від свого справжнього прізвища (Циммерман), однак, за його сповідями, усе життя шукав собі нового покровителя серед духовних «ідолів», аби усіх їх по черзі зрікатися [142, с. 44]. На певному етапі свого творчого шляху Б. Ділан самостійно візьме на себе сценічну роль отця-проповідника, та стане врешті для декількох поколінь американців своєрідним духовним голосом нації. На прикладі біографії Ділана добре простежується, як спротив батьківському авторитету послугував вдалим стимулом до повної ініціації особистісного, творчого, інтелектуального та духовного потенціалу індивіда.

Концепція впливу батьківської постаті на становлення особистості й по сьогодні залишається дієвою оптикою при застосуванні біографічного методу досліджень творчого доробку митців. Зверталися до цієї методики і

дослідники української культури. Так, літературознавиця В. Агеєва розглядала ранні дитячі переживання О. Довженка, зокрема його розмови з батьком, як початки складного процесу осягнення національно-культурної ідентичності України, якому майбутній кінорежисер та письменник присвятить усе своє творче життя [1, с. 5 – 8].

Ще один вчений, що здійснив вагомий внесок у наукове осмислення ролі образу батька в індивідуальній та колективній психіці – німецький філософ та соціопсихолог, представник «Франкфуртської школи» та засновник неофройдизму Еріх Фромм (1900-1980). У своїй відомій праці «Мистецтво любові» (1961) Е. Фромм досліджує проблематику духовної сфери життя людини, з особливою пильністю зосереджуючись на феномені любові.

В контексті нашого дослідження особливий інтерес складає теоретична частина книги, присвячена різновидам любові, у томі числі й між дітьми та батьками. Як зазначає вчений, між материнською та батьківською любов'ю існує принципова різниця. Так людина відчуває усе своє життя більшу прихильність саме до матері, адже вона з найперших днів була залежна від неї, від її захисту та від її ласки.

Проте з кожним днем новонароджений стає все більш самостійним. З часом, поки маленька людина навчається ходити, говорити, самостійно досліджувати світ, її зв'язок із матір'ю поступово послаблюється і все важливішим стає зв'язок з батьком. Батьківську любов, на відміну від материнської, вчений характеризує як *умовну*, тобто таку, яку слід заслужити.

«Стосунки з батьком зовсім інші, – зазначає автор. – Мати – це наша рідна домівка, природа, земля, океан; батько ж не є втіленням такої природної оселі. У перші роки життя дитини зв'язок між нею і батьком зовсім незначний, а його важливість для дитини в цей період не можна порівняти з важливістю матері. Та, попри те, що батько не є уособленням світу природи, він репрезентує інший полюс людського існування – світ думок, самостійно виготовлених речей, закону й ладу, дисципліни, подорожей і пригод. Батько – це той, хто навчає дитину і показує їй стежку у світ» [131, с. 74]. Е. Фромм

ілюструє цю тезу прикладами з історії: у минулому приватна власність могла перейти у спадок лише одному з синів, і батько заздалегідь починав міркувати, кому саме з синів він міг би залишити майно. Найчастіше вибір падав на того, хто був найбільше схожим на батька, адже саме тому він був найбільш любим.

У батьківській любові є як позитивний, так і негативний аспекти. «Негативний полягає в тому, що любов батька треба заслужити, і її можна втратити, якщо не робитимеш того, що від тебе очікують. Власне природа батьківської любові передбачає, що головною чеснотою стає слухняність, а основним гріхом – непослух, який карається позбавленням цієї любові. Позитивний аспект так само важливий. Оскільки ця любов визначається певними умовами, я зможу зробити щось, щоб її мати, можу докладати зусиль, щоб її завоювати, – на відміну від материнської, її можна контролювати» [131, с. 75].

Закінчуючи огляд філософських інтерпретацій батьківської постаті у ХХ столітті, не можливо оминати увагою окремі положення теорії фемінізму. Адже саме феміністична школа думки на сьогодні найактивніше продовжує осмислювати вплив патріархальної системи цінностей на численні сфери суспільного життя. На озброєнні у представниць феміністичної думки низка гуманітарних дискурсів: політичний, соціокультурний, економічний, психоаналітичний тощо.

Патріархат, з феміністичного погляду, найчастіше розглядається як абсолютно несправедлива соціальна система, покликана обмежувати права і можливості жінок, а також, диктувати, залежно від статі індивіда, його соціальну роль та підпорядковувати особистості під шаблонні критерії. Як формулює англійська політологиня К. Пейтмен, патріархат – система, сконструйована з відмінностей між маскулінністю та фемінністю, що по суті є опозицією між пригнобленням та свободою [159, с. 207]. Ідеологиня феміністичного руху С. де Бовуар (1908-1986) резюмувала, що для

«батьківського» суспільства жінка так чи інакше завжди залишається «Іншою» [10, с. 27].

Варто зазначити, що феміністична теорія патріархату давно увійшла в науковий гуманітарний дискурс, і гендерний контекст в останні роки є одним з найзадіяніших інструментів у сучасних мистецтвознавчих практиках. Під впливом генерального переосмислення історії «батьківського» світу, підпорядковуються переогляду й історії усіх видів мистецтв, а також наріжні принципи його основ. Не стала винятком і історія кінематографа: адже якщо патріархальна культура диктує нам уявлення про «ідеальне», то кіноекран, як наймасовіший вид мистецтва, з перших своїх днів перебуває на службі у цих патріархальних стереотипів, почасти перетворюючись на вуайеристський атракціон для чоловіків [108, с. 20]; [156, с. 6–18].

З погляду гендерної психології мистецтва, кінофільми про стосунки чоловіка та жінки, а також на тему сімейних відносин, протягом усієї історії кіно відображають саме чоловічі (переважно синівські й рідше – батьківські) рефлексії. Попри значні соціокультурні зміни останніх століть, голос жінки у цій сюжетній системі координат ще й досі звучить не впевнено. І донька у світовій сюжетиці залишається для батька тією пасивною казковою принцесою, яку королю необхідно віддати заміж, буквально – передати свої опікунські повноваження іншому чоловіку. Таким чином, користуючись терміном С. де Бовуар, донька залишається для батька Іншою, тобто функцією, об'єктом.

1.3. Постать батька в історико-культурній пам'яті українського народу

Кінематограф як мистецтво зі складною синтетичною мовою, всотує у себе досвід старших видів мистецтв: фольклору, літератури, живопису, пісенної та зображальних культур. За багатьма конкретизовано-чуттєвими образами, що закарбовує плівка, часто стоять сформовані століттями національні уявлення про те чи інше явище, які вже неодноразово

осмислювалися митцями минулих років. Мова йде як про прямі інтертекстуальні засоби, так і про неусвідомлений мистецький діалог. Оскільки у кожній культурі протягом історії склалася своя власна група репрезентованих культурних форм, символів та типажів (культурних архетипів), то звернення кінематографістів до національних культурних первообразів є природним процесом.

Таким чином, досліджуючи трансформацію образу батька у вітчизняному кінематографі, спершу необхідно простежити, як трактувався цей архетип в українській культурі до ХХ століття, та якими саме історичними та соціокультурними чинниками були продиктовані особливості художньої інтерпретації цього образу.

Слід зазначити, що по сьогоднішній день не існує систематизованого та багатоаспектного дослідження особливостей батьківства у вітчизняній побутовій та культурній традиції. Не дійшло до наших днів і визначних давніх пам'ятників літератури, які б давали автентичні свідчення про місце та роль батька в українській сім'ї, як це, наприклад, зафіксовано на сторінках вже цитованої Арістотелової «Етики». І навіть ХІХ століття та початок ХХ-го (тобто у період, коли образ родини вийшов у вітчизняній художній літературі на перше місце) не залишило по собі значущих наукових екскурсів в історію українського батьківства. До прикладу, етнограф та письменник І. Нечуй-Левицький у низці художніх повістей проявив себе тонким знавцем особливостей устрою української родини. Проте у публіцистичному дослідженні «Світогляд українського народу» [93], яке було покликане досягнути світорозуміння нації, письменник мало приділяє уваги традиціям та звичаям усередині української родини, повністю зосереджуючись на міфології та культових обрядах.

На сьогодні процес культурологічного осмислення характерних особливостей українського батька досі знаходиться у стані підготовчого збору інформації, що найпомітніше проявляється у вигляді наукових статей, зосереджених навколо аналізу художнього образу батька в окремих художніх

творах – з перспективою подальшого комплексного та узагальненого дослідження українського батьківства у якості окремого архетипічного феномену [15] [124] [135]. Наприклад, науковиця В. Горелова, аналізуючи образ батька у кінофільмі «Зачарована Десна» (у виконанні Є. Бондаренка), орієнтується на специфіку національних типажів та вбачає в перспективах подальших досліджень обґрунтування узагальнювальних принципів, на яких базується архетип українського батька [35, с. 203].

Не достатньо проливають світла на явище вітчизняного батьківства і деякі з тих праць, що досліджують особливості українського родинного побуту. Так, у збірці етнографічних спостережень громадського діяча Марка Грушевського «Дитина у звичаях і віруваннях українського народу» (1906) набагато більша частина приділяється відносинам дитини з матір'ю, аніж із батьком. Це, безумовно, є і логічним, і виправданим – з огляду на те, що рамки дослідження обмежуються п'ятирічним віком дитини, тобто саме тим періодом життя, коли мати відіграє у житті людини найголовнішу роль. Однак, цікавим є те, що навіть постатям хрещених батьків та церковникам М. Грушевський приділяє значно більшої уваги, аніж постаті кровного родителя. Власне, батько тут фігурує у двох розділах: у розділі про пологи (де зазначається, що батько, залежно від традицій регіону, може бути присутнім чи відсутнім при народженні дитини, а також описуються прийоми дитини батьком [40, с. 42]), а також у напівжартівливому розділі «Діти не шанують батька»³ [40, с. 122]. І навіть тоді, коли мова заходить про процес виховання п'ятирічної дитини, у якому роль батька вважається вирішальною, дослідник ніде не зосереджує увагу саме на батьківській постаті. Як вихователі у нього скрізь згадуються узагальнені «батьки», тобто тато і мама одночасно.

Таким чином, усний фольклор та архаїчні народні звичаї є найбагатшим джерелом, з якого дослідники сутності українського батьківства можуть

³ Цей розділ Марко Грушевський оформлює у вигляді колоритного монологу годувальника, розгніваного на своїх нешанобливих дітей.

черпати свій емпіричний матеріал. У першу чергу, це стосується прислів'їв, казок, текстів народних пісень.

Звернувшись до скарбниці народної мудрості, можна помітити, що в українському суспільстві здавен була притаманне шанобливе ставлення до обох батьків, – як до батька, так і до матері. Особливо підкреслюється важливість виховного впливу батьків на своїх дітей. Про це свідчать численні прислів'я та приказки: «Які мама й татко, таке й дитятко», «Які самі, такі й сини», «Який куц, така й хворостина, який батько, така й дитина» тощо.

За твердженням авторів статті про батька в «Енциклопедичному словнику символів культури України» (2015), батьківське слово в усі часи мали для української дитини авторитетну вагу, і значення цього авторитету підкреслюється тим, що за народними традиціями діти мусять звертатися до батьків у ввічливій формі «Ви». Разом із тим, в українському суспільстві завжди засуджували тих батьків, що погано виконували свої обов'язки. «Розумно люблять своїх дітей ті батьки, які ніжність не доводять до розпещеності, піклування – до потачок і потурання примхам, а вимогливість поєднують з повагою до особистості дитини. <...> Діти повторюють своїх батьків насамперед у меті, прагненнях і ставленні до людей ("Що робить батько, те й його дитятко", "Як батьки ставляться до своїх дітей, так і діти ставляться до своїх батьків"). За народним моральним кодексом батьки зобов'язані виховувати своїх дітей, утримувати їх в неповнолітньому віці, а також у повнолітньому, якщо діти непрацездатні й потребують матеріальної допомоги. Повнолітні діти зобов'язані утримувати непрацездатних батьків, які потребують матеріальної допомоги і піклуватися про них. Народна педагогіка пильно стоїть на сторожі здійснення цих справедливих вимог у житті, засуджує тих дітей, які цураються своїх батьків, забувають про свій синівський чи дочірній обов'язок перед ними»⁴.

⁴ Цит. за «Енциклопедичним словником символів культури України». Корсунь-Шевченківський, 2015.

Отже, навіть після побіжного екскурсу до фольклорних висловів можна робити висновок, що батько в вітчизняній національній свідомості займав почесне місце та здавна асоціювався з вихованцем, годувальником та мудрецем. Власне, такий погляд на постать батька є традиційним для абсолютної більшості культур – статус батька в українських прислів'ях в цілому рівноправний тому статусу, що презентує батько в «Етиці» Арістотеля, чи, наприклад, у висловах китайського філософа Конфуція. Окрім того, підкреслене рівноправ'я батька і матері, яке простежується у численних пареміях, репрезентує досить симпатичну для феміністичної науки картину: українці, нехай і нація з традиційним патріархальним устроєм, однак у своїй колективній ціннісній системі максимально наближені до матріархальної горизонталі.

Водночас протягом тривалого часу існує й інший, більш категоричний погляд, згідно з яким, Україна – перманентно матріархальна країна. У науці подібні тези активно висувалися ще наприкінці XIX-XX століть у низці етнографічних досліджень на тему особливостей української народної обрядовості – у працях Ф. Вовка [21], К. Грушевської [39], В. Охримовича [97],⁵. Слід зазначити, що праці усіх названих вчених ніяким чином не належать до чистої соціології, і зосереджуються виключно на спостереженні за обрядовими весільними діями, які майже повністю вибудовані на ритуальних актах матріархального характеру.

Звісно, тут можна побачити, як з цих тез розгортається поле для силлогістичних висновків спекулятивного характеру. Весілля є одним із найважливіших подій у житті кожної людини, адже є красномовним обрядом переходу індивіда в інший соціальний статус і слугує символічним фундаментом для подальшого родинного життя. Родина ж за своєю структурою – універсальний прообраз устрою цілої нації. І якщо українське

⁵ Екскурс у історію наукових досліджень цього питання можна віднайти на сторінках монографії етнологині М. Маєрчик «Ритуал і тіло» (К. : Критика, 2011), зокрема у частині, присвяченій теоретичним засадам ранніх праць із вітчизняної народної обрядовості [87, с. 31 – 37].

весілля є феміно-центричним (тобто репрезентація теми молодої тут явно домінує над темою молодого), то чи не є феміно-центричною і вся наша нація?

У наші дні твердження, що українці є матриархальною нацією, яро спростовуються науковицями, здебільшого феміністичного характеру. Особливу увагу заслуговують публікації історикині О. Кісь, зокрема «Кого оберігає Берегиня, або Матріархат як чоловічий винахід» [67]. Проте гіпотеза про український матриархат продовжує жити та активно культивуватися продовж десятиліть, як у науковому просторі [34, с.17 – 18]; [109, с.71 – 73], так і в сфері масових медіа.

Іноді відголос ідей про український матриархальний устрій можна вгледіти й у роздумах, що, на перший погляд, стосуються теми нашого дослідження досить опосередковано. До прикладу, О. Довженко в автобіографічній повісті «Зачарована Десна» пише: «Не вдаючись глибоко в історичний аналіз деяких культурних пережитків, слід сказати, що у нас на Вкраїні прості люди в бога не дуже вірили. Персонально вірили більш у матір божу і святих – Миколая-угодника, Петра, Іллю, Пантелеймона. Самого ж бога не то щоб не визнавали, а просто з делікатності не наважувались утруждати безпосередньо. Повсякденні свої інтереси прості люди хорошого виховання, до яких належала і наша сім'я, вважали по скромності недостойними божественного втручання» [47, с. 435].

Відомо, що кожен народ формує свої релігійні світогляди під прямим впливом багатовікових історико-політичних, соціокультурних процесів, і не останню роль тут відіграють, навіть, суто побутові аспекти. Наприклад, особливості національного родинного устрою. Послаблена «чоловіча» вертикаль в українських релігійних уявленнях може свідчити й про послаблений авторитет батька в українському інституті сім'ї, – принаймні на зламі ХІХ і ХХ століть, тобто у ті роки, що описує у своїй повісті О. Довженко.

Отже, спираючись на процитований фрагмент «Зачарованої Десни» можна зробити висновки, що українці, будучи, на поверхневий погляд, нацією з типовим патріархальним устроєм, залишаються при цьому на більш глибокому, стрижневому рівні – нацією матріархальною.

Для цивілізації, яка більшу частину історії займалася хліборобством, це є логічною закономірністю. Божа матір, згідно з юнгіанським вченням – християнський інверсійний варіант архетипу матері-землі [138, с. 145 – 146], і немає нічого дивного, що саме Марія, за спостереженнями О. Довженка, «за умовчанням» зайняла престол українських вірян. Не менш прикметною є і згадувана режисером шана до святих. Можливо, для українського народу є більш притаманним концентрувати уявлення про «чоловічу» божественну силу у пантеоні священних старців, аніж у єдиній персоніфікованій постаті Бога-батька. З одного боку, можливо, це є рудиментарним відгомном язичницького пантеїстичного світогляду та несвідомим спротивом самій ідеї монотеїзму, з іншого – яскравим свідченням про відсутність в національній колективній свідомості поняття тієї єдиної вертикалі, якій необхідно підпорядковуватись. Що, знову ж таки, може бути обумовленим перебігом української історії (козацтво – як одна з перших спроб формування демократичного устрою у Європі).

Отже, хоча твердження, що українське суспільство матріархальне при більш ретельному аналізі не отримує науково-дослідного підтвердження, можна зробити обережні висновки, що в українській родинній традиції батьківський авторитет є дещо послаблений – у порівнянні з родинними традиціями багатьох інших народів.

Пропонуємо визначити, внаслідок яких саме історичних та соціальних причин це сталося. Філософ та соціолог О. Кульчицький, звертаючись до проблеми формування української національної ментальності, визначав шість головних аспектів української психіки: расовий, геопсихічний, історичний, соціопсихічний, культуроморфічний, доглибинно-психічний [80, с. 709 – 716]. Безперечно, національні уявлення про батьківську постать формувалися

у тісному зв'язку з усіма зазначеними О. Кульчицьким аспектами. Контекст нашого дослідження концентрує найбільший інтерес на місці образу батька в історичній, соціопсихічній та культуроморфічній площині колективного світовідчуття. Тому далі послідує спроба короткого аналітичного екскурсу у історію відображення постаті батька в національній міфології та класичній українській культурі.

Звернувшись до досліджень культурного спадку Трипільської цивілізації (найдавнішої з тих, що населяли територію сучасної України – між 5500 та 2750 роками до н. е), можна побачити, що культ батька і культ матері у ті часи цілком узгоджено співіснували. Верховним божеством трипільського пантеону, ймовірно, була Велика Богиня-Матір, що символізувала жіноче начало та природну родючість, Бог-Батько ж репрезентувався у вигляді Бога-Бика. І як це характерно для матріархальної цивілізаційної доби, материнське божество було значно важливішими та старшим за батьківське: Велика Матір досить часто зображувалася верхи на глиняному рогатому престолі [85]. Бичача ж голова, як символ чоловічого органа регенерації, хоч і важливий, та все ж, лише допоміжний елемент у нескінченних циклах колообігу Природи-Матері.

Така світоглядна модель була цілком традиційною в часи неоліту та досить поширеною у ранньому енеоліті, і може слугувати яскравою ілюстрацією до історичного періоду матріархату взагалі. Культура та вірування давніх слов'ян, які будуть розглядатися далі, належать до зовсім іншої цивілізаційної епохи – патріархату.

Про статус батька у суспільній ціннісній системі давніх слов'ян ми можемо скласти уявлення тільки завдяки збереженим до наших днів міфологічним сказанням. Варто зазначити, що через брак історичних письмових джерел стосовно протоукраїнської міфології, наш сучасник знає про неї з тих усних народних переказів, переважна більшість яких була записана у XIX столітті. Слов'янський пантеон божеств у порівнянні з

трипільським видається значно об'ємнішим та складнішим. Особливо це стосується божеств, що репрезентують чоловічі, батьківські функції.

Так, у якості божественного отця-деміурга давні слов'яни шанували *Рода* – першобога протоукраїнської міфології, зачинателя усього живого та покровителя урожаю [71, с. 156]. Уявлення про це божество сформувалося за бронзової доби, тобто у часи повного становлення патріархату. *Сварог* – ще один патріархальний бог, чарівник-коваль, що за повір'ями викував першу шлюбну обручку та першого плуга [71, с. 157]. Вважався богом неба, заліза, ковальства і шлюбу. Архетипічна батьківська функція Сварога – наставництво, виховання дітей ремеслу.

Верховним богом для протоукраїнців служив *Перун*, бог-громовержець, у постаті якого найповніше утілилися уявлення слов'ян про владну батьківську постать. Його, як правило, описували у вигляді кремезного чоловіка зі срібною головою та позолоченими вусами [26, с. 363]. *Велес* (або ж *Волос*) – бог, який, окрім того, що опікував багатство та худобу, був ще покровителем музики та співів, і, навіть, за даними польського науковця А. Гейштора, володарем підземного світу [42, с. 95 – 96]. Отже, найяскравіше у цьому божеству проявляється така архетипічна батьківська функція як зв'язок з традиціями власного роду, духовний вихователь.

Серед інших численних слов'янських богів-репрезентантів батьківського архетипу слід згадати *Дажбога* – бога, зображуваного у вигляді антропоморфного сонця, який опікував ліси та гаї, байраки, сади [62, с. 101–102] (архетипічна батьківська функція – годувальник); бога початку весни *Ярила*, який, поміж-іншим, служив ще й богом плотської любові [26, с. 614 – 616] (символ чоловічої статевої енергії); а також *Стрибога* та *Симаргла* – бога вітрів та бога вогню [26, с. 510], яких обох уявляли у вигляді воїнів, і, отже, їх разом можна розглядати як уособлення чоловічого воїнського начала (батьки-захисники).

Усі згадані божества ототожнювали чоловічу силу та міць людського роду, символізували нескінченне продовження життя та постійний колообіг

природних процесів. Важливо, що навіть з такого стислого переліку давньоукраїнських патріархальних богів видно: перед нами доволі типовий політеїстичний пантеон, притаманний добі встановленого патріархату з його яскраво вираженою чоловічою вертикаллю. Метрополія чоловічого домінування до того ж розповсюджується і на території суто жіночої божественної компетенції – так, поруч зі своїм архетипічним утіленням Великої Матері *Ладю* (богиня гармонії, краси, любові, шлюбу та веселощів) давні українці шанували й плагіативного стосовно неї, чоловіка-відповідника *Ладо* [26, с. 273]. З тих функцій, що мало дане чоловіче божество, та не мала його дружина – це спостереження за тим, щоб шлюб у подружжя був вірним. І подібний обов'язок є, безсумнівно, батьківського характеру. Це, своєю чергою, є яскравим свідченням, що сімейний устрій та пов'язані з ним світоглядні патерни розвивалися на території України цілком узгоджено з всеєвропейськими патріархальними тенденціями.

Це підтверджують відомості, зібрані митрополитом Іларіоном (І. Огнієнком), – знаменитим українським мовознавцем та істориком. На сторінках монографії «Дохристиянські вірування українського народу» Іларіон описує вторинність жінки стосовно чоловіка у родинній ієрархії українських предків, і, навіть, згадує традиційне для слов'янської родини биття жінки чоловіком, яке існувало «в формі науки, бо час був такий» [62, с. 354].

Цілком узгоджено з загальноєвропейськими культурними традиціями відображалося місце батька і в вітчизняній народній казці. У дослідницькій статті літературознавиці О. Тиховської український казковий персонаж-батько розглядається з погляду традиційного юнгіанського вчення. Так, наприклад, у казках, що відносяться до так званих «жіночих» сюжетів, чільне місце займає архетипічний образ Анімуса, тобто концентрації маскулінного в душі жінки. За спостереженням О. Тиховської, саме на батьківський персонаж і проєціюється у казках інфантильний прояв архетипу Анімуса.

Архетип Мудреця, або ж Старця (батьківський архетип) є регулятивним центром несвідомого, – Самістю. У ній зосереджується психічний зміст індивідуума, і саме вона виступає регулюючим центром колективного позасвідомого. О. Тиховська зазначає, що кожен індивід, як і нація, мають власні засоби психічної взаємодії з цією реальністю [118, с. 43]. У декількох українських народних казках головний герой, якого можна розглядати у якості проекції Ego («Я»), зустрічається із Мудрим Старцем (батьківська постать, super-Ego), і ця архетипічна колізія є для героя вирішальною у процесі досягнення рівня Самості.

Отже, слід резюмувати, що український батьківський архетип, будучи у давні часи неподільним символом сили та влади, в наступні епохи дещо послабив свої авторитетні позиції. Задля виявлення генеруючих факторів цієї регресії, можливо, слід звернути увагу на те, яким чином протягом століть архетип батька (образ правителя нації) проявляв себе на сторінках української історії.

Звертаючись до історичних дискусій навколо теорії походження Київської держави, варто звернути увагу, що вони тим чи іншим чином підіймають проблему української історичної ідентичності, а отже, у певному сенсі, прямо стосуються питання, хто ж був насправді батьком української нації у Золотий період нашої державності (IX-XII ст.). Згідно з норманською теорією, великокнязівська династія правителів Рюриковичей – скандинавського походження, згідно з антинорманською – питома слов'янського. Врешті, це питання суто ідеологічне, і якщо його переформулювати, воно звучатиме так: у найславніші дні української історії наші прашури знаходилися під опікою кровного отця, чи були усиновлені чужинцями? Утім, прослов'янська теорія в усі часи найсильніше культивувалася не стільки українськими історіографами, скільки російськими пропагандистськими колами. Після того, як з 1960-х років почало з'являтися все більше археологічних свідчень про присутність

скандинавів у тогочасній Східній Європі, антинорманські погляди остаточно втратили наукову вагу та пішли на маргінес.

Зазначена низька зацікавленість української спільноти теорією слов'янського походження Рюриковичів, може не тільки бути обумовлена слабкою науковою аргументованістю подібних гіпотез, але, знову ж таки, свідчити про послаблену у колективній свідомості батьківську вертикаль. Український націоналізм, на відміну від російського, не був імперським, і не вибудовував свої ідеї навколо напівміфічних постатей з минушини.

Здавалося б, навіть, попри чужинське українському менталітету тяжіння до ідей імперського правонаступництва, формування патріотичної системи цінностей мусило б вибудовуватися саме навколо легендарного пантеону київських князів. Будь-яка національна ідея, тим чи іншим чином, апелює до пам'яті про минувшину, шукає там Золоту Добу своєї державності, яка була б не можлива без історичної постаті всенародного батька-правителя. Багато хто з героїчних давньоукраїнських князів є репрезентантом певного характерного аспекту батьківського архетипу: Святослав – сили та хоробрості, Володимир – апостольства, Ярослав – мудрості та законодавства, Володимир Мономах – політичної розважливості та наставництва. Було б недоречним твердити, що український патріотизм якимось чином сторониться величі Київської Русі. Однак, процес осмислення себе головними спадкоємцями Київської держави в Україні розпочався тільки на зламі XIX та XX століть – не в останню чергу, завдяки тезам, висунутим істориком М. Грушевським [113, с. 59 – 60]. А до того часу український національний міф вже був викуваний, і черпав він натхнення з іншої історичної доби – з часів запорозького козацтва та Гетьманату.

«Українському національному характерові властивий індивідуалізм, поєднаний з ідеєю рівності, повагою до окремішнього індивіда та його свободи, гостре несприйняття деспотизму, абсолютної монархічної влади <...> Тривале проживання на межі ворожого кочового степу виробило в українців специфічне "екзистенціально-межове" світовідчуття – гостро

емоційне переживання сьогоденності життя, життєлюбність, поетичне, лірично-пісенне сприйняття природного та соціального оточення, пріоритет "серця" над "головою"» – зазначає філософ А. Бичко⁶. За його думкою подібне світовідчуття української нації формувалося протягом тривалого часу на тлі землеробської культури, врешті трансформувались на загальнонаціональному рівні у світоглядно-ментальну орієнтацію на антеїзм (від давньогрецьк. Міфічного героя Антея, який черпав життєві сили у зв'язку з матір'ю-землею). Можна сказати, що стереотипний образ степового козака остаточно узагальнив цю філософсько-екзистенціальну концепцію.

Отже, вільний козацький воїн як універсальний символ вітчизняного лицарства. І водночас – уособлення українського волелюбства, надійний охоронець народної пам'яті та носій традицій. Цей образ оспівувався усною народною творчістю протягом усього XVIII століття. Завдяки літераторам XIX ст. образ козака отримав своє друге мистецьке життя, і разом з тим, грандіозну художню повноту. І, згодом осмислений істориками та культурологами, козак остаточно закарбувався у міжнародній свідомості як символ української мужності. Саме серед звитяжних козацьких полководців українська спільнота в добу Романтизму (тобто у епоху карбування національних ідей у Європі) шукала свою Золоту історичну добу, а в ній – і славетних батьків українського народу.

Звернімо увагу, що в українській мовній традиції слово «батько» є, поміж-іншого, шанобливою формою звернення до козацької старшини, отаманів тощо (напр. з народної думи: «Ой Богдане, батьку Хмелю, / Славний наш гетьмане! Встала наша Україна / На вражого пана»). Отже, колективна свідомість українців стала проєктувати уявлення про архетип національного батька на легендарні постаті козацьких гетьманів та полководців минувшини. Варто зазначити, що у подібній героїзації немає і сліду від імперського самовдоволення чи шовінізму. Гетьман, – як правило, виборний ватажок козацького загону, тобто обраний на посаду правителя

⁶ Цит. за Бичко А., Бичко І., Бузовський М., Горак Г. та ін. «Філософія. Курс лекцій». – К. : Либідь, 1994

методом колективного волевиявлення. Козацька держава за своєю формою правління була близька до монархії, однак, принципово виборною, і воєнна диктатура усередині неї містила відчутні елементи народовладдя. Звісно ж кардинальними антагоністами до ідей авторитаризму є і ті стихійні гетьмани, що керували у різні часи селянсько-козацькими антиурядовими повстаннями (К. Косинський, С. Наливайко, Т. Федорович-Трясило та ін.).

Отже, усі ці історичні авторитети вдало ототожнювали досить прогресивні для XIX століття ідеї виборчої демократії. Те, що саме за образом волелюбного козака закріпилося звання історичного батька – є водночас свідченням того, що українське суспільство у XIX ст. осмислювало свою ідентичність радше через ідеї лівого націоналізму, а не шовіністичного, правого. Адже саме поняття козацтва по самій своїй суті є синонімічним поняттям антиімперіалізму, національно-визвольної боротьби. Українські творці-романтики явно вбачали у козацтві ідеї соціальної рівності, народного суверенітету, національного самовизначення. І батько-полководець в українському історико-героїчному жанрові парадоксальним чином зображувався як рівний посеред рівних поруч зі своїми «дітьми» підлеглими.

Усе це повною мірою простежується у бурлескно-травестійній поемі І. Котляревського «Енеїда», що створювалася протягом 1794 – 1827 років і була повністю видана в 1842 році [77]. Відомо, що у постаті козацького ватажка Енея автор сконцентрував основні риси української народної ментальності. Показово, що саме Еней стає ідеальним керівником для козаків-троянців та їхнім поводитирем у пошуках нової домівки після падіння Січі-Трої. Цей далеко не ідеальний, проте надзвичайно колоритний герой відверто протиставляється сатирично змальованому олімпійському пантеону. Так, що через образи деградованих римських божеств, письменник створював колективний портрет імперського чиновництва та дрібного панства, що заселяло Україну у XVII-XIX ст.⁷. [102, с. 120 – 121].

⁷ В 1991 році на екрани вийшла однойменна екранізація твору – анімаційний повнометражний фільм режисера В. Дахна (студія «Українафільм»).

Звісно, таке бачення постаті всенародного батька не було єдиним. У зовсім іншому ключі, аніж «моторний парубок» Еней, зображується Тарас Бульба – ще один славетний літературний патріарх з однойменного твору М. Гоголя (1835) [31]. Запорізький полковник виводиться письменником як постать героїчна, і навіть міфологічна. Він – найяскравіший символ козацтва, пряме втілення українського ратного духу. Проте врешті повість гармонійно переходить у річище класичної трагедії: коли його син Андрій заради кохання перебігає на бік польського війська, Бульба власноруч вбиває його.

Через цю шокову колізію ім'я Тараса Бульби часто згадують як синонім патріархальної тиранії, проте існує і більш містке трактування: для полковника почуття громадянського обов'язку є сильнішим за батьківську любов, саме тому він і вирішує самотійно судити сина. «Я тебе породив, я тебе й уб'ю» – говорить Тарас перед тим, як натиснути на гашетку, визнаючи цими словами свою батьківську похибку.

Схожий сюжетний мотив через декілька років пролунає і в поемі Т. Шевченка «Гайдамаки» (1841) [137, с. 100–164]. Очільник Коліївщини Іван Гонта, виконуючи присягу, вбиває неповнолітніх дітей-католиків, хоча знає, що вони невинні. У традиційному шевченкознавстві цю колізію трактують наступним чином: національно-патріотичний обов'язок гайдамацького ватажка громадської спільноти бере гору над його батьківськими почуттями. Саме у цьому полягає пафос образу Гонти, та саме це перетворює його на символ волелюбного козацтва. Водночас варто зазначити, що історичний І. Гонта своїх дітей не вбивав, і описане у «Гайдамаках» є художньою вигадкою.

Літературознавець П. Іванишин, розглядає злочин Гонти як його спробу наблизитись до статусу героя – в античному, споконвічному значенні цього терміну. Тобто, у знак високої Ідеї (у випадку Гонти, національної) покласти на жертвний вівтар найдорожче, що може бути у людини (власних дітей), і символічно порвавши таким чином з усім людським, досягти божественного безсмертя. «Т.Шевченко, як питомий аристократ духу, феномен героїчного

осягав дуже глибоко. Не випадково у своїй поезії він запроваджує своєрідний культ Гонти як героя. Тобто як майже недосяжного для звичайної людини прикладу для наслідування, як втілення “*козацької слави*”, зрештою, як героя (історіотворчої “великої людини”) у філософсько-націологічному значенні. <...> Закономірно, отже, що образ Гонти, а ще більше втілений у цьому образі козацький характер, виведений як один із провідних ідеалів української людини (і для звичайного, і для провідницького типів)» [60].

Проти подібного трактування можна відразу знайти безліч контраргументів. Наприклад, пригадати, що мотив преображення людини лежить в основі радше «синівського» міфу, а не «батьківського». Адже вознесення до олімпійського пантеону – це одвічна синівська мотивація. Батьку ж нікому нічого не потрібно доводити, адже згідно зі багатовіковою світоглядною парадигмою, він сам по собі є земним відображенням бога на землі. Також, не є зрозумілим, чи вважав у ті дні сам Т. Шевченко віру головною визначальною ознакою нації. Пізніше, ставши членом Кирило-Мефодієвського братства, поет не погоджуватиметься із деякими поглядами М. Костомарова, зокрема і з ідеєю федерації України з Росією на спільній релігійній основі. Та й богоборницькі погляди у поезіях Кобзаря з кожним роком відчуватимуться усе сильніше.

Показовим є і те, що, копаючи убитим дітям могилу, Гонти аж ніяк не возноситься до героїчного царства духу, а, навпаки, починає демонструвати винятково людяні почуття, до цього моменту ніби зовсім йому не властиві. Ватажок прямо називає вчинене гріхом: «Спочивайте, діти, / Та благайте, просіть бога / Нехай на сім світі. / Мене за вас покарає, / За гріх сей великий. / Простіть, сини!» [137, с. 159]. У цьому епізоді поетичний пафос і справді підіймається до масштабів античної трагедії, утім єдиного героя, якого зараз нагадує Гонти – це Едіп, перед яким наприкінці п'єси відкривається жах скоєного.

Фанатичний злочин Гонти може апелювати й до іншого персонажа грецької міфології, до того ж жіночого – Медеї. Колхідська царівна вбивала

власних дітей у знак помсти їхньому батьку, за те що той збирався одружитися з іншою. Мотиви Гонти схожі, проте об'єкт ненависті, певно, є значно ширшим, – особливо, якщо розглядати Гонту як узагальнений образ українського батьківства своєї історичної доби (який, як правило, відсторонений від власних дітей). Він не має змоги ані їх виховувати, ані власноруч привести до віри предків. Тарас Бульба вбивав сина з досить зрозумілого приводу – за військово-політичну зраду. На відміну ж від Бульби, Гонта, вбиваючи синів, не карає, а бунтує. Заколот цей спрямований проти самого перебігу української історії та тих соціальних та політичних обставин, що призвели інститут української сім'ї (а у ширшій площині – усього українського народу) до всезагального роз'єднання.

Мотив роз'єднаної, недружньої чи неповної сім'ї є одним із самих частих образів у поетичному спадку Т. Шевченка. Народність, як визначальна ознака творчості Кобзаря, полягає у своєрідному симбіозі особистісного та національного [59, с. 47]. Отже, і знайоме кожній людині поняття сім'ї розглядається поетом у найширшому комплексному сенсі, – як універсальний символ нації. Відповідно, і за образом батька криється постать, всенародного духовного наставника, владики нації, часто пророка. Подібне осмислення батьківської постаті відчутно проявляється вже на ранніх етапах поетичної творчості Шевченка.

Так, 1840-60-ті роки закарбовані в історії як період розвитку нової української літератури. Як зазначає В. Іванишин, «то був час проникнення з Європи в Україну ідей тираноборства, інформації про успіхи національного відродження у слов'янських країнах, захоплення романтизмом із його несприйняттям існуючого ладу і пошуком ідеалу» [59, с. 46 – 47]. Пошуки ідеального, питома національного начал отримали можливість втілитися у художньому образі батька – архетипові, що відповідає за саму ідею охоронця народної пам'яті.

«Будеш, батьку, панувати, / Поки живуть люди; / Поки сонце з неба сяє, / Тебе не забудуть!» – саме так звертається до померлого І. Котляревського

молодий поет Шевченко у меморіальному вірші «На вічну пам'ять Котляревському» (1838). Слід зазначити, що до того часу автор «Енеїди» вже перетворився для новітнього покоління української інтелігенції на своєрідного батька нації⁸. Цей ранній вірш є досить прикметним ще й тому, що у ньому, окрім вшанування пам'яті письменника, міститься мотив отримання у дар батьківського спадку, – у контексті вірша, звісно, творчого. Шевченко, ніби син, закликає батькову душу: «Праведная душе, прийми мою мову / Не мудру, та щирю, прийми, привітай. / Не кинь сиротою, як кинув діброви, / Прилини до мене хоч на одно слово / Та про Україну мені заспівай» [137, с. 65].

За думкою літературознавця С. Росовецького, у цьому вірші, як і в деяких інших поезіях-зверненнях раннього періоду Шевченка («До Основ'яненка», «Н. Маркевичу», «Перебендя»), відображаються окремі елементи міфологічної конструкції, відомої як «легенда про прикликання співця» або «міфом про дивний дар». Сюжет цього міфу полягає в тому, що перед молодого людиною (як правило, пастухом) з'являється священна істота і передає у спадок свій дар складання і виконання пісень [107, с. 65]. Слід наголосити, що ця міфологема прямо підлягає під юнгіанське поняття ініціації: коли герой на своєму шляху зустрічає Мудреця (архетипічний образ батька) і отримує від нього у дар певну сакральну річ або магичні властивості (метафора індивідуалізації героя).

Як добре відомо, ліричний герой поета таки перейме у спадок від мудрих попередників магичний співочий дар, а разом із тим і звання духовного батька української нації. І йдеться, навіть, не стільки про ту приголомшливу славу, що спіткала Т. Шевченка після виходу з друку його «Кобзаря» (1940), скільки про самоідентифікацію митця, тобто про ту роль в процесі українського національного Відродження, у якій автор сам себе

⁸ Вартий згадки і прозовий твір з пізнішого періоду творчості Т. Шевченка – педагогічна повість «Близнята» (1855), у якій одним із героїв є мудрий сивий вихователь, опікун Полтавської гімназії полковник Котляревський.

вбачав. Роль ця, безумовно, зосереджувалася в образі батьківського характеру, до того ж біблейського масштабу – носієві голосу народної душі, пророкові, поводитиреві свого народу. Таке себе змальовуватиме поет у творах 1843-1845 років, об'єднаних на сторінках рукописної збірки поезій «Три літа». Лейтмотив пророцтва та національного месіанства пронизує більшість віршів цієї збірки («Кавказ», «Давидові псалми», «І мертвим, і живим, і ненародженим...», «Заповіт», інші). Сама ж книга відкривається молитвою пророка Єремії у якості епіграфа, а на авантитуллі міститься автопортрет Шевченка з поголеною головою, оселедцем та схематично зображеними рогами. «З рогами зображували Мойсея, отже це теж вказує на пророцький статус автора» – пише С. Росовецький [107, с. 148].

З середини й до кінця ХІХ століття українська література продовжуватиме тенденційно розробляти тему втрати батька. Для прикладу згадаємо низку творів Т. Шевченка про «безбатченків» – поеми «Наймичка» (1845), «Відьма» (1847), «Марина» (1848) та інші. Безбатченки постають у творчості поета не просто як лихо соціальне, але ще й метафорично свідчать про руйнування нації.

Відповідно, прийдешнє відродження нації Т. Шевченко осмислював через образ повної, возз'єднаної родини. У «сім'ї великій, сім'ї вольній, новій» закликає поминати себе поет звільнених від ворожого ярма українців. До образу щасливого сімейного побуту звертається поет і у своїй знаменитій ідилії «Садок вишневий коло хати...» (1848).

Т. Шевченко як вихованець романтичної традиції, тяжів до узагальнених метафор та експресивних поетичних образів. Реалізму, що охопив українську літературу в другій половині ХІХ століття, були характерні вже інші художні методи – об'єктивний опис подій, зображення обставин, максимально наближених до навколишньої дійсності та залучення пізнаваних з реального життя характерів. Утім, запропоноване Шевченком осмислення української соціальної дійсності через опис приватних сімейних випадків перейшла і в

реалістичну традицію. Найсильніше це проявилось у творчості І. Нечуй-Левицького.

Цікавим у цьому контексті є повість «Микола Джеря» (1876)⁹, присвячена боротьбі українського кріпосного селянства за соціальну справедливість. Власне, уся проблематика твору найяскравіше проявляється через порівняння долі двох персонажів – старого Джері та його сина Миколи. Перший є зразковим кріпосним трударем. Другим – володіє праведна злість на панське свавілля. Він раз по раз вступає у конфлікт із керівництвом і, будиши вродженим лідером, згуртовує навколо себе односельців.

Одного дня старого Джерю підкошує смертельна втома. На смертному ложі він закликає сина будь-що «не зачіпати осавули, не зачіпати пана та робить мовчки панщину», адже за цим стоїть ризик піти на 25 років у солдати [94, с. 457]. Однак Микола після смерті батька навпаки – продовжить ще більш затято відстоювати свої права, і, врешті, буде змушений втекти з рідного села, залишивши молоду дружину разом із новонародженою донькою. Додому він повернеться через двадцять років. На думку літературознавця А. Ніковського, у повісті міститься завуальоване авторське засудження головного героя: і за те, що громада села без Джері залишилась беззахисною, і, особливо, за те, що без опіки залишилася його рідна сім'я [95, с. 29].

У підсумку за обома чоловічими долями стоїть сумне соціальне узагальнення. Протягом віків для українського батьківства, принаймні для сільської (тобто більшої) частини українського населення, не могло існувати якихось інших сценаріїв долі, аніж ті, що описані у повісті І. Нечуй-Левицького. Як старший Джеря, залишаючись конформістом, прожити нехай тяжке та коротке життя, нехай на користь іншим, однак поруч зі своєю родиною («Важка праця виссала з його уся силу. Вся його сила пішла на

⁹ Повість була екранізована українськими кінематографістами: «Микола Джеря» (1927). Режисери: Й. Рона та М. Терещенко, ВУФКУ (Одеса), УССР. Станом на 2024 рік фільм вважається втраченим.

чужу користь, в чужу кишеню») [94, с. 457]. Або ж, як Джеря-молодший, постати проти несправедливості й, відірвавшись від сім'ї, пуститись у мандри.

Варто пригадати, що згідно з архетипічними уявленнями батько, у першу чергу, є охоронцем своєї родини. Тільки через пробудження у собі функції захисника, чоловік може пройти необхідну психологічну ініціацію та усвідомити себе у ролі батька. На зразку повісті «Микола Джеря» добре видно: український селянський батько в силу історичних та соціальних причин міг ініціювати власну мужність лише за межами рідного дому. Українська ж родина віками залишалась або ж без батька, або ж на чолі із батьком, що так і не зміг ініціюватися у роль захисника (старий Джеря).

Ця проблема постане й у більш пізній повісті І. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я»¹⁰. Твір, який було опубліковано у 1878 році, оповідає про розбрат усередині великої селянської родини. Голова сім'ї старий Омелько, не маючи сил змиритися із цією ворожнечею, починає пиячити та врешті помирає. Проте, навіть втрата батька не зупиняє ганебних чвар. Ця даремна смерть наочно демонструє глибоку духовну та матеріальну кризу, у якій перебував народ.

Науковиця О. Хомишак у своїй статті «Образ батька на тлі української літературної спадщини» трактує зміст повісті наступним чином: «Сім'я Кайдашів стала втіленням тих селянських сімей, які після тривалої панщини, опинилися у нових складних умовах, що вимагали невпинної наполегливої праці кожного члена сім'ї. У такий спосіб трудова діяльність родини визначала стосунки між її членами, тому часто несправедливий розподіл обов'язків щодо домашнього господарства спричинював сімейні чвари й побутові непорозуміння. <...> Буденні труднощі, дрібні побутові суперечки, прагнення до збагачення молодих сімей привело до війни між синами з їхніми сім'ями та батьками, ворожнечі між братами. Унаслідок чого, старий

¹⁰ Повість була двічі екранізована українським телебаченням: 2-серійний телефільм «Кайдашева сім'я» (1993-1996), режисер В. Горько; телесеріал «Спіймати Кайдаша» (2020), реж. О. Тіменко.

батько не міг змиритися з тим, що Карпо замахнувся на нього, невістка, хата й побутові речі зруйнували синівську повагу, любов. <...> Омелько впав у відчай і вдався до пияцтва, що стало причиною його страшної нехристиянської смерті це не примирило братів. Таким чином, в образі Карпа й Лавріна <...> І. Нечуй-Левицький зобразив як важке економічне становище тогочасної української родини, духовно розтлівало та руйнувало її міцні підвалини: багатвікову високу народну мораль, глибоку релігійність, сімейні та батьківські цінності» [133, с. 112].

З початком ХХ століття проблема духовної кризи на рівні сюжету стане більш конкретизованою та винесеться за рамки художньої умовності. Через нові революційні події, фігура батька на деякий час стане міцно асоціюватися з ідеєю української державності. Отримає нове історичне втілення і та сила, що веде народ до зубожіння – апологети більшовицької партії, що за своєю суттю були новою інкарнацією імперського шовінізму. Найповніше ці конфлікти проявляться у творах громадського діяча та письменника В. Винниченка – романі «Завіти батьків» (1914) та п'єсі «Між двох сил» (1918).

Згодом знайде свій літературний відбиток і кінець ілюзій щодо особистості батька як запоруки національної соборності. Так, у сатиричній п'єсі М. Куліша «Мина Мазайло» (1928) дія точиться навколо харківського державного службовця (батько двох дітей), який заради кар'єрного росту змінює своє прізвище на російський лад та починає показово цуратися власного роду, мови, звичаїв і традицій¹¹.

У 1922 році Україна остаточно втратила незалежність та увійшла до складу СРСР. Майже усе ХХ століття українська культура, знаходячись під тиском комуністичної ідеології, мусила орієнтуватися на загальноприйнятий соцреалістичний напрям. Цензура пильно відстежувала будь-які мистецькі прояви національного начала, що не відповідали офіційним стереотипам про українство та могли нести загрозу чинному режиму. Звісно, дані політичні умови ускладнювали, або зовсім унеможливлювали культурологічний процес

¹¹ Телевезійна адаптація п'єси: «Мина Мазайло» (1991) режисера С. Проскурні (студія «Укртелефільм»)

осмислення образу батька як носія історичної пам'яті, і тим більше як символу української державності. Проте на радянські часи перепадає розквіт вітчизняної педагогічної думки, яка базувалася на традиційному досвіді українського родинного виховання, етнічних обрядах та усній народній творчості. Протягом тривалого історичного часу саме сімейні стосункові моделі бралися за основу виховання дітей, тоді як родина слугувала єдиним середовищем, що забезпечувало збереження духовних традицій, мови. Українська педагогіка займалася дослідженням специфіки традиційного родового устрою, а отже і питаннями національної ідентичності.

У цьому контексті значний інтерес складає творча спадщина В. Сухомлинського (1918–1970) – визначного українського педагога, публіциста та письменника, який не відділяв сімейне виховання від шкільного та послідовно досліджував вплив родинних стосунків, і батьківського слова зокрема, на процес формування етичних та моральних якостей індивіда.

Відома цитата з В. Сухомлинського «Виховує, звичайно, сім'я в цілому – її загальний дух, культура людських стосунків. Але хто творить цей дух, цю культуру? Звичайно ж батьки. Без батьківської мудрості немає виховуючої сили сім'ї. Батьківська мудрість стає надбанням дітей; сімейні стосунки, побудовані на громадському обов'язку, відповідальності, мудрій любові й вимогливій мудрості батька й матері, самі стають величезною виховуючою силою. Але ця сила йде від батьків, у них її коріння і джерело» [114, с. 12].

Через низку притч, казок та виховних оповідань («Внучка старої вишні», «Дідусева ложка», «Дідусева таємниця», «Доброго вам здоров'я, дідусю!» , «Майже чарівна розмова», «Найкрасивіше та найпотворніше» та у багатьох інших) педагог культивує наскрізний образ мудрого та доброго патріарха-вихователя, який прищеплює дитині духовні та морально-естетичні цінності [116, с. 79, 83, 92]; [117, с. 59, 168]. Родина ж у його творчості постає як перший і найголовніший інститут в житті людини, у якому вона з юних років навчається творити добро.

Окремої уваги заслуговує епістолярна частина творчого доробку В. Сухомлинського – зокрема опубліковані «Листи до сина». Певно, на сторінках цих листів найширше і розкриваються педагогічні принципи вченого, що закликали до наслідування сином батька, та наголошували на відповідальності батьків за духовну й моральну ідентифікацію дитини [115, с. 368-658]. Батько, за розробками Сухомлинського мусить бути етичним взірцем для свого вихованця. За думкою сучасних дослідників, В. Сухомлинський, формально займаючись суто педагогічною наукою, значною мірою посприяв процесу національного світовідчуття декількох поколінь українців [7].

Висновки до розділу I

Отже, закінчивши огляд репрезентацій постаті батька в давній європейській культурі, а також в культурологічній та філософській думці ХХ століття, ми водночас окреслили понятійно-термінологічний комплекс дисертації. Численні положення фройдівського психоаналізу, вчення про архетипи колективного несвідомого К. Г. Юнга, засади індивідуальної психології А. Адлера, тези роздумів Е. Фромма про природу батьківської любові, а також деякі світоглядні аспекти сучасної феміністичної науки – усе це у сукупності, створює актуальний науково-теоретичний контекст, та надає дієвий інструментарій при аналітичному дослідженні трансформації образу батька в українському кінематографі.

Не менш важливими є результати проробленої історичної ретроспективи відображень батьківської постаті в українській культурі, які наблизили нас до розкриття причин та наслідків стану українського суспільства на початку ХХ століття. Проаналізована характеристика основних патріархальних божеств з протоукраїнського пантеону. Встановлено, що більшість з них уособлювали суспільні уявлення про чоловічу міць, доблесть, владність, а також персоніфікували поняття захисту, духовного наставництва, зв'язок з родом. Розглянуто характерні зображення образу козацького батька в українській

романтичній традиції. Доведено, що образ воїнського ватажка часто трактувався письменниками з оглядом на таку важливу функцію архетипу батька, як запорука національної суверенності. Простежено, як внаслідок тривалого періоду бездержавності поступово зазнавала ослаблення колективна віра українців у свою силу та власну ідентичність. Згідно з вченням К. Г. Юнга, зазначені категорії в колективному позасвідомому уособлює батьківський архетип, а отже ці історичні процеси прямо позначалися на характері зображення образу батька в українській літературі.

РОЗДІЛ II. РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ОБРАЗУ БАТЬКА НА КІНОЕКРАНІ 1920 – ПОЧАТКУ 1960-х РОКІВ

2.1. Особливості концепції архетипу батька в новому історичному сетингу 1920-х рр.

Жовтневий переворот 1917 року спричинив низку кардинальних змін у суспільному та політичному житті на усіх теренах колишньої Російської імперії. Протягом лічених років були фундаментально переосмислені основи всіх соціальних інститутів: освіти, релігії, політики, економіки, шлюбу, сім'ї. Усі ці соціокультурні реформи розповсюджувались буквально на всі суспільні сфери, включаючи систему духовних цінностей, моделі поведінки, норми сімейних відносин.

Різка та штучна перебудова віковичних соціальних моделей призвела в 1920-х роках до разючого розриву між батьками та їхніми дітьми, і, як наслідок, до остаточної втрати порозуміння між старшим і новим поколінням. Звісно, ці соціальні катаклізми знаходили належне відображення у тогочасному мистецтві. Став своєрідним художнім дзеркалом конфлікту поколінь і радянський кіноекран.

1920-ті роки – часи, коли кінематограф творився «молодими зраділими людьми» (перифраз Г. Козінцева). У ці роки до кіновиробництва залучається ціла плеяда талановитих постановників-самоуків. Д. Вертов, Л. Кулешов, С. Ейзенштейн, В. Пудовкін, О. Довженко, Ф. Ермлер, Г. Козінцев та Л. Трауберг – усі ці режисери врешті стануть поважними класиками, їх імена прозвучать на увесь світ й будуть асоціюватися с Золотою Добою радянського екрана. Проте у 1920-х роках кожному з них не було навіть тридцяти років.

У біографіях багатьох постановників 1920-х років дублюється одна й та сама обставина: їхні дитячі роки проходили під психологічним гнітом батьків-тиранів [155, с.37 – 38]. Таким чином революція означала для цілого

покоління довгоочікуване звільнення від участі, що була їм приписана тиранічними родителями.

Можливо, найвиразнішим свідченням тогочасного світовідчуття митців можна вважати сюжет дитячого фільму виробництва ВУФКУ «Троє» (режисер О. Соловйов, 1928). Маленький панич Жорж мріє будь-що втекти з-під нагляду свого авторитарного татка, – гротескного товстуна, яскравого представника «недобитої буржуазії». Зневага до задушливого патріархального світу загострюється ще сильніше, коли Жоржик приїжджає на канікули в Крим. Поруч піонерський табір «Артек», і хлопчик із заздрістю спостерігає, як дружньо та весело проводять час його однолітки. Утім, точно з такою ж жадобою споглядає за життям піонертабору і малолітній безпритульник Мишко. Згодом панич та безхатко обмінюються вбранням, помінявшись разом із тим і соціальним статусом. Глядачеві демонструють, наскільки ж умовними та віджилими є соціальні атрибути минулого. «Артек» у цьому фільмі як маленька модель прийдешнього комуністичного устрою, де більше не буде існувати класових бар'єрів та принизливих соціальних умовностей. Доволі показово, що усі відмерлі ознаки учорашньої, «буржуазної» доби утілюються саме в образі батька.

Описана символічна опозиція між новим та старим простежується і в славетній «Матері» (1926) режисера В. Пудовкіна. У цій революційній драмі на прикладі окремого сімейного конфлікту розглядаються принципові особливості політичної боротьби, що охопили Російську Імперію в період заводських страйків в 1905 році. Різні політичні табори колективізовані авторами по принципу вікового розподілу: робітничий клас старшого покоління затято відстоює старий життєвий уклад, тоді як молодь жадає революційної перебудови та готова помирати в ім'я новітнього світу. Прикметно, що мати героя в кінці стрічки перейде на бік революції, ставши своєрідною комуністичною Мадонною, тоді як батько (звіроподібний кремезний чолов'яга) до останньої хвилини життя залишатиметься прислужником застарілого укладу.

Боротьба молодості зі світом батьківського безправ'я є одним з лейтмотивів кінематографа С. Ейзенштейна – найвідомішого представника радянського кіноавангарду. Відомо, що саме з авторського осмислення власних дитячих травм і проростає у творчості С. Ейзенштейна образ бездушного та механічного світу батьків-тиранів. Недарма, вся жорстокість дореволюційного світу у режисера найчастіше розкривається через символічну колізію: беззахисне дитя жорстоко принижує дорослий [155, с. 52].

У зв'язку з цим слід пригадати знаменитий епізод зі «Страйку», в якому кінний офіцер жбурляє немовля на дно безодні. Або ж ще більш відомі кадри з «Панцерника "Потьомкіна"», де візок із дитинчам несеться вниз сходами Одеського спуску. Втім, образ Добра, що подолало Зло, в екранному світі Ейзенштейна не менш промовистий. Адже революція за Ейзенштейном – це, в першу чергу, заколот дітей проти всесильних батьків. Перші уособлюють вільне комуністичне майбутнє, а другі – патріархальні уклади старого буржуазного світу. І тут найбільш емблематичний кадр ми знаходимо у «Жовтні»: на царському троні замість звергнутого батюшки-самодержця сидить бешкетне хлоп'я, дивовижно схоже на самого режисера.

Отже, чи не найголовнішою бінарною опозицією, до якої зверталися у своїй творчості радянські кіномитці 1920-х років – це *юність* і *старість*. Молоді люди символізували новий утопічний світ рівноправ'я, тоді як люди старшого покоління слугували репрезентантами світу учорашнього, темного та несправедливого.

Однак, чи підпорядковувалися цій усерадянській культурній тенденції характери персонажів-батьків в українському кіно 1920-х років? Адже відносна автономія Всеукраїнського кінофотоуправління стосувалася в першу чергу економічної та виробничої сторони кінопроцесу: ВУФКУ, перебуваючи у статусі госпрозрахункової держструктури, мало право на певну самостійність у питаннях кадрової політики, експортно-імпортній діяльності та у справах кінофікації та кінопрокату. Водночас ідеологічний

зміст українських стрічок мусив повністю відповідати Московській генеральній доктрині, диктованою ВКП (б) – фактично єдиної політичної партії Радянського союзу.

Як нами було визначено раніше, навряд чи для української спільноти постать батька неодмінно асоціювалася з тиранією чи імперським безправ'ям. Навпаки: батько протягом другої половини ХІХ ст. розглядався в українській літературі радше як жертва соціальної тиранії (кастрований архетип, позбавлений своїх одвічних батьківських функцій).

Не отримувала у свідомості українців постать батька і тієї стійкої асоціації з регресивним світом учорашньої доби, як це було притаманно згадуваним радянським кіномитцям з Росії. Адже ще з часів І. Котляревського будь-які спроби осмислення українців себе як нації, тим чи іншим чином апелювали до героїчних часів Запорозької Січі. І батьківський архетип, утілений в образі батька-полководця, найчастіше розглядався не тільки як представник учорашньої епохи, а ще і як апологет прийдешнього Національного Відродження. Козацький предок в традиціях українського романтизму, закладений Т. Шевченком – це історична совість, що тяжіє над сучасниками та закликає їх до чергової боротьби з узурпаторами. Або ж – історична пам'ять, без якої українці в контексті своєї національної ідеї не зможуть ані осягнути день сьогоднішній, ані перейти у день завтрашній.

Навряд чи поразка України в радянсько-українській війні за лічені роки кардинально переформатувати стали національні уявлення про батьківський архетип. Враховуючи, те, що серед фундаторів українського кінематографа 1920-х років були у т. ч. і колишні безпосередні учасники армії УНР – О. Довженко, Ю. Тютюнник, інші.

Певно, щоб отримати відповіді на ці питання, слід пригадати, загальну картину українського культурного та політичного пейзажу другої половини 1920-х років.

Після затвердження в 1921 р. нової економічної політики, вище радянське керівництво (РКП (б) – ВКП (б)) в 1923 р. почало впроваджувати в

підлеглих республіках політику коренізації – тобто, процес залучення корінного населення до місцевого керівництва та надання національним мовам офіційного статусу. Серед республік, у яких запроваджувалась «коренізація», звісно, була й УРСР. Перехід на українську мову стосувався не тільки робітників державно-адміністративного апарату, але і прямим чином формував сферу культури: активно розвивалася україномовна література та театр.

Попри те, що українізація була спрямована, у першу чергу, на нейтралізацію національно-визвольних амбіцій українців, вона спричинила певне духовне піднесення в українських мистецьких колах. Багатьом артистам почало здаватися, що, попри поразку Української революції 1917-1921 років, все ж таки створюється демократична Україна, незалежна від Росії, принаймні в культурному просторі.

Таким чином, 1920-м рокам судилося стати недовготривалою Добою Відродження української культури. Цей історичний період залишив по собі цілу низку високохудожніх модерних творів мистецтва майже в кожному виді мистецтва – літературі, театрі, музиці, живописі, кіно. Протягом десятиліття було створено декілька потужних літературних об'єднань, спрямованих у тому числі й на теоретичне осмислення вітчизняного культурного процесу: Ланка (пізніше перейменоване на Майстерню Революційного Слова – «МАРС»), «Плуг», «Молодняк», «Західна Україна», ЛОЧАФ (об'єднання армії та флоту), і «Гарт», перейменований пізніше на ВАПЛІТЕ (Вільну Академію Пролетарської літератури).

Найпалкіша полеміка в згаданих мистецьких об'єднаннях точилася навколо питання відмінності української та російської ситуацій в культурі, а також орієнтовного спрямування національного мистецтва загалом. Відстоював право самобутності українського театру режисер Л. Курбас (диспут «Про шляхи сучасного українського театру») [81, с. 693 – 698], закликав до переорієнтування вітчизняної літератури з російського на західноєвропейський курс поет та прозаїк М. Хвильовий (стаття «Московські

задрипанки») [132, с. 191 – 195], тоді як поет-футурист М. Семенко ще в 1914 «спалив» свій «Кобзар», – певно на знак протесту проти шанування будь-яких мистецьких канонів, у тому числі й питома національних (маніфест «Я палю свій "Кобзар"») [110, с. 435 – 436].

Велася боротьба за незалежний культурний простір і в середовищі кінематографістів, проте вона найвідчутніше розповсюджувалась не стільки в теоретичній царині, скільки у практичній, – тобто у сфері репертуарної політики ВУФКУ. Наприклад, пригадаємо славнозвісну відмову українського кінокерівництва купувати для прокату легендарний «Панцерник "Потьомкін"». Цей казус був частиною тієї митної війни між двома найбільшими кіноорганізаціями СРСР – ВУФКУ та Совкіно [89, с. 201 – 202].

Тим ціннішим документом для вітчизняної історії кіно є стаття О. Довженка «До проблеми образотворчого мистецтва» (1926). На цьому матеріалі чітко простежується, як майбутній флагман українського кіно, захищаючи відокремленість українського мистецтва від московського, піддає різкій критиці засади російського об'єднання живописців АХХР, пригадує дореволюційні часи, коли Україна, будучи частиною Російської імперії, віддавала значну частину свого творчого потенціалу створенню російської культури. Він підкреслює, що сучасні вітчизняні художники є новітньою мистецькою генерацією не тільки тому, що вони – представники нового, революційного мистецтва. Довженко наголошує, що такі українські митці, як М. Бойчук, М. Бурачек, Л. Левицький, Г. Нарбут, О. Мурашко здобували освіту в країнах Західної Європи, і саме тому естетично та світоглядно є ближчими до європейського мистецтва, аніж до російського [45, с. 33]. Певно, через зрозумілу скромність, Довженко не включає у цей список здобувачів освіти за кордоном себе самого: він сам близько року навчався графіки в німецькій приватній школі художника-експресіоніста Віллі Гекеля.

З цього тексту, написаного О. Довженком напередодні його приходу до кіновиробництва, добре видно, що питання національної самоідентифікації видавалася йому чи не найбільш актуальною проблемою в тогочасному

українському мистецькому житті. Невдовзі ця гостра зацікавленість у питаннях самовизначення українського народу проявиться вже у першому зрілому фільмі О. Довженка «Звенигора» (1927). Сам же постановник недовзі отримає статус головного репрезентанта українського світогляду у світовому кіно.

Французький історик кіно Жорж Садуль у своєму огляді радянського кіноавангарду 1920-х зазначав про О. Довженка наступне: «Довженко, що прийшов у кіно в кінці періоду німого фільму, абсолютно відрізнявся від своїх попередників: Дзиги Вертова, Ейзенштейна, Пудовкіна. Довженко – українець. Ця деталь має своє значення: СРСР складається з багатьох республік, які національним характером відрізняються від Великої Росії. Багато з них, в тому числі й Україна, мали вже свої незалежні творчі школи. Довженко, селянський син, був учителем, консулярним агентом, пресовим ілюстратором і малярем, доки прийшов до професії кіносценариста. Першими його спробами були комічні й кримінальні драми ("Ягідка кохання", "Сумка дипкур'єра")» [100]. «Звенигору» ж, яка була четвертою роботою у фільмографії Довженка, Садуль називає справжнім дебютом режисера.

Фільм було випущено на екрани у 1927 році і його сприйняли як мистецьку сенсацію. За даними кінознавиці Л. Брюховецької, після демонстрації стрічки в Парижі критики охарактеризували її як «перемогу молодого духу» [16, с. 19 – 20]. Цікаво, що у центрі сюжету цього молодого за духом фільму стоїть постать сивого патріарха – Вічного Діда. Тобто, буквального прояву архетипу батька, Старця.

У центрі оповіді казковий тисячолітній Дід. Цей кумедний старець (актор М. Надемський) ревно охороняє міфічний скарб, що був захований скіфами у надрах гори Звенигори. Стрічка відкривається епізодом, у якому загін гайдамаків схиляє Діда до того, аби він допоміг віднайти коштовності. Проте коли відкопані дорогоцінності потрапляють їм до рук, то одразу ж перетворюються на непотрібний мотлох.

Потім оповідь перескакує з часів Коліївщини у роки Радянсько-української війни. У старця тепер двоє вихованців, і вони знаходяться по різні боки військово-політичного протистояння. Один з них – петлюривець (акт. Л. Подорожний), інший – більшовик (акт. С. Свашенко). Перед старим постає нелегке питання: кому ж відкрити таємницю скарбу?

Під кінець стрічки стає зрозуміло, що скарб інтерпретується авторами не буквально, а радше як метафора незчисленних природних ресурсів України. Сучасні ж кінокритики розглядають Звенигорівські скарби, в першу чергу, як духовні. За припущенням Л. Брюховецької, скарб у кінофільмі Довженка можна трактувати точно так само, як і скарб в містеріях Т. Шевченка: «духовний спадок минулих поколінь, славного козацтва, що боролись за волю й незалежність України» [16, с. 34]. Отже Дід, перш за все, є хранителем духовних багатств України.

Для нашого дослідження фільм є цікавим одразу з декількох аспектів. По-перше, у «Звенигорі» ми спостерігаємо не тільки пряме втілення генеральної функції батьківського архетипу – *зв'язок з власним родом та його звичаями*, але і бачимо, що молоді українські кінематографісти 1920-х років попри весь свій авангардизм схилились до ідей та образних значень класичної української літератури, де батько розглядається як носій історико-культурних традицій та духовний наставник.

Ще у 1928 році американський кінокритик Джордж Кларк називав Діда «символом старого романтизму», який є притаманним для усіх національних культур [68]. «Традиціоналізм» експериментальної «Звенигори» підкреслюється й тим, що стрічка прямо наслідує давній український сюжет: коли «було у батька два сини», один із яких був вихованим та зразковим, інший – навпаки. Ця сюжетна конструкція покладена в основу багатьох народних казок, і неодноразово варіювалася в українській класичній літературі. З відомих історико-політичних причин слухняним вихованцем Діда тут виступає червоноармієць Тиміш, занедбаним – петлюривець Павло. Тим парадоксальніше, що таємницю священного скарбу Дід спочатку хоче

відкрити саме недбайливому Павлу, до останнього тримаючись осторонь комуніста Тимоша, – певно, відчуваючи екзистенціальну загрозу у його ідеологічних переконаннях.

Утім, як можна спостерігати у численних ретроспекціях, остерігається Дід не тільки ідей власного онука. Адже однією з найбільш характерних ознак національного батьківського архетипу за О. Довженком, є запеклий консерватизм, який можна трактувати і як свідчення певної історичної травми українського народу. Протягом віків попадаючи під гніт інших націй – від норманської та монголо-татарської до польської та російської – українська нація до початку ХХ століття, судячи з сюжету фільму, здобула ще й фобію втрати власної ідентичності. Звідси, певно, і проростає містичний страх Діда перед репрезентативними носіями інших культур (показова моторошна сцена з католицьким монахом). Певно, з цього ж коріння проростає і затята недовіра до будівників новітнього устрою. Завуальованою метафорою культурної закритості Діда може слугувати й знаменита сцена Купальської ночі. Красуня Оксана пускає по воді вінок, аби дізнатися свою долю, проте дідуган виловлює вінки, залишаючи дівчину без відповіді. Ніби який архаїчний первісний вождь, що не хоче віддавати жінок свого племені заміж іншим чоловікам.

О. Довженко, як можна було помітити у згадуваній статті 1926 року, все ж таки вбачав українську культуру як відкриту, тобто здатну до розвитку, модернізації та вивчення досвіду інших культур. Водночас Дід, будиши ідейним антагоністом самого автора, ніяким чином не зображується чорними та саркастичними фарбами. Навпаки: режисер, що до цього зарекомендував себе у живописі як майстер шаржів, змальовує національного патріарха з теплом та молодечим бешкетництвом.

Отже, патріархальний українській світ у «Звенигорі» зображується в іронічному та навіть пародійному ключі. І те, що Дід сам не до кінця розуміє свою місію, і те, що він є особою хитрою та меркантильною, зовсім не

дисонує з загальною художньою ідеєю фільму, а навпаки надає цьому образу психологічної багатозначності та додаткової глибини.

Як уже було зазначено, одна з основних дихотомій суспільної свідомості 1920-х років – «старе та нове». Ця опозиція найчастіше проявлялася у тогочасному кінематографі через конфлікт батьків та дітей. Діти-революціонери найчастіше виступали на екрані як апологети «світлого комуністичного майбутнього», а їхні батьки як медіатори ідей учорашнього відсталого життя. У «Звенигорі» цей конфлікт зовсім не вбачається непримиренним. Для О. Довженка Дід – нехай і пережиток давнини, утім наділений невідомою життєвою енергією. Тому його і варто запрягти у потяг майбутнього, задля побудови соціалізму. Саджаючи Діда разом з Тимошем у паротяг (для авангардистів 1920-х – символ світлого утопічного прийдешнього), режисер закінчував стрічку своєрідним консенсусним гепі-ендом. Новітнє і традиційне все ж може – і мусить – співіснувати.

На сторінках журналу «Нове мистецтво» рецензент П. Лозієв називав «Звенигору» фільмом «яскраво більшовицьким» за своїм спрямуванням, національним щодо сюжету та змісту, і водночас соціально-романтичним. Критик зазначав, що ця різнорідність ідейних складових ніяким чином не шкодить стрічці. Навпаки, «Звенигора» є зразком напрочуд монолітного фільму [84, с. 128]. З висоти нашого часу, можна додати, що сьогодні у цьому поєднанні національного і більшовицького не вбачається ані вимушеного компромісу з боку з Довженка, ані ганебного популізму. Ця оптимістична стрічка є певним документом тієї короткої епохи, коли в мистецьких колах України ще панувала віра у те, що будівництво комуністичного устрою не завадить молоді творити твори національного мистецтва.

Отже, Довженко у 1927 році ніяким чином не прощався з минулим, що у стрічці уособлював його патріарх, а тільки сміявся з нього, – незлим сміхом і навіть почасти схвалюючи. Утім, не так оптимістично розглядали розв'язання проблеми старого і нового інші українські кінорежисери. Так, у

психологічних драмах «Два дні» (1927) Г. Стабового та «Нічний візник» (1928) Г. Тасіна головними героями також є консервативні батьки.

Слід зазначити, що у сюжетах та стилістиці обох стрічок значно відчувається вплив німецької камерної драми – камершпілю. Серед характерних ознак: уповільнений темпоритм, спроба максимально обмежити події у рамках однієї локації – як, правило будинку, чи квартири, психологізм, що інколи межує з натуралізмом, намагання розкрити характери персонажів через предмети їхнього побуту тощо. Як і в деяких визначних німецьких камершпілях («Скалки», «Остання людина»), дія в одеських драмах Г. Стабового та Г. Тасіна точиться навколо фігури батька, який протягом драми остаточно втрачає свій колишній авторитет. Так, на сюжети обох стрічок накладалися конкретні соціальні обставини: старий патріархальний світ відходив у минуле, і суспільство зустрічалося із новою історичною добою.

Події фільму «Два дні» розгортаються в Одесі в 1919 році. Під час відступу білоармійців населення масово покидає місто. В одному з опустілих маєтків залишається двоє – старий швейцар Антон (акт. І. Замичковський) та юний панич-гімназист, що відстав від батьків. Скоро будинок займають червоноармійці, серед яких син швейцара – більшовик Андрій. Бажаючи захистити панича, швейцар приховує його на горищі. Червона армія відступає, залишивши Андрія в маєтку для підпільної роботи. Панич здає Андрія, і контррозвідка страчує більшовика. Вбитий горем слуга закриває двері будинку та підпалює його разом з білогвардійцями.

У радянський період кінознавці були схильні порівнювати «Два дні» із «Матір'ю», розглядаючи ці стрічки як дві варіації (батьківську та материнську) одного й того ж самого сюжету [75, с. 29]. Довгий час вважалося, що в обох фільмах було продемонстровано, як логіка класової боротьби приводить несвідомих людей старої генерації до розуміння свого місця в переломних історичних подіях. Подібне трактування, безумовно, слушне для твору В. Пудовкіна, однак, навряд чи, адекватне для фільму Г.

Стабового. Насправді ж ідейне спрямування «Двох днів» значно ближче до стилістично не схожої травестійної «Звенигори».

Як і у стрічці О. Довженка головним героєм тут виступає традиційний для української сюжетики вихователь, чиї діти (нехай один з них для Антона і не рідний) вступили між собою у боротьбу. Поєднує двох героїв і уперта неприязнь до будь-яких соціальних змін: старий швейцар до самого кінця стрічки бажає залишитися непричетним до навколишніх перепитій. Однак, на відміну від Довженківського Діда, швейцар Антон – не умовний казковий персонаж, а повноцінна жива людина зі своєю складною психологією. Психологічної правдивості стражданням батька додає те, що виконавець ролі І. Замичковський сам позбувся сина під час Радянсько-української війни в обставинах, близьких до сценарної ситуації [86, с. 9].

Навряд чи є доречним і радянське трактування фінальної сцени підпалу будівлі як доказ політичного прозріння персонажа. Великі плани актора І. Замичковського у цій сцені свідчать, перш за все, про страшенний внутрішній біль героя та про його безсилу лють. Ці кадри, як і усі події стрічки загалом, спонукають шукати в цьому сюжеті значно глибші смислові тлумачення.

Важливою обставиною є те, що швейцар ставиться до панича як до власного сина. Піклуючись про юнака, він керується радше батьківським інстинктом, аніж рабською психологічною залежністю. Панич і рідний син Андрій в очах швейцара – брати, а отже абсолютно рівні люди – оскільки кожен в однаковій мірі заслуговує його батьківської опіки. Громадянська ж війна осмислюється у цій стрічці лише з одного боку – як братовбивча, антигуманна. І прозріння Антона після втрати сина радше не класового, а екзистенціального характеру. Осиротілий батько перестає дивитися на людство з християнських позицій, і починає діяти неначе старозаповітний Бог – той, який несе заблудлим дітям жорстоке покарання.

Кінознавець та сценарист М. Лядов описував цю сцену наступним чином: «І ось під верескливу мелодію ("цыпленок жареный, цыпленок

варений") розгортається драматичний епізод: старий дворецький перед трупом сина. Найтонша драма невтішного горя. Покора. Розпука. Ненависть до вбивць, що чим раз зростає» [86, с. 9]. І ось вже не існує того Антона, що усе життя дивився на людство милосердним, всепрощаючим поглядом. І перед глядачем він постає не християнським батьком, а старозаповітним – розгніваним, караючим. Так, фінальні кадри стрічки – батько, збожеволілий від горя, стоїть серед полум'яного моря – можуть апелювати до біблійської оповіді про знищення Богом Содому і Гоморри. Утім, пробудження патріархальної владності швейцара, що проявляється у фільмі через міфічні символи пожежі та вогню, видається запізнілим та безнадійним.

Близьким до «Двох днів» є фільм «Нічний візник», присвячений діяльності одеських підпільників в роки громадянської війни.

Головний герой, старий відлюдкуватий візник Гордій Ярощук (акт. А. Бучма) ніжно любить свою доньку Катрю і ненавидить більшовика-підпільника за те, що Катря, допомагаючи йому, наражає себе на небезпеку. Одного разу Гордій видає владі доньчиного товариша, і контррозвідка замість комісара, заарештовує Катрю і вбиває її на очах у батька. Наступного дня офіцери все ж знаходять Катриного друга, і змушують Гордія везти його на розстріл. Старий у приступі ненависті подає знак арештанту, аби той зістрибнув, і, пускаючи візок сходами вниз, розбивається разом із білогвардійцем.

Попри те, що «Два дні» і «Нічний візник» створені різними митцями, разом ці стрічки можна умовно поєднати в тематичну діалогію. В обох фільмах глядач спостерігає за доленосними для країни подіями не з традиційної для кінематографа 1920-х років точки зору історичної діалектики, а з точки зору звичайної людини. Споріднює ці дві стрічки й те, що обидва герої втрачають дітей через власну необачність: Антон – внаслідок омани, щодо того, що всі його вихованці не вчинять одне одному лиха, Гордій – через необачність. Після прозріння герої ступають на шлях помсти, гинучи разом із кривдниками своїх дітей.

Варто визначити, з яких саме еманаций колективної душі бере початок цей тенденційний мотив. Згідно з теоретичними працями видатного німецького кінознавця та соціопсихолога Зігфріда Кракауера, кіноекран, наче дзеркало, володіє відображальною властивістю, – подібною до відображальної функції психіки. Демонструючи сцени фізичного буття, кінематограф по суті репрезентує колективну ментальність та відтворює потаєні струми колективного несвідомого населення країни. Особливо це стосується тих періодів, коли нація стоїть на межі кардинальних історичних змін. Кінематограф у такі роки буквально перетворюється на відкриту енциклопедію психологічних настроїв мас, та найбільш характерних страхів та сподівань, що таяться у колективному несвідомому нації. Орієнтуючись у переломні історичні епохи на широкий глядацький успіх, кіномитці цим самим презентують публіці її власні колективні сновидіння [153].

Таким чином, кінокартини Г. Стабового та Г. Тасіна можуть свідчити й про певний «шок від осиротіння» тогочасного суспільства. До того ж з висоти сьогодення часу, ці фільми можна розглядати як невимушене пророцтво майбутньої історичної катастрофи. Адже якщо розглянути фінали стрічок крізь призму традиційної універсальної символіки (смерть батька як втрата духовних орієнтирів), то в обох випадках простежуються моторошні прогнози: земля, що пройшла крізь бурю революції та громадянської війни остаточно залишилась без рідної батьківської опіки.

Те, що події обох стрічок показані з перспективи персонажів-батьків, додає їм особливого трагічного звучання: аудиторія, згідно з законами глядацького сприйняття, починає пронизатися симпатією до головних героїв, – нехай вони і не ідеальні – та, врешті, ідентифікувати себе з ними. А отже переживає поразку обох батьків як свою власну.

Такий сповнений жалю погляд на покоління своїх батьків, був зовсім не притаманним більшості інших національних кінематографій радянської доби (як підтвердження цьому, варто згадати звіроподібного старого Власова з «Матері»). І саме ця шанобливість та емпатія до батьків і перетворює фільми

з «Одеської діалогію» на твори, де відображаються яскраві риси українського національного характеру – не меншою мірою, аніж у етнічно забарвленій «Звенигорі».

Прикметним є те, що передсмертна ініціація патріархальної рішучості Гордія, як і у випадку Антона з «Двох днів», також проявляється через архаїчний атрибут чоловічої влади. І якщо, в Антона владність символічно розкривається через стихію вогню, то у випадку Гордія – через образ колісниці, що здавна означала божественну чоловічу могутність.

Рисами патріархального божества (цього разу, пов'язаного зі стихією води) наділений і Остап Ковбань – герой агітаційно-пропагандистського фільму А. Кордюма «Вітер з порогів» (1930)¹². Дія стрічки точиться у перші дні будівництва Дніпрогесу. Прибережні дніпровські села ось-ось затоплять водою в ім'я індустріалізації – цього всепереможного та невмолимого божества новітньої епохи. Утім, значна частина сільської молоді, згідно з канонами кіноавангарду, стоїть на стороні прогресу. Навіть син річного лоцмана Андрій, заворожений видовищем соціалістичного будівництва, тікає з дому та приєднується до дніпрогесівців. Тікає на будівництво, закохавшись у тамтешнього техника, і донька лоцмана. Врешті Ковбань залишається сам на сам у нерівній боротьбі з будівниками.

Звісно ж, ця битва традиційно закінчиться черговою поразкою старого перед новими, хоча цього разу і без летальних результатів. В останній сцені ми бачимо розбитого та приниженого Ковбаня, що сумно споглядає за роботою баштових кранів та екскаваторів. Просто на очах зникає його звичний батьківський світ. Потім старий лоцман зітхає і прямує у невизначену далечінь. У спину йому дивиться камінна баба – старослов'янський ідол, що самотньо стоїть на березі Дніпра вже понад тисячу років.

Слід зазначити, що цю бурхливу за сюжетом стрічку режисер А. Кордюм виконав з вражаючою емоційною рівністю та без типового для

¹² Фільм також відомий під назвою «Останній лоцман»

радянського кіноавангарду оптимістичного надриву. Стрічка ніби констатує відомому аксіому: маховик історії стирає все. Як не існує для людей вже того бога, котрого колись символізувала язичницька камінна баба, – зникають так само з поверхні Дніпра і його знамениті пороги. Закінчується разом з цим і епоха Остапа Ковбаня.

Цю неминучість гибелі старого світу чудово розуміє і режисер, і глядач. Утім, питання, чи вдасться досягнути цю даність самому лоцману, чи, тим більше, змиритись із нею, залишаються без відповіді. Таким відкритим фіналом стрічка А. Кордюма ніби прокладає мостик до тих фільмів, де основною темою є примирення людей старшого покоління з різким зломом епох.

Безсумнівно, переоцінка батьківського архетипу була нав'язана колективній свідомості українців зовнішніми ідеологічними чинниками. Цей вимушений ревізійний процес фіксувався у вітчизняному кінематографі 1920-х років майже узгоджено з відомою концепцією американської психологині Елізабет Кюблер-Росс, що описує етапи прийняття пацієнтом факту смертельної хвороби, а також досліджує емоційний стан людей, які зіткнулися із втратою своїх близьких [154, с. 51 –147]. *Заперечення і Гнів* – перші два етапи усвідомлення українським суспільством свого осиротіння. Вони залишилися не відображеними в українському кіно, через те, що в період, коли колективна психіка нації проживала ці етапи, кіновиробництво в Україні знаходилося у летаргічному стані (можемо припустити, що в протилежному випадку такі фільми були б зафільмовані в останні місяці УНР та Української держави). Тоді як момент *компромісу* архетипу батька зі смертю вже чітко простежується у фільмі «Звенигора»: О. Довженко усіма силами намагається примирити традиційний український світ, уособлений в постаті Діда, і нову комуністичну реальність. Момент глибокої *депресії* архетипу батька протоколюють «Два дні» та «Нічний візник». Тоді як останній етап *прийняття* рефлексується кінематографом у двох кінодрамах 1930 року – «Земля» О. Довженка та «Хліб» М. Шпиковського.

Події обох стрічок відбуваються в один із найболючіших періодів радянського періоду історії України – під час об'єднання приватних селянських господарств у колективні (колгоспи та радгоспи). І якщо «Земля» фіксувала процес колективізації в поточному часі (1930 рік), то «Хліб» був присвячений її найпершим дням (початок 1920-х років).

Головним героєм стрічки М. Шпиковського є безіменний червоноармієць (актор Л. Лященко), який повертається з війни до рідного села і стає в авангард боротьби з «куркулями». Під його плугом одна за іншою переорюється межі, зливаючи приватні ділянки у єдину, колективну, а фактично вже нічию. Згодом червоноармієць засіє їх зерном, експропрійованим у зголоднілих після війни міщан. Старенький батько героя (роль Д. Капки) бере на себе функцію совісті сина, якої той, схоже, остаточно позбавився. «Не зійде чуже на чужому!» – умовляє старий, проте син не дослухається порад. Коли ж сходить урожай, вражений батько стає на бік сина. Ніби погоджуючись, що старі моральні закони вже не діють у цьому новому, позбавленому моралі світі.

Окремого опису потребує момент остаточного примирення батька з невмолимим поступом історії. Пізньої ночі, при світлі недогарка старий дряпає на папірці якісь неграмотні каракулі (заповіт?). Цей клопіткий процес раз по раз перемежовується планами з підвісною колискою – у ній спить маленька онука діда. Врешті старого долає непоборна втома, і він схиляє голову на поверхню столу. Можливо, він помирає. Колиска продовжує мірно гойдатись, означаючи, як і в «Нетерпимості» Девіда В. Гріффіта, вічний та циклічний плин життя. Батько ж розчиняється у цій невпинній течії часу.

Логічний висновок, що диктує описана монтажна сцена, можна сформулювати так: нехай моральні підвалини у новому, спаплюженому світі вже остаточно зруйновані, проте життя мусить зберегтися. Болісно та вимушено виживаючи з чільного місця у своїй колективній свідомості батьківський архетип – як символічну запоруку морально-етичних норм, – українці знаходили собі виправдання у світоглядних парадигмах, близьких до

біологічного матеріалізму. Так, заради продовження себе як етносу, українцям на даному відрізку історії необхідно було, неначе біологічному виду, будь-що пристосуватися до факторів навколишнього середовища, якими б антиморальними вони не були. Цю світоглядну позицію слід трактувати не стільки як вульгарну, скільки як трагічну – в силу того, що вона видавалася єдиним можливим захисним механізмом колективної психіки. Українська нація в ті дні знаходилася в самому жерлі безпрецедентної історичної катастрофи. Попереду ж майоріла ще більш страшна та жорстока – Голодомор 1932-33 років. І фільм М. Шпиковського, ніби передбачав ті чорні дні, у які, за висловом І. Драча, народ хліборобів і співаків будуть намагатися переробити на народ канібалів і злодіїв [51, с. 354].

За спостереженнями кінознавця С. Тримбача, візуальна складова фільму радикально суперечить вербальній. Хоча «Хліб», як і «Земля», на змістовому рівні закликав до нового колективістського укладу, візуальна образність його оповідала про зовсім інше: «про гармонію українського Космосу, довершеного, такого, що не потребує жодних змін» [19, с. 39].

Певно, цей дисонанс відчули й радянські цензори. Фільм був заборонений Совкіно для демонстрації в кінотеатрах з офіційним формулюванням «Картина дає хибне уявлення про боротьбу за хліб». Через декілька років після цього закінчиться і режисерська кар'єра М. Шпиковського. Публічна прем'єра «Хліба» відбудеться тільки в 2013 році [88].

Мотив відходу у небуття старого батьківського світу, як і віра у вічну циклічність життя ще більш пронизливо звучать у славетній кінопоемі «Земля». Власне, тема смирення із цим неминучим природним законом порушується в одній із перших сцен стрічки. Вона ніби побачена творцями з якоюсь світлою, буквально релігійною радістю.

У яблуневому садку лежить столітній дід Семен Трубенко і готується до відходу з життя. Роль цю виконує той самий архетипічний Дід зі «Звенигори»

– актор М. Надемський. Тепер же у вчорашнього поборника прогресу на обличчі тільки блаженна втома і смиренність. Він і помирає навіть не від хвороби, а через глибокі літа. Його кругле та рум'яне обличчя візуально римується з тими яблуками, що розсипані навколо на землі. Старий Семен і сам, ніби перестигле яблуко, що впало дотолу, коли настав час. Поруч сидить маля, яке, коли виросте, стане ходити по цій землі замість діда.

Цей ліричний пролог і задає тональність усім наступним подіям «Землі». Як вже було зазначено, стрічка присвячена проблемам колективізації. Одним із центральних персонажів стрічки вже традиційно для українського кінематографа стає батько, в якого убили сина. Проте цього разу до самосуду справа не доходить.

Комсомолец Василь Трубенко (акт. С. Свашенко) – перша людина із сільської громади, яка змогла опанувати трактор. Він палко підтримує колективізацію, тоді як його батько Опанас (акт. С. Шкурат) вкрай скептично ставиться до усіх нових соціальних процесів. Особливу ж недовіру в батька викликає сільськогосподарська техніка, та й експропріація куркульського майна видається йому етично сумнівною. Врешті Василя підступно вбиває сусідський молодий куркуль (акт. П. Масоха). Ця смерть перетворить комсомольця в очах односельчан на новітнього мученика, батько ж вирішить перейти на бік колективізації.

Опанас Трубенко – найсуперечливіший персонаж «Землі», якого О. Довженко змалював зі свого рідного батька [49, с. 298]. У образі цього кремезного чолов'яги містко поєдналися усі ті суперечності, що розривали свідомість старшого покоління протягом 1920-х років. Одна з найпоказовіших сцен – бесіда Опанаса зі священником біля тіла вбитого Василя. «Бога нема і вас нема!» – гарчить селянин в обличчя батюшці, остаточно розриваючи зв'язки з християнськими традиціями предків.

Ще вищим трагізмом пройнята сцена похорон сина: за труною крокує процесія молодих комсомольців, що хором співає комуністичний гімн. Серед молоді смиренно крокує і батько. Режисер, зображаючи Опанаса в момент

найсильнішого душевного розпачу, остаточно знімає з батьківського архетипу його одвічні значення – владність та силу. І на перший план у стрічці вже виходить інший архетип – матері-Землі. Так, фільм закінчується торжеством колообігу усього живого в Природі, яке О. Довженко майстерно продемонстрував методом інтелектуального монтажу.

Отже, своєю «Землею» О. Довженко ніби закриває найболючішу та вкрай актуальну тему 1920-х років – протистояння молоді своїм батькам. Патріархальний світ, згідно з тогочасним кінематографом, назавжди відходив у минуле. Здавалося, ціною незчисленних жертв були вилікувані виразки старого суспільства і не буде вже місця тиранії та нетерпимості. У свої законні права вже вступали діти, а отже світом будуть правити лише радісна праця, мир та солідарність. І якщо ця утопічна модель так переконливо спроектована кіноекраном, то що заважає втілити цю інструкцію у житті?

Однак, як відомо з історії, українське суспільство стояло на порозі ще більш драматичних процесів: Голодомору 1932-33 років, політичних репресій, ліквідації культурної автономії та насильницької депортації народу у віддаленні місцевості Радянської держави. І сьогодні в поборницьких кінотворах 1920-х років чітко проглядається моторошна констатація: нація, знаходячись перед лицем найстрашніших історичних катаклізмів, остаточно залишилась без рідної батьківської опіки.

2.2. Образ батька в соціокультурному вимірі тоталітарної доби (1930–1950-ті рр.)

1930-ті роки – один із найдраматичніших періодів в історії українського кіно. З одного боку, технічна революція в кінематографі (прихід звуку) обумовила переконструювання усіх попередніх форм екранної розповіді, з іншого – утвердження тоталітарного режиму знаменувало остаточно

перехід контролю над кіновиробництвом до рук головного «продюсера» та цензора країни Й. Сталіна.

Україно-американський історик С. Плохій описує загальну політичну ситуацію в СРСР наступним чином: «Ще ніколи до того в мирний час не залежало так багато від думок, дій та примх однієї особи. За владою та впливом Сталін перевершив Леніна та кожного зі своїх імперських попередників, зокрема Петра I. Хоча було б помилкою пояснювати все, що відбувалося в Радянському Союзі, вказуючи лише на Сталіна (часто він тільки реагував на події замість того, щоб їх ініціювати), немає сумнівів у тому, що Сталін та вузьке коло його помічників ухвалювали всі найважливіші рішення того періоду. Більшість із цих помічників були під враженням влади й інтелекту Сталіна; з часом вони стали побоюватися висловлюватися всупереч думці свого лідера, чий культ особи неухильно зростав протягом 1930-х років» [99, с. 321].

Вже в 1934 році соціалістичний реалізм проголошується основним (і фактично – єдиним) методом радянського мистецтва. Якщо кінематограф 1920-х років вбачав свою основну задачу в затвердженні історичної необхідності перемоги над монархізмом і буржуазією, а також в засудженні пережитків старого побуту та приватновласницької моралі, то для кіномистецтва 1930-х років головною задачею стало дослідження процесу формування нової соціалістичної свідомості в ході боротьби за соціалізм. Увага кіномитців була перенесена з образу народної маси, взятої загалом, на образи окремих типових представників народу, розвиток характерів котрих, був ідеалістично зображений в пізнаваних обставинах доби.

В 1920-х роках багато діячів мистецтва позиціювали себе щодо влади як рівноправних співрозмовників, а в перспективі – як ідеологічних інструкторів та натхненників. Нові реалії остаточно розсіяли ілюзії. В 1930-х роках митець не просто втрачає право на самостійне авторське висловлювання, але і ризикує втратити власну національну ідентичність, позбутися свободи, бути страченим.

Політика українізації УРСР, під гаслами якої проходила вся друга половина 1920-х років, на початку 1930-х починає поступово гальмуватися з боку центральної влади, і остаточно вщухає до кінця 1930-х років. Замість неї на перший план виходить боротьба з примарним українським «буржуазним націоналізмом», внаслідок чого буде страчено сотні впливових діячів мистецтва. Взагалі ж, відтепер усі національні культурні процеси стали повністю підпорядкуватися ВКП (б).

Узгоджено з зазначеними політичними реформами, змінюється і весь кінематографічний пейзаж України, – як у виробничо-економічному плані, так і в естетичному. Вже у лютому 1930 року Раднарком СРСР видає постанову «Про утворення загальносоюзного об'єднання кінофотопромисловості». Починається централізація усіх республіканських кінопромисловостей [106, с. 120]. ВУФКУ, що до цього знаходилося на госпрозрахунку і мало відносний автономний статус, скасовується як державна установа. На його базі утворюється державний трест «Українфільм», що входить до складу всесоюзного кіно-фото об'єднання «Союзкіно».

Одночасно з цим з вітчизняного кіноекрана починає поступово зникати українська мова. Якщо у першій половині 1930-х років вітчизняні кінематографісти фільмували українською, а іноді навіть експериментували з різномов'ям (так, у фільмі 1933 року «Коліївщина» протягом фільму лунає п'ять мов – українська, російська, польська, німецька та їдиш), то вже до кінця десятиліття кіногерої майже усіх радянських кінематографій переходять на російську. Як і в дореволюційні роки, російська мова утверджується в статусі основної імперської.

Віднині будь-який кінематографіст в очах влади – не більше, ніж прислужник офіційного слова: той чи інший фільм має відповідати на конкретно озвучене соціалістичне замовлення. З кінематографа максимально витісняється поняття індивідуального режисерського стилю. Тема, матеріал та ідея також безапеляційно рекомендується «згори».

Утім, поглинання державним апаратом інтересів мистецької спільноти можна розглядати обумовленим обома сторонами: можливо, ліві кінематографісти вже на початку творчого шляху були схильні до того, аби стати ідеологічними прислужниками Кремля. Ці схильності парадоксальним чином проростають з того ж коріння, що і весь революційний пафос багатьох творців радянського кіноавангарду – із бунтівної непокори власним тиранам-батькам. Так одна із магістральних метафор кінематографа 1920-х років – повалення царського режиму як звільнення від батьківської тиранії – логічно перетікає у *патерналістський* міф 1930-х років – міф про здобуття нового батька в обличчі Радянської влади.

Згідно з «Юридичною енциклопедією» терміном *патерналізм* (що у буквальному перекладі з латинської означає «батьківський») у державно-правовій сфері позначається принцип відносин держави та її громадян, за яким суспільне життя залежить виключно від волі правителя, «вождя»¹³. Початки цієї теорії виходять ще з часів Конфуція: китайський філософ розглядав державу як одну велику родину, і прирівнював відносини правителя і його підлеглих до сімейних стосунків, – у яких молодші залежать від старших [73, с. 103 – 104]. Патерналізм характеризується сильною державною владою, монополією держави на здійснення більшості функцій соціуму, зарегламентованістю, опікою держави над громадянами. Як вказує історія, патерналістська ідеологія є обов'язковою передумовою встановлення авторитарного режиму. І попри те, що з критикою політичного патерналізму виступав ще І. Кант, Новітня історія подарує достатньо прикладів втілення у життя ідеї «держави-опікуна»: Китайська Народна Республіка, Третій Рейх, Радянська держава періоду правління Сталіна.

Утім, в українських соціокультурних обставинах ця ситуація виглядає ще більш драматичною. Як вже було розглянуто, тотальна війна із

¹³ Литвинов О. Патерналізм [Енциклопедична стаття] // Велика українська юридична енциклопедія: у 20 томах. Т. 2: Філософія права. – Х. : Право, 2017. – С. 556 – 560.

батьківським світом, яку вели на екрані в 1920-х роках російські авангардисти, для українських кінотворців не була такою ж затятою і щирою. Колективній ментальній свідомості українців радше притаманна традиційна шана до батьків, і повалення старого батьківського світу не розглядався у такому ж однозначно позитивному світлі, як, наприклад, у В. Пудовкіна чи С. Ейзенштейна. Батько і після приєднання України до СРСР розглядався українськими авторами як уособлення мудрості, зв'язку з родом. Недарма, навіть у відверто пропагандистських кінострічках Німої Доби проблема непорозуміння поколінь завжди висвітлювалася і зі зворотної перспективи – з погляду батьків. Повсякчас може здатися, що оптимістична тональність українських революційних фільмів була нав'язана кінематографістам, і насправді ж тут оплакують батьків, а не радіють тому новітньому устрою, що постає на руїнах старого. Саме це і сповнює українські кінофільми 1920-х відчуттям історичної правди у всій її амбівалентній складності, яка відчувається глядачами і дотепер.

Відповідно, й утвердження радянської влади у ролі нового батька в українській соціокультурній ситуації, постає у зовсім іншому світлі: українське суспільство невільно опинилося у ситуації невільного пасинка. Ці мотиви майже відкрито пролунають в «Івані» О. Довженка – першій звуковій ігровій стрічці в Україні.

Стрічку було зафільмовано у 1932 році на базі кіностудії «Українфільм» (Київ). Як і попередня картина О. Довженка «Земля» (1930), «Іван» формально виконував конкретне політичне замовлення: фільм був присвячений будівництву Дніпрогесу. Попри відвертий агітаційний тон, стрічка увійшла в історію кіно як наочний документ своєї епохи. Режисер при цьому не стільки оспівував героїв першої п'ятирічки, скільки висвітлював ті проблеми, що заважали запланованому темпу індустріалізації. За словами автора, темою «Івана» є ліквідація «решток капіталістичної психіки» в дрібновласницькій свідомості сільського жителя [46, с. 378 – 379].

Стрічка розповідає історію молодого тямущого колгоспника Івана (акт. П. Масоха), якого разом з односельцями мобілізують на будівництво гідроелектростанції. Проте Івану бракує спеціальної освітньої бази, і весь запал хлопця перетворює його на потенційного шкідника. Однак під впливом колективу на чолі з молодим комсомольцем, земляком головного героя, якого також звали Іван психологія селянина «переорюється», і він стає свідомим зразковим трударем. Наприкінці стрічки Іван вступає у комсомол та розпочинає навчання на робочому факультеті.

Батьки, що не можуть належним чином виховати дітей і змушені передоручати їх колективу та партії – один із центральних конфліктів картини. Цей мотив переходить з однієї сюжетної колізії в іншу, по-різному варіюється та осмислюється. Пильної уваги заслуговує батько головного героя. Ця скромна та симпатична людина (акт. С. Шагайда) все життя прожила в селі. Вона вже нічому не може навчити сина в нових умовах соціалістичного будівництва. Подеколи батьківський авторитет, навпаки, збиває хлопця з пантелику: одного разу, прагнучи, щоб батько ним пишався, Іван з ентузіазмом береться до роботи. Виконроб різко критикує результати: на неохайно закріплених рейках може запросто статися аварія.

Ближче до фіналу, Іван у присутності партійного співробітника зізнається батькові, що не вміє працювати: «Тут, тату, не тільки сила. Тут інша хватка потрібна... школа тут...». Коли ж Івана врешті приймають в комсомольську організацію, то проголошують, що віднині він усиновлений робочим класом. Обличчя героя сяє радістю – він «виграв у житті саме головне», став сином великої держави. Під закадрові бравурні акорди розриваються віковічні родинні зв'язки.

Нездатність кровних батьків забезпечити молодим людям путівку у життя освітлюється у цій картині ще двічі, до того ж з різними конотаціями – один раз у трагічному ключі, другий раз – у сатиричному.

У першому випадку – це епізод з матір'ю загиблого трударя-ударника. Вбита горем жінка біжить по території будівництва у пошуках керівництва

(актр. О. Голик) і застає начальника під час телефонної розмови. Вона застигає на місці, слухає, як той звітує, і починає начебто розуміти: син її пав жертвою саме через те, що його та його колег свого часу «не навчили» правильно поводитися на будівництві, «не відшліфували». Тобто, провина непрямым шляхом знову лягає на батьків, що не змогли викувати із дітей зразкових працівників. Коли начальник, закінчивши розмову, грізно запитує у жінки, що їй потрібно, вона смиренно відповідає: «Нічого».

Ще одна сюжетна лінія, у якій відбувається розрив кровних зв'язків – відносини негативного персонажа стрічки – прогульника Губи (акт. С. Шкурат) зі своїм сином – комсомольцем Іваном (акт. К. Бондаревський). Цей свідомий ленінець, почувши про «подвиги» батька на будівництві, публічно відрікається від нього у радіоефірі: «Єсть у мене батько – Степан Губа. Два роки тому кинув я його в селі. Але тягнеться за мною його погибельна прогульницька тінь. Я все зробив, але вже не в силах. Дайте мені з ним розвід!». Далі слідує моторошний фрагмент: Губа ціпком розбиває радіоприймач (радіоголос у радянському ранньому звуковому кіно – наскрізний символ всесильного контролю над населенням). Дивлячись прямо в об'єктив камери, осиротілий батько сповіщає: «Не жelaю!.. Боюся... Сина боюсь...»

О. Довженко та С. Шкурат розробляли прогульника Губу як персонажа принципово комічного, аби на прикладі його особистих вад зобразити усі ті суспільні анахронізми, що гальмують розвиток соціалізму [48, с. 62]. Проте згадуваний епізод руйнує не тільки «четверту стіну», але й переосмислює увесь комедійний простір, у якому до цього моменту персонаж мешкав. І погляд персонажа у кінозал тут використовується не задля надання подіям комічного ефекту – як це пізніше за канонами водевілю будуть робити у звукових комедіях, а ще за правилами німого революційного фільму – де герої дивлячись у вічі глядачам промовляли уніфіковану до лаконічного плакатного титру суть кінотвору. Це формальне нестикування може свідчити про те, що режисер виніс особисте ставлення до подій стрічки, та й до своєї

історичної епохи взагалі, з підшарів підтексту на зримий рівень основного тексту. З висоти сьогодення часу у зізнанні страху перед власним сином вбачається сумна істина: той, хто у розпал революції був апологетом утопічного майбутнього, вже перетворився на кривавого прислужника нового царя і готовий за наказом прийти грабувати батьківську оселю.

У дні, коли фільмувалася стрічка повною ходою йшла масове вилучення їстівних припасів у українського селянства. Через кілька місяців після її прем'єри Голодомор почне досягати свого апогею. Певною мірою утиски торкнуться і родини О. Довженка. Відомо, що незабаром після виходу «Івана», Петра Довженка виженуть з колгоспу. Донощики звинуватять батька режисера у тому, що він церковник, «хлібороб-власник» та націоналіст [121, с. 306].

Стрічка знаменує новий етап у фільмографії легендарного режисера. Якщо у «Землі» (1930) режисер проголошував свій народ безсмертним (нація хліборобів, що прив'язана до матері-землі, не може зникнути, як не може зупинити свій вічний колообіг сама природа), то у «Івані» ж О. Довженко руйнує власну пантеїстичну утопію. Переїзд хлопця до міста тотожній відреченню від батьківської землі – що є, по суті, розривом із архаїчними родовими традиціями.

Ще один український фільм, в якому, хоча й у дещо в завуальованому вигляді, однак чітко простежується ідея держави-опікуна – це «Дивовижний сад» (1935) режисера Л. Френкеля. Головною задачею стрічки було продемонструвати залучення радянських дітей у події, що відбувалися тоді в СРСР.

Вундеркінд-скрипаль Ляоня (акт. О. Корнет) виступає з номером на столичному концерті, присвяченому полярникам в Арктиці. Один із цих полярників – батько Ляоні (акт. М. Надемський). На далекій арктичній станції батько слухає виступ сина по радіо, і його обличчя сяє гордістю за сина. Коли ж, після трансляції колеги рвуться привітати щасливого батька,

той скромно відмахується, – буцім успіхи сина не його заслуга, а виключно вчителя гри на скрипці.

Таким чином влучно розставляються пріоритети: провідна роль у вихованні індивіда відводиться педагогічній інституції, тоді як кровному батькові надається право стороннього спостерігача, іноді – на досить віддаленій дистанції.

Тема роз'єднаності членів сімей на тисячі кілометрів один від одного могла резонувати у душі тодішнього глядача через внутрішньополітичні обставини, досить далекі від сюжету «Дивовижного саду»: з 1933 року в СРСР почнуть набирати обертів політичні репресії. Досягнувши апогею в 1937-1938 роках, ці утиски ввійдуть в історію під назвою Великий терор. Тисячі громадян Сталінська каральна машина проголосить «ворогами народу», і їх буде ув'язнено або страчено. Безліч дітей залишаться напівсиротами чи сиротами¹⁴. Звісно, є значна різниця між батьком, заточеним у концентраційному таборі й батьком, що, як у сценарії фільму Л. Френкеля, відкомандирований на півтора року до Арктики. Однак, суворе історичне тло невимушено підштовхує глядача до сумних асоціацій.

Ці паралелі виглядають ще більш доречними при ознайомленні з фінальним епізодом трагічної біографії актора М. Надемського, який виконує у цій картині роль батька. Через два роки після знімання «Дивовижного саду» видатного актора буде безпідставно ув'язнено органами НКВС і через кілька днів страчено. Подальша доля його доньки Зої невідома. На момент ув'язнення батька дівчині було двадцять років [96, с. 172].

¹⁴ «Діти заарештованих подружжів відправляли до приймачів-розподільників, а звідти – до дитячих будинків і ясел Наркомату охорони здоров'я. Немовлята вирушали разом із матерями до таборів. Упродовж 1937-1938 років, як зазначено в записці начальника адміністративно-господарського управління НКВД СРСР на ім'я наркома внутрішніх справ Лаврентія Берії від 29 січня 1939 року, на всій території Союзу вилучили 25 342 дітей, із них направлено до дитбудинків Наркоматів освіти та місцевих ясел 22 427 осіб, передано під опіку і повернено матерям 2 915 дітей» – повідомляє публіцист В. Гуцула [41].

Скоро кінематографісти віднайдуть універсальний образ ідеального вихователя дитини: він, обов'язково, партійний громадянин, часто займає певну керівну посаду і завжди готовий усиновити дитину, яку покинув її біологічний батько. Тобто, як офіційний представник державної влади, він слугує взірцем для безвідповідальних чоловіків. Наприклад, у фільмі українського режисера І. Савченка «Випадкова зустріч» (1936) амбітному спортсменові Гриші, що розійшовся з вагітною дружиною, протиставляється статечний директор фабрики іграшок: він виховує аж трьох чужих дітей. «Партія вчить нас берегти родину» – промовляє основну ідею стрічки директор. У цьому та у деяких наступних радянських фільмах на тему усиновлення підкреслювалось: громадянин мусить виховувати дітей (своїх чи чужих), керуючись не стільки батьківськими інстинктами чи базовими принципами гуманізму, скільки обов'язком перед державою.

Стрічка І. Савченка відкривала цілу серію радянських музичних комедій, що порушували тему усиновлення. Апофеозом же цього піджанру можна вважати російську стрічку Г. Александрова «Цирк» (1936). Потяг радянської ідеології до усиновлення дітей сягає тут небувалих масштабів, що виходили вже далеко за межі СРСР. Так, саме у лиці радянського народу американський темношкірий безбатченко знаходить свого вірного опікуна та люблячого батька. Утім, тема усиновлення іноземних дітей не залишиться виключним феноменом 1930-х років, і продовжить варіюватися в різних радянських кінематографіях і в інші десятиліття, зокрема в кінематографі для дитячої аудиторії. Як приклад, варто пригадати український кінофільм режисера В. Брауна «Максимко» (1952).

Отже, такий важливий аспект батьківства як зв'язок з власним родом кінематографістами Сталінської доби тенденційно нехтувався. Дещо завуальовані рефлексії з цього приводу можемо відшукати в кіноутопії О. Довженка «Аероград» (1935), дія якої розгортається поблизу східного кордону СРСР. Український авіатор-більшовик Глушак, ніби в

підтвердження міфу про дружбу народів, одружується з молодою кореянкою Ю-лі, в них народжується маля.

Прикметною є сцена колективних дебатів з приводу того, як назвати новонародженого. Молода кореянка, подружка матері, пропонує дати малюкові корейське ім'я – Кім, маленький гольд радить назвати хлопчика Дерсу, китайські гості, відповідно, наполягають на китайському імені Ван-Лін. Після них подає голос Глушак-старший (роль С. Шагайди): «Назвіть мого онука Павлом. Партизанське, наше ім'я». В голосі старого тигролова, окрім тепла, можна відчутти й печаль. Так само як відчувається певна іронія й в ремарці О. Довженка, якою він у кіносценарії «Аерограда» закінчує цю сцену: «Спить біля материнського серця Кім-Дерсу-Ван-Лін-Павло» [50, с. 85].

Варто зазначити, що перші хвилі масового переселення українців на території Далекого Сходу здійснювалися ще за часів Російської імперії у 1850-х роках. Перші десятиліття радянської історії також позначені черговими етапами масової міграції українців до Приморського та Хабаровського країв. Цим новим етапам сприяла сума політичних та економічних факторів: голод 1921-22-х та Голодомор 1932-33-х років, політичні репресії, оргнабори. Окрім того, значна кількість українських фахівців із різних галузей була примусово вислана за професійним переведенням¹⁵. О. Довженко у цій сцені імпліцитно порушує проблему збереження культурних джерел серед наступних поколінь далекосхідних українців.

Один із принципових постулатів соцреалізму проголошував: мистецтво має бути національним за формою і соціалістичним (а отже – інтернаціональним) за змістом. Так, ідеологічна кінопреса після прем'єри стрічки натхненно писала про зрілість режисерського почерку О. Довженка

¹⁵ Попок А. Далекосхідні поселення українців // Енциклопедія історії України. Т.2. : Г – Д. – К. : Наукова Думка, 2004. – С. 281 – 283.

та про те, що в «Аерограді» різні народи постають як зразкові громадяни СРСР, зв'язані з життям усієї країни: «Індивідуальні місцеві риси збагачують загальний образ, його соціально типові риси» [56, с. 12]. Сталінський проєкт новітньої багатонаціональної родини, не в останню чергу, зосереджувався на руйнуванні моноетнічності населення буквально в усіх підпорядкованих Кремлю республіках. Згідно з утопічними візіями «Аерограда», «світле» Прийдешнє отримає від учорашнього світу (світу батьківських традицій) щедрий спадок: зостануться традиційні імена, красиві та звучні назви, можливо, навіть формально залишаться деякі національні обряди та звичаї. В реальності ж абсолютно всі національні культури ризикували позбутися своєї автентичності.

Український кінематографіст Б. Жолдак позиціював цю стрічку як «рекорд естетичного абсурду» [54, с. 211 – 220]. Справді, крізь оптимістичну історію «Аерограда» повсякчас проглядається низка інших катастрофічних прикмет епохи, переосмислених до повної своєї протилежності. У фільмі немає вже того загостреного конфлікту між батьками та дітьми, що був характерний «Івану». Пріоритети вже визначено: майбутнє за комуністичною молоддю, тоді як шановані батьки спостерігають за зведенням осяяного сонцем футуристичного міста льотчиків. Сьогодні у цій історії можна побачити абсолютне спотворення тодішньої дійсності. Саме з 1930-х років починає свою активну діяльність підрозділ НКВС по управлінню концентраційних таборів – ГУЛАГ. Замість оспіваних кінематографом казкових міст діти на очах батьків збільшували будівництво концтаборів. Пророчий страх прогульника Губи перед власним сином («Іван») повною мірою втілювався в життя.

Утім, було б несправедливо стверджувати, що авторитарна радянська політика поставила за мету вичистити з кіноекрана будь-які прояви української культурної ідентичності. Починаючи з 1930-х років, національний кіноекран поступово заповнюється персонажами в псевдонародному вбранні серед настільки ж стереотипних народних

предметів побуту. У зв'язку з цим, змінюються і екранні уявлення про українського кіногероя-батька. Віднині це смішний і повнотілий селянин, можливо, не дуже кмітливий, проте і не злобливий. Як правило, він вбраний в умовну вишиванку, а інколи, навіть, й у шаровари. Такий батько любить попоїсти сала, або ж, заховавшись від своєї сварливої дружини, розпити із кумом (таким самим псевдонародним анекдотичним типажем) пляшечку сивухи. Уособлюючи, з імперського погляду, саме єство українського чоловіцтва, ці «народні» патріархи, звісно, розмовляють російською із диким акцентом (певно, демонструючи свою колоніальну «молодшість» стосовно старшого, російського етносу), подекуди задля колориту розбавляючи свої репліки «малоросійськими» словами, або ж прислів'ями.

Звісно, подібне навішування ярлика меншовартості на інші народи, як і ігнорування самої їхньої культурної ідентифікації, не було для російської політики чимось принципово новим. Так, американська славістка Ева Томпсон у своєму дослідженні, присвяченому проявам імперського шовінізму в класичній російській літературі зазначає: «Заперечення неросійської ідентичності в російських романах особливо чітко оприявнюється у випадку України й Білорусі: їхній національний образ стирають у численних текстах, де «Малоросію» подають як просто незрілу Росію, що ось-ось полишить той свій діалект і набуде суто московських характеристик» [120, с. 26].

Ці герої з'являться у декількох екранізаціях повістей М. Гоголя – «Сорочинський ярмарок» (1938), «Травнева ніч (1940). Паралельно образ кумедного українського батька почне втілюватися й у стрічках на сучасну тематику, зокрема у колгоспних комедіях.

Врешті цей наскрізний типаж отримає довге екранне життя, і буде щоразу реінкарнуватися у кінофільмах наступних періодів. Його можна і сьогодні зустріти в сучасному українському кіно. Утім, протягом історії траплялися і справжні генії таких ролей, яким вдавалося принести у характери цих суто функціональних героїв частку людяності та сердечної

щирості. Як приклад, варто пригадати актора М. Яковченка і ті численні варіації образу народного таточка, які він утілював в театрі та на екрані протягом 1950-70-х років. Вершиною ж акторської кар'єри артиста стане роль Свирида Прокоповича Сірка – батька головної героїні кінострічки В. Іванова «За двома зайцями» (1961). Актор з ледь помітними сумними нотами змальовує цього київського міщанина, що так до кінця і не зміг зрусифікуватися, проте щиро бажає просунути свою доньку до «вищих» російськомовних соціальних шаблів. Цей образ вдало підсумовує шлях українського батьківства, яке протягом кількох епох позбавлялося власної родової авторитетності та обтяжило себе комплексом культурної меншовартості.

Отже, як наслідок, з кіноекрана значною мірою усуваються психологічно правдиві та виразні образи батьків. І якщо на сторінках літератури сталінської доби певний час ще фігурували яскраві батьківські герої, то, навіть, вони у однойменних кіноадаптаціях перетворювалися на пласких та нецікавих персонажів. Наприклад, така доля спіткала героя роману Ю. Яновського «Вершники» (1935) Мусія Половця – батька п'ятьох синів, які, опинившись під час Радянсько-російської війни у різних ворожих таборах, схрестили свої шаблі у боях на Херсонщині. У письменника старий Половець – символічне уособлення старої патріархальної Таврії. Руйнування традиційного устрою Мусій відчуває як ніхто інший, адже прямо на його очах вбивають одне одного власні сини. Гине не тільки стара країна – гине його рід.

Усе це смислове навантаження майже зникає з образу Мусія, утіленому на екрані актором М. Трояновським (к/ф «Вершники» 1939, реж. І. Савченко). Кінознавець Л. Череватенко зазначав, що до створення сценарію фільму було запрошено ленінградського сценариста В. Павловського, якого «вважали професіоналом, хоча виявився він банальним ремісником» [134, с. 71 – 72]. У результаті, за спостереженнями Л. Череватенка, немає жодних підстав порівнювати фільм І. Савченка з першоджерелом: у романі «все

глибше й набагато серйозніше» [134, с. 73]. В той самий час, сьогодні є зрозумілим: максимальне спрощення багаторівневої художньої ідеї роману В. Яновського є кричущим симптомом часу. Багатозначні сюжети та герої зі складною психологією залишилися у кінематографі 1920-х років.

Серед небагатьох яскравих та новаторських кінематографічних утілень батьківської постаті в українському кінематографі сталінської доби варто виокремити батька головного героя з кінофільму Л. Лукова «Я люблю» (1936) – старого Никанора. Саме він колись давно відбудував перший будинок біля шахт, поклавши тим самим початок селищу Собачіївка. Режисер демонструє цей момент з епічним піднесенням: Никанор, наче древній титан, тягне на спині купу важких тисових брусків. Сповнений міфологічного пафосу й епізод обвалу в копальнях. Рятівники дістають тіло патріарха з-під завалів, утім він виявляється живим: розплющує очі й велично підіймається з нош. Цей кремезний, порослий густою бородою велетень у виконанні М. Чистякова не просто вносить у прозову атмосферу картини певний казковий елемент, але і нагадує глядачам про трагічних та виразних екранних батьків 1920-х років.

Також варта згадки стрічка А. Роома «Суворий юнак» (1936): молодий Гриша закохується в дружину відомого хірурга й крається з того, що ця любов суперечить його власному кодексу комсомольця. В контексті нашого дослідження цей фільм зацікавлює саме своїм сюжетом, ніби вибудованим з оглядом на психоаналітичну концепцію Фрейда про едіповий комплекс: комсомолец відіграє тут рольову модель сина, старша за нього кохана – материнську модель, тоді як професор – батьківську.

Утім, обидві згадані стрічки є радше виключенням серед тогочасних тенденцій. Простежується певна логіка у тому, що стрічка Л. Лукова пройшла екранами майже не поміченою, а «Суворого юнака», навіть, не було випущено у кінопрокат.

Розглядаючи населення держави як єдину велику родину, тирани в усі часи позиціювали себе як батьків націй. З другої половини 1930-х років

кіноекран став усе відвертіше пропагувати легенду про величного «отця народів» та «кращого друга усіх дітей» товариша Сталіна.

За спостереженнями О. Мусієнко, утвердженню Сталіна в ролі усенародного патріарха посприяли не тільки особисті зусилля вождя, але і сама ідея монократії, яку більшовизм, попри показову орієнтацію на колективістські цінності, узяв на озброєння одразу ж після свого приходу до влади. Кінознавиця зазначає: «Культ особи Сталіна і його міф виникли не на порожньому місці. Відразу після революції починається непомірне звеличування Леніна. Вже в 1923 році йому надсилають вітання, де називають його вождем, генієм пролетарської думки і революційної дії. Після своєї смерті Ленін набуває міфологічних рис сакрального предка, Великого Отця, що з потойбічного світу продовжує мудрими порадами і вказівками підтримувати свій народ» [92, с. 161]. Врешті маску Великого Отця перебере на себе інший – той, хто раніше знаходився в тіні «Вождя світового пролетаріату».

Одним із найвідоміших утілень міфу про «мудрого кремлівського вождя» стала документальна стрічка Дзиги Вертова «Колискова» (1937), у якій Сталін за допомогою монтажного синтаксису поставав батьком усіх народів, а заодно і чоловіком усіх радянських жінок, мало не в буквальному сенсі.

«Фільм побудовано так, що на екрані бачимо безліч молодих жінок різних національностей, які з усіх куточків країни мчать у Кремль, щоб лицезріти великого вождя. Вони поспішають на нартах і літаках, на верблюдах і авто, щоб шалено аплодувати в кремлівському залі, вигукувати захоплені гасла, навіть торкнутись до скромного френча обожнюваного кумира. А потім серед квітучих садів України, в оазах Середньої Азії, в далекому Сибіру, усміхнені молоді матері схиляються над своїми діточками. Екран, можна сказати, матеріалізує метафору – отець усіх народів. Запліднені містичною еманациєю, божественною силою, що випромінюється вождем, юні жінки стають матерями» – описує стрічку О. Мусієнко [92, с. 164].

Напевно, саме цей неприхований буквалізм, що повсякчас граничив з абсурдом, і призвів до цензурної заборони стрічки. Взагалі ж, поки що, в 1930-х роках, радянська влада намагалася культивувати міф про всенародного кремлівського «батька» більш м'якими, обхідними шляхами. У зв'язку з цим слід пригадати відому серію історико-пропагандистських стрічок кінця 1930 – початку 1940 років. Численні фільми цього напрямку («Петро Перший», «Олександр Невський», «Мінін і Пожарський», «Суворов») були покликані повернути радянському суспільству поняття історичної Батьківщини та інтегрувати в колективну свідомість міф про Золоту Добу імперської державності. І водночас провести аналогію із сучасною добою: повсякчас у рисах та вчинках легендарних правителів минулого, глядач – свідомо чи ні – мусив пізнавати сучасного імператора – «батька народів» Сталіна.

Фільм із цієї історичної серії було відзнято і на Київській кіностудії – епос 1941 року «Богдан Хмельницький» (реж. І. Савченко). Фільм оповідає про ранні події визвольної війни, зосереджуючи увагу на битвах під Жовтими Водами та під Корсунем (1648). В основу сценарію була покладена однойменна п'єса О. Корнійчука, що напередодні з успіхом пройшла театральними сценами. Здобув чималий успіх і фільм, у тому числі й з боку офіційної влади (Сталінська премія I ступеня 1942 року).

Так, біографія Хмельницького відмінно відповідала критеріям сталінського історичного кіно: перед глядачем розгортався життєпис діяча, який, за думкою ідеологічних інтерпретаторів, очолив стихійний пролетарський рух («Бий панів!» – це гасло злітає з вуст екранного Богдана не один раз), та, як біблейський поводитир, привів український народ до возз'єднання з «братнім», російським. Поляки зображуються І. Савченком жорстокими садистами, козаки – щирими та кмітливими, утім водночас дикими та недисциплінованими вояками. Російські ж послі – прекраснодушні носії гуманізму. «Слава народу російському, братові нашому, що руку подав нам у боротьбі нашій. Скоро день прийде,

з'єднається брат з братом, і не буде сили тієї, щоби нас зламала» – проголошує гетьман у завершальній сцені картини.

Одним з найголовніших соціокультурних маркерів, використовуваних авторами як аргумент братерства двох народів – є православна віра. Спекулювання релігійними цінностями радянською атеїстичною пропагандою лише на перший погляд, може здатися парадоксальним. «Крім реабілітації певного історичного спадку та окремих історичних постатей минулого зі включенням їх до пантеону вшанованих історичних постатей, у 1930-х відбувається часткова реабілітація православ'я та демонізація інших релігій. Якщо до цього головна критика кінематографа була по панівній релігії Російської Імперії, то тепер про неї або забувають, або навіть наділяють її рядом прогресивних рис» – зазначає український історик Я. Яковенко [139].

Підготовчий етап до зйомок картини запустився буквально через лічені місяці після вторгнення СРСР до Польщі. 16 вересня 1939 року (через 16 днів після нападу на Польщу Німеччини) радянські війська увійшли зі сходу у Польську Республіку, зайнявши західнобілоруські та західноукраїнські області. У жовтні 1939 року Польща була вже повністю окупована Німеччиною та СРСР. Історія гетьмана, що триста років тому окреслив кордони Української держави та висунувся з армією відвойовувати їх – принагідна ілюстрація для успішної військової операції. Водночас фінал фільму, де гетьман проголошує братство російського та українського народів, ніби прокладав місток до сучасності та вдало підкреслював імперський постулат: Україна здатна втримати свою державність лише за безпосередньої допомоги Росії.

Варто розглянути, чим саме вирізняється «Богдан Хмельницький» поміж інших схожих полотен своєї доби. На відміну від попередніх творів цього жанру, оповідь у фільмі І. Савченка велась про героя не російської нації, а іншої. І як би старанно не акцентувалася кровна спорідненість двох народів, і, попри те, що титульну роль виконував саме російський актор, у підсумку

маємо екранний портрет саме українського національного батька. Того самого історичного діяча, чий пам'ятник зовсім недавно слугував трибуною для творців українського націоналізму у декількох радянських творах: наприклад, у романі М. Булгакова «Біла гвардія» (1923), кінофільмі О. Довженка «Арсенал» (1929).

Слід додати, що «Богдан Хмельницький» являє світові парадний колективний портрет запорізького козацтва та містить у собі цілу галерею яскраво виражених суто національних чоловічих характерів. І зйомки стрічки запускаються у часи, коли будь-які прояви національної культурної ідентичності народів СРСР фільмувалася лише крізь зверхній погляд імперського великоросійського об'єктива. Тоді як у сценарії О. Корнійчука деякі дослідники сьогодні вбачають завуальовану мрію про суверенну та незалежну Україну [103, с. 300]. То чи слід вважати появу на екрані українського батька Хмеля в 1941 році однозначно логічним фактом?

Серія радянських історичних фільмів імплікативно узагальнювала новітній радянський міф: Сталін є спадкоємцем російської імперської владності. І в цьому сенсі фільм про Хмельницького вже на стадії заявки помітно виділявся поміж інших подібних історичних полотен, бо ж тут поставав образ козацького батька. Навряд чи Сталіну бажалося, аби глядач цього разу порівнював із ним українського національного героя. Певно, перед авторами стояла складна проблема: зобразити характер гетьмана так, щоб він не суперечив загальноприйнятому концепту про єдиного всерадянського отця. Адже двох рівноправних патріархів у змодельованому пропагандою світобаченні просто не могло існувати. Один з них (український) повинен виглядати молодшим щодо інтернаціонального, тобто старшого – російського.

Власне, до того часу кінодраматургія вже винайшла декілька безвідмовних засобів для вирішення схожих задач. Так, у «Чапаєві» (1934) режисери брати Васильєви, аби показати вторинність авторитету комдива поруч із вищим революційним керівництвом, створили сцену, де Чапаєв у

стані нервового дисбалансу трощить стілець. Його інфантильна емоційна неврівноваженість контрастно підкреслюється холоднокровною спокійністю комісара Фурманова, що стоїть поруч і заспокоює воєначальника менторським тоном. Чапаєв – уособнювач владності, для своєї дивізії він вождь. Проте поводить ся наче вередливе дитя поруч із офіційним більшовицьким представником.

Схожа драматургічна інфантилізація героя спостерігається й у фільмі І. Савченка: у заключній сцені Хмельницький у пориві гніву заскакує на бенкетний стіл та стрімголов суне на послів Речі Посполитої. Звісно, гетьман ще досі перебуває у скорботі після смерті хороброго «дяка» Гаврила і власноручного вбивства коханої Гелени, та й злість його є праведною – бо ж поляки закликають його до капітуляції перед королем. Вигляд у Богдана у цю мить загрозливий, що і спонукало кінокритиків завше інтерпретувати сцену як прояв душевної волі героя, тріумф самовладдя. Однак, відкинувши стереотипи, слід зазначити, що зовні прояви люті завжди свідчать про емоційну слабкість. І слабина Хмельницького підкреслюється спокійним аристократизмом двох російських послів, з якими ось-ось буде підписаний договір про союзництво. Російська делегація і є справжнім господарем ситуації.

Ще один засіб применшити батьківський авторитет Хмельницького викликає паралелі із фільмом «Ленін у Жовтні» (1937). У стрічці М. Ромма «вождь світового пролетаріату» у виконанні М. Щукіна зображувався ексцентричним дивакуватим героєм, однак, надійно «захищеним з тилу» чорнявим високим архангелом – товаришем Сталіним. Хмельницький ще більш вразливий за Леніна. Кохання до Гелени застить його ясний погляд і заважає зосередитись на уготованій історичній місії. Проте ледь помітна тінь батька всіх народів доглядає і за сентиментальним Хмелем – варто уважно переглянути сцену, у якій польський колаборант Лизогуб прохає Богуна випустити ув'язненого ксьондза (дядька зрадниці Гелени). На що величавий Богун, вийнявши люльку з зубів, і повільно обходячи навкруги зрадників

спокійно відповідає: «Не поспішайте. Це я наказав ксьондза Тарнавського взяти в ув'язнення і допитати. Мені цікаво, чому до нього їздить гонець з Варшави, чому ви ходите до нього і звідки з ним знайомий писар Лизогуб...». Схожість Богуна зі Сталіним у цьому фрагменті настільки точна, що свідомість глядача буквально сама додає спокійному мужньому голосу актора Б. Безгіна легкий кавказький акцент. Утім, і без згаданого фрагменту, показ клопітливої роботи Богуна та його колег над розкриттям змови могло наштовхувати аудиторію до аналогій з НКВС СРСР.

За схожою формулою розподіляється батьківське шефство у пропагандистському бойовику О. Довженка «Щорс» (1939), події якого розгортаються в роки Радянсько-української війни. Функції старшого, ідеологічного глави України перебирає на себе командир Червоної армії російськомовний Микола Щорс (акт. Є. Самойлов), тоді як роль національного патріарха (молодшого за рангом) дістається посібнику більшовиків, «батьку» Василю Боженку (акт. І. Скуратов).

Українська науковиця Л. Скорина трактує «Щорса» як «чергову відчайдушну спробу компромісу» Довженка, а також, як «спробу попри нав'язану зовні ідеологічну заангажованість знайти щось і для себе, для душі». «Під час зйомок "Щорса" Довженко-режисер вдався до цікавого ходу – поставив більшовицький фільм на суто українському тлі (зйомки проходили в Чернігові та навколишніх селах)» – констатує вона [111, с. 106]. Розвиваючи думку Л. Скорини, слід зауважити, що це українське тло у фільмі забезпечує і батько Боженко – у реальній біографії садист та українофоб, у Довженка ж – колоритний народний полководець.

Розглядаючи сюжетні колізії «Щорса» крізь символічну систему психоаналітичного вчення, можна помітити, що саме Боженко відповідає за «біологічне», чи навіть, тілесні аспекти батьківства у своєму полку. Ілюстративним у цьому контексті є епізод у Київському оперному театрі, де Боженко викочуючи на сцену кулемет «максим» – класичний фалічний символ, жезл батьківської влади – із садистичним еротизмом у голосі грабує

«буржуазію» у залі. «Ніжніше, Василю Назаровичу, ніжніше!» – шепоче Боженку з президії політком Тишлер, намагаючись за вказівкою «доброго» та «раціонального» батька Щорса хоч якось пом'якшити символічне «згвалтування» публіки.

Домінуюча тілесність Боженка підкреслюється у фільмі неодноразово, і кожного разу ці сцени апелюють до прадавніх уявлень людства про батьківську жорстоку владність. Як приклад, слід згадати сцену ласкавого побиття батьком одного зі своїх синів – Савки. Невміння ж Боженка читати, рівно як і його нездатність віднаходити на бойовій мапі населені пункти, підтверджують тваринну сутність персонажа. Його свідомість, що здатна сприймати світ тільки у буквальному, емпіричному варіанті, зовсім не сприймає символічний світ літер та цифр. Відповідно, і найбільш нищівний удар батько отримує ще напередодні своєї фізичної загибелі на полі бою, – коли дізнається, що про вбивство своєї дружини – мати Боженчихи. Полководець реве наче поранений звір: із втратою архетипічної матері, він ніби позбувається здатності до репродукції роду, що в його ціннісній системі (орієнтованій на фізіологізм) рівнозначно смерті.

На противагу Боженку більшовицький Микола Щорс репрезентує у стрічці духовну, безтілесну функцію батьківства. Власне, згідно з Довженківським світоглядом, у якому належне місце завжди займала ідея кровної спорідненості, Щорс не дозволяє підлеглим себе називати батьком. Адже батько – це щось неодмінно земне, біологічне. Тоді як Щорс, будучи провідником влади, не належить фізичному світові. Він – радше посланець зі світлого Завтра, де панують високі комуністичні ідеали. Недарма, Довженко на сторінках кіноповісті підкреслює тендітний стан Щорса, тим самим ніби фемінізуючи його: відірваність більшовицького командира від усього земного подеколи нівелює саму приналежність до будь-якого гендеру [47, с. 87]. І навіть «руса акуратна борідка» не слугує Щорсу ідентифікацією маскулітності, а скоріше споріднює його з канонічними зображеннями

Христа. Тому досить показовою є квазирелігійна сцена, у якій Щорс пророкує бійцям безсмертя в майбутніх народних піснях про революцію.

Певно, підсумки, які підводить «Щорс» можна сформулювати так: дух українського народу знаходиться нині під опікою більшовицьких батьків, проте матерія, яку у «Щорсі» представляє батько Боженко, ще досі залишається своєю. У цій констатації, певно, ще можна знайти відгомони знаменитого лозунгу боротьбистів, до яких Довженко був причетний у 1920-х роках: «Влада ваша, а земля наша». Утім, цей оптимістичний тон, як і увесь соцреалістичний пафос, що пронизує стрічку, сьогодні виглядає вимученим та не щирим.

Необхідно зазначити: в якому б образі не проявляла себе влада – партійний керівник, відповідальний вітчим, мудрий правитель з історичної минувшини чи сакральна постать «отця народів», – радянський екран кінця 1930-х років неодмінно надавав цій фігурі архетипічні патріархальні значення. У міфотворчій парадигмі сталінського періоду саме держава уособлює для громадян ту вищу волю, яка допомагає юним громадянам соціалізуватися, наприклад, зорієнтує їх при виборі професії. Досить показовою у цьому контексті є сюжет стрічки Г. Тасіна «Донька моряка» (1941). Ця романтична мелодрама оповідала про випускницю морського інституту Ірину (актриса Т. Беляєва), яка таємно від сім'ї (актор І. Пельцер) стає штурманом пароплаву, на якому все життя пропрацював її батько. Батько був проти цього, утім держава, давши дівчині «чоловічу» спеціальність, дарувала їй шанс. Радянські ЗМІ наголошували на значенні 122-ї статті «Конституції Сталіна», що надавала радянським жінкам рівні з чоловіком права в господарській, культурній та суспільно-політичній сфері.

«Прагнення Ірини виняткове, нетипове для радянської жінки. У фільмі наголошується на рівних можливостях, й аж ніяк не на легкості чи доцільності їхнього практичного втілення» – підкреслює кінознавиця Т. Журавльова, звертаючи увагу на елегантність образу протагоністки, що можна трактувати як «загальнодержавної позиції СРСР щодо винятково

оборонного характеру радянського війська» [55, с. 26 – 27]. Проте, невдовзі після закінчення зйомок «Доньки моряка» Німеччина нападе на СРСР і чи не найбільш жаданим героєм у кінематографі воєнних років стане інший тип жіночого характеру, – сильний та войовничий (як образна матеріалізація Батьківщини-матері). Тоді як образ батька у воєнні роки, навпаки, залишатиметься у тіні цих жіночих героїчних постатей.

Наприклад, головним героєм фільму І. Савченка «Партизани в степах України» (1942) є колгоспник Саливон Часник (актор М. Боголюбов). Він, як природжений лідер, уособлює для свого партизанського загону постать бойового батька, однак протягом усієї стрічки виглядає суто функціональним персонажем у порівнянні з образом своєї дружини – жертвовної української Мадонни Пелагеї (роль Н. Ужвій). Кричуща нежиттєздатність цього героя ще дужче підкреслюється у фіналі: партизанський загін надихається на рішучу битву з загарбниками не промовою батька Часника, а радіоголосом товариша Сталіна, що наче безтілесний дух спускається на землю до своїх підопічних. У образній логіці стрічки кремлівський вождь і є істинним «патріархом» народу.

Кінознавець Пітер Кенз, аналізуючи драматургічні особливості воєнного кіно Сталінського періоду, виділяє наступні характерні риси: екстремальні прояви патріотизму з боку персонажів, відхід на другий план теми керівної ролі партії в житті радянського громадянина, тоді як жертва в ім'я Сталіна є для бійця найбільшим проявом його мужності, а також найвагомим доказом його любові до Батьківщини [150, с. 150 – 160]. Таким чином, Сталін не тільки фігурує на екрані як всенародний архетип батька, але й разом із фемінізованим утіленням Батьківщини-матері, утворює божественну сизигію чоловічих та жіночих владних начал, покликаних символізувати для глядача радянську країну взагалі.

У повоєнні роки персону Сталіна закріпиться у кіноролі бога-батька, чий могутній інтелект привів народи СРСР до перемоги над нацистською Німеччиною. Серед українських хрестоматійних фільмів «сталініани» вартує

згадки «Третій удар» (1948, реж. І. Савченко). Фільм оповідав історію розгрому окупаційних військ в Криму (роль тирана виконував актор О. Дикий). Бійці Червоної армії зображені майже як механізовані маріонетки, що старанно виконують волю свого войовничого деміурга.

Одним із небагатьох яскравих та виразних батьків на українському екрані воєнних років є старий коваль Тарас із кінофільму М. Донського «Нескорені» (1945). За рік до цього режисер створив свою найзнаменитішу стрічку «Райдуга», у якій особливе місце відводилося образу української матері-мучениці у виконанні Н. Ужвій. Певно, «Нескорені», що вийшли у світ одразу після війни, задумувалися М. Донським як чоловіча, або ж батьківська, варіація «Райдуги».

Якщо найбільшою материнською чеснотою під час війни за М. Донським – є непокора нацистським катам, то батьківська – це чесність перед собою, родиною та громадою, навіть у найстрашніші окупаційні дні. Дія фільму відбувається в роки Другої світової війни. Тарас до останнього намагається відсторонитися від жахливих реалій окупаційного життя, закриваючись у будинку з дружиною, невістками та онуками від комендатури. Проте німцям все ж вдається примусити старого майстра ремонтувати підбиті танки. Одного дня із німецького полону повертається Тарасів син, чим накликає на себе страшне обурення з боку батька: як він міг при цьому залишитися живим? Через деякий час містечко звільняє радянська армія. В останній сцені Андрій, що перебуває у лавах визволителів, демонструє батькові орден героя. Тарас з гордістю дивиться на сина, той – реабілітувався в його очах. У роки війни кремлівська цензура, усвідомлюючи, що патерналістський міф про Великого Отця не завжди є переконливим на тлі всенародної трагедії, подеколи дозволяла кінотворцям апелювати до традиційних родинних уявлень про авторитет.

Однак генеральна тенденція кінематографа сталінських часів переважно залишалася незмінною: постать кровного батька на кіноекрані стрімко втрачала свою силу. Згідно з новітніми установками рідний батько у

виховному процесі юного громадянина мав другорядне значення, тоді як головне місце відводилося Радянській владі. Ця міфологема з незначними варіаціями розповсюджувалася на стрічки різних жанрів і різної тематики, іноді ззовні зовсім між собою не схожих – від дитячого кінематографа до історичного.

Чим більших масштабів набирала «батьківський» контроль Сталіна над населенням, тим частіше рідний батько поставав на екрані у статусі другорядного, часто просто декоративного персонажа. І досить симптоматичною у цьому сенсі є стрічка 1940 року «Макар Нечай» режисера В. Шмідтгофа-Лебедева: молодий агроном Макар (акт. В. Добровольський) намагається виростити в умовах південноукраїнського клімату азійський бавовник, кидаючи тим самим виклик біологічному закону спадковості. Його старий батько, що, власне, і мусить утілювати саму ідею спадковості, немов слухняний та затурканий бовванчик вештається увесь фільм поблизу сина та асистує йому в усіх наукових дослідженнях. Показово, що у цій стрічці персонаж батька не обвантажений жодним драматургічним значенням і ніяким чином не впливає бодай на єдину драматургічну колізію. У епоху, коли експерименти зі спадкоємністю велися не тільки у сільському господарстві, але і з цілими етносами, батьківська постать неминуче відходила на дальній план.

2.3. Пошук батька як наскрізний мотив кінематографа «відлиги»

Після смерті Й. Сталіна (1953) поступово починається новий період в житті радянських республік – як у політичному вимірі, так і у мистецькому. Точкою відліку реформ офіційно вважається XX з'їзд комуністичної партії СРСР в 1956-го році. За ініціативи нового генерального секретаря ЦК КПРС М. Хрущова в СРСР проголошується відхід від авторитаризму сталінського характеру та починається відносна лібералізація державної системи влади, що проявлялося через гуманізацію політичного і громадянського життя. Цей

період охопив другу половину 1950-х та 1960-ті роки, ввійшовши в історію під неформальною назвою «відлига».

Як наслідок, в культурі починають вкорінюються нові естетичні віяння. Кіномистецтво, разом з літературою, почало поступово тяжіти до більш реалістичного показу дійсності. Можна сказати, що у період «відлиги» митці перестали бути виключно інструментами радянської пропаганди і подеколи могли презентувати політично не заангажовані твори.

«У другій половині 50-х – на початку 60-х рр. радянське мистецтво зробило справжній прорив у глибини людської душі. Зокрема, в театрі і кінематографі почали з'являтися нетрадиційні герої, здатні на неординарні вчинки, які не вписувалися в норми офіційної моралі» – зазначає М. Братерська-Дронь [11, с. 92].

Отже, «відлига» подарувала глядачам цілу галерею яскравих екранних персонажів: герой нарешті отримав те, чого був позбавлений протягом десятиліть – психологічну амбівалентність, а отже й життєву правдивість. За визначенням кінознавця Л. Госейка, кінематограф постсталінської доби, не пориваючи з напрямом соцреалізму, продовжив розвивати традиційні соцреалістичні теми в зовсім іншому сценарному й естетичному ключі. Таким чином, реабілітований екранний персонаж в часи відлиги став зображуватися в умовах тенденційної дегероїзації [36, с. 145].

Дійсно, еволюція радянського кіногероя найсильніше відчувалася саме у жанрах, що вважалися основними у період пізнього соцреалізму – у виробничій драмі та воєнному фільмі. Власне, на базі цих жанрів і розпочався стрімкий процес реабілітації живого характеру на кіноекрані. Прикметно, що переосмислення старих драматургічних концептів частково здійснювалося і через зміну трактування батьківської постаті.

Так, у виробничій драмі за сталінських часів, архетипічні батьківські функції дуже часто перебирав на себе якийсь посадовий керівник. Саме виконроб, парторг при виробництві, або ж бригадир виступав для героїв старого кіно найвищою авторитетною силою, – безумовно, патріархального

характеру. На прикладі двох стрічок, випущених у період «відлиги» Одеською кіностудією, добре видно, як цей мотив керівничої патріархальності буквально витісняється з виробничого жанру.

У славетній «Весні на Зарічній вулиці» (1956, реж. Ф. Миронер та М. Хуциєв) постать керівника ніяким чином не впливає на перевиховання головного героя (акт. О. Рибников). Навіть більше, – подібна фігура у фільмі практично не помітна. Та і якими настановами міг би допомогти герою умовний виконроб, якщо юнак і так вже є зразковим трударем, і його «переорювання» мусить здійснитися не у професійному плані, а у духовному та інтелектуальному? Адже подібні проблеми раніше ніколи не поставали перед героями виробничої драми.

Зазначена ідейна лінія отримає розвиток у фільмі «Ніколи» (1962, реж. В. Дяченко і П. Тодоровський), проте події вже точитимуться безпосередньо навколо персони керівника виробництва – директора суднобудівного заводу Алексіна (роль Є. Євстігнеєва), котрий намагається вивести підприємство з управлінської кризи. Цей сухий та жорсткий начальник сталінського гарту раз за разом вступає у конфлікти із підлеглими. Утім непорозуміння складаються не через те, що колектив суцільно складається з ледарів чи крадіїв, а радше через ту прірву, що тепер розділяє старше та молоде покоління. За тоталітарних часів принциповий Алексін став би для своїх робочих ідеальним «татусем» на виробництві, і змальовувався б у фільмі як персонаж однозначно позитивний. Проте для молоді «відлиги» він – не більше ніж емоційний інвалід. Душевна неповноцінність Алексіна підкреслюється тим, що і в особистому житті він поводить так само стримано і, навіть, жорстко¹⁶.

¹⁶ З принципово іншого ракурсу розглянута опозиція між начальником старого кшталту і молодшим поколінням у колгоспній драмі «Наш чесний хліб» (1964, реж. К. і О. Муратови). Власне, виробничий конфлікт є водночас і родинним – адже в фільмі стикаються інтереси батька (старого голови колгоспу) і сина, який, за рішенням громади, змінив батька на посаді. Протягом фільму неодноразово підкреслюється цілковита безвідповідальність молодого голови. Врешті батько стає переможцем. «Наш чесний хліб», що за свідченням О. Муратова, був нав'язаний режисерському подружжю кінокерівництвом, сьогодні виглядає

Ще більших змін зазнала батьківська тема у кінофільмах на тему Другої світової війни. Погоджено з новими гуманістичними настроями на кіноекрані другої половини 1950-х років починається певна «інтимізація» воєнної тематики. Кінорозповідь перелаштовується з образу «божественного» вождя та народу, що втілює в життя його стратегії, на долі окремих особистостей. Це докорінно змінювало сюжетні концепти. Війна все частіше подавалася як особиста трагедія героя, події багатьох стрічок відбувалися не на фронті, а у тилу, а інколи й зовсім після війни. Відповідно, здійснювалася і екранна реабілітація приватного простору героя. І воєнний жанр у період «відлиги», як правило, апелював вже не до патерналістських міфів, як у повоєнні тоталітарні часи, а до традиційних сімейних відносин.

Якщо раніше для радянського солдата найчастіше на кіноекрані міг існувати лише один Батько – верховний «отець народів» у обличчі Сталіна, – то сюжет драми «Доля людини» (знятої в 1959 році на «Мосфільмі» режисером українського походження С. Бондарчуком) можна розглядати як кардинальне переосмислення цієї сюжетної формули. Як зазначає американський кінознавець Джон Гейнз, радянський чоловік майже сорок років був відлучений від ролі батька, адже цьому сприяла закріплена в сталінську добу специфічна форма патріархату. За думкою Гейнза, тогочасні глядачі, вірогідно, мали змогу відчутти, що після смерті Сталіна вони, як і Соколов, можуть, нарешті, «подорослішати», стати єдиною главою власної родини. Так фронтовик Соколов, всиновлюючи сироту, «приміряє на себе роль батька і приймає відповідну самоідентифікацію» [145, с. 177–178].

дітищем свого історичного часу: з одного боку у ньому простежується спроба реабілітації соцреалістичного канону героїзованого зображення керівництва (для порівн. рос. фільм того ж 1964 року «Голова», реж. О. Салтикова), з іншого, автори ніби передбачають майбутні тематичні маркери кінематографа наступних років – напр., тему духовного зuboжіння молоді («Три дні Віктора Чернишова», «Плюмбум, або Небезпечна гра», «Аварія – донька мента»), чи притаманне українському поетичному кіно осмислення відірваності людини від рідного ґрунту як своєрідну духовну смерть.

Водночас «Доля людини» узагальнювала одне із найболючіших соціальних питань повоєнних років – проблему неповних сімей. Війна та сталінські репресії до початку «відлиги» перетворили майже усі радянські республіки на землі тотального сирітства. Повна родина була дуже рідкісним явищем: існувало дуже багато дітей-безбаченків, і, навпаки, – батьків, у яких діти зникли. Саме тому сюжет на тему безбатьківщини у посталінські часи здавався досить актуальним.

Ця суспільна катастрофа належним чином відобразилася і в кінематографі українського виробництва. В 1958 році режисер М. Хуц'єв на базі Одеської кіностудії фільмує драму «Два Федора», дія якої розгортається в перші повоєнні дні. Колишній фронтовик Федір (роль В. Шукшина) бере під опіку бездоглядного хлопчика (свого тезку), а згодом одружується з молодою дівчиною Наташею. І хоча «Два Федора» вийшли в прокат за рік до «Долі людини», стрічка Хуц'єва дивовижним чином розвивала ідеї стрічки Бондарчука. У «Двох Федорах» було продемонстровано той складний шлях, який мусли пройти вітчизняний та пасинок задля створення нової родини.

Чи не найбільша складність полягала в тому, що вітчизняний був за віком лише років на десять старшим за пасинка, а отже мусив одночасно стати для нього і старшим братом, і батьком. Радше у сестри обом Федорам підходить за віком і Наташа – ззовні вона виглядає занадто юною, щоб бути дружиною дорослого Федора, і лише на декілька років старша за Федора-молодшого. Ця незначна різниця у віці між новоствореними «татом», «матір'ю» та «сином» не тільки відображала дійсні схожі випадки у перші повоєнні дні, але і слугувала влучною метафорою психологічного стану, у якому тоді перебувало суспільство. Так, за дослідженням науковці Катерини Кларк, у роки сталінського терору приватний сімейний простір тенденційно поступався на кіноекрані колективному простору Великої Родина [152]. Тепер же соціум буквально заново відкривав для себе моделі сімейних стосунків, обережно приміряв їх до себе. В цих умовах усі члени суспільства

були майже цілковитими дилетантами та психологічними однолітками – і дорослі, і підлітки.

Психологічна незрілість є прикметною рисою характеру кожного з трьох головних персонажів стрічки Хуцієва: інколи навіть складно буває відповісти, хто кого в цій новоутвореній родині насправді виховує. Цікавою у цьому сенсі є дружина/мачуха Наташа. Ця ще зовсім юна дівчина – кругла сирота, вона конче потребує захисту (її грядки постійно грабує вулична шпана, а на будівництві вона виконує складну чоловічу роботу). Безумовно, в особі Федора-старшого вона здобуває не просто нареченого, але ще й вітчима. Вперше з'являючись у фільмі, Наташа здається глядачам зовсім дитиною – буквально однолітком Федора-молодшого. І лише під час сцени на вечірніх танцях стає зрозуміло, що вона є дорослішою. Усі наступні події стрічки наочно демонструють, що Наташа психологічно старша не тільки за юного Федора, але і за дорослого. Якимось вночі хлопчик у приступі ревності псує Наташину косу, і дівчині доводиться зробити зачіску «під хлопчика». Ця зовнішня маскулінізація Наташі є символічною: автори ніби ставлять умовний знак рівності між трьома персонажами, остаточно змішуючи їх гендерні ролі та сімейні функції.

Момент обережного пристосування до забутих родинних поведінкових моделей закарбований і у стрічці П. Тодоровського «Вірність» (виробництво Одеської кіностудії, 1965): молодий курсант піхотного училища Нікітін, закохавшись у дівчину Зою, приходить до неї ввечері на чай і йому доводиться вести розмову з капітаном, що орендує у його коханої кімнату. Нікітін – безбатченко (його батько загинув на фронті). Немає батька і в Зої. Вдовий і капітан. Однак усі троє за мовчазною згодою миттєво перебирають на себе чужі ролі. Усі троє сидять за одним столом, і капітан статечно розпитує курсанта, так ніби сам він батько Зої, а юнак, сватаючись, саме в нього має просити її руку. Таким чином війна на якусь годину зв'язує імпровізаційними «сімейними» узами цих трьох майже не знайомих одне з одним людей.

Як зазначає О. Мусієнко, «комплекс сирітства», що був притаманним для усього покоління дітей війни був спричинений не лише соціальними факторами (втрата батька на війні), але і політичними: після розвінчання культу особистості Сталіна, новий усенародний батько, що міг би замінити громадянам біологічного, так і не з'явився – усі наступні генсеки КПРС ставали радше героями анекдотів, а не патріархальними вождями [92, с. 169 – 170]. І якщо у ранніх фільмах «відлиги» ще відображаються наївні мрії про віднайдення втраченого батька, то у пізніших фільмах цей оптимізм звучатиме все слабше.

Так, ці суспільні симптоми добре простежуються у фільмі К. Муратової «Тривалі проводи» (1971). Тато старшокласника Саші вже давно має другий шлюб та мешкає в іншому місті. Погостивши якимось на канікулах в гостях у батька, Саша вирішує після закінчення школи переїхати до нього. «У "Тривалих проводах" батько – постать майже не реальна. Від'їзд до нього, зустріч з ним має докорінно змінити життя юнака, відкрити нові горизонти. Та мрії так і лишаються мріями, їх здійснення під сумнівом. Герой фільму залишиться біля нещасної, беззахисної і, водночас, тиранічної матері» – коментує стрічку О. Мусієнко [92, с. 171 – 172].

І в роки «відлиги», і пізніше, в перші роки «застою», на кіноекран періодично виходитимуть стрічки на тему безбатьківщини. Утім, більшість з них будуть зняті на сучасному матеріалі, і причиною втрати дитиною батька часто буде критися вже не у війні.

Росте напівсиротою київський школяр Тимко Дорош з дитячого кінофільму режисерки С. Цибульник «Хлопчики» (1959). Батько Тимка – пілот, він нещодавно загинув у авіакатастрофі. Він залишається для хлопчика ідеалізованою постаттю, морально-етичним еталоном у житті та взірцем для наслідування. Тимко і сам хоче стати льотчиком-космонавтом після закінчення школи. Утім, в образному світі С. Цибульник смерть батька символічно означає втрату опікуна та подеколи, навіть, соціальне аутсайдерство. Недарма на Тимкову голову одна за одною сипляться

проблеми, а, згодом його навіть несправедливо звинувачують у підпалі контори домоуправління. Стрічка закінчується щасливо: Тимка виправдовують і він повертається до школи. Однак щемлива атмосфера дитячої незахищеності перед світом пронизує фільм майже до самого фіналу.

Сумує за загиблим батьком-льотчиком і маленька Таня у фільмі М. Мащенко «Всюди є небо» (1966). Щодня вона поспішає на літовище, сподіваючись, що тато якимось дивом повернувся з польоту. Врешті Таня прикипає серцем до майора Лук'янова, – колеги батька. Поступово вона починає бачити у майорові нового опікуна. Сюжет фільму, що вибудований навколо пошуку захисника, стане у метафоричному сенсі наріжним для усієї подальшої творчості М. Мащенко: кожен його наступний фільм так чи інакше демонструватиме своєрідний авторський пошук сильного та вольового героя, готового заради захисту скривджених змінити поступ самої історії. Знаходитиме ж він цих героїв, як правило, у минулих епохах – серед революціонерів, чиє життя весь час балансує на хиткій межі смерті та життя.

В обох згаданих фільмах ще присутні відголоски одного основних сюжетних мотивів раннього кіно «відлиги» – втрати батька на війні. І в Тимка, і в Тані – батьки – льотчики, і їхня мужня професія у повоєнні десятиліття ще міцно асоціювалася саме з військовою справою. Проте тема втрати батька все частіше полишатиме рамки воєнного контексту.

Наприклад, фільм А. Войтецького «Десь є син» (1961) оповідає про самотні будні старого рибалки Харлампія (акт. М. Симонов). Щодня старий відлюдько виходить на узбережжя та довго вдивляється у морську далечінь – чи не повертається до нього син. Показово, що син Харлампія пройшов війну. Після війни він деякий час пожив у батька, однак потім поїхав з рибальського селища, і вже декілька років не дає про себе звісток. Якось батько приходить до поштового відділення і з тугою в голосі вимагає відшукати йому листа від сина, яке, певно, написав йому син. Звісно, врешті ніякого листа не знаходиться.

Сюжет, зафільмований А. Войтецьким, є універсальним для більшості культур (за аналогією можна пригадати американський фільм «Поступися місцем завтрашньому дню» (1934) Лео Маккері, або ж цілу низку стрічок японського кінокласика Ясудзіро Одзу). Вкотре постулюється давня соціологічна аксіома: діти, виростаючи, відокремлюються від батьків та починають жити власним життям. Війна, яка згадується у цій стрічці, лише підкреслює те, що не вона не зіграла у розлучі вирішальної ролі, адже син, повернувшись з фронту живим, все одно покинув батька. А отже головним чинником у розриві між батьком та сином стала сама безжальна логіка плину людського життя.

Вартує згадки й стрічка «Ми, двоє чоловіків», поставлена в 1962 році Ю. Лисенком на кіностудії імені Довженка (екранізація оповідання «Юрка – команда без штанів» київського письменника А. Кузнєцова). Тридцятирічному колгоспнику Горлову, холостяку, грубіяну та пияці, на два дні поручають шестирічного хлопчика-безбатченка Юрка. Разом вони відправляються до райцентру, аби купити Юркові шкільного костюмчика на Перший дзвінок. В дорозі вони переживають безліч пригод і повертаються додому ліпшими товаришами. Цікаво, що старший з мужчин за професією – водій вантажівки (тобто колега Соколова з «Долі людини»), а роль його виконує В. Шукшин (буквально: реінкарнація Федора-старшого). І обидва ці збіги сьогодні можуть зчитуватися як спеціальний інтертекстуальний засіб, покликаний переосмислити оптимістичні погляди Бондарчука та Хуцієва стосовно реабілітації сімейних цінностей у новітню епоху. Дія у стрічці Ю. Лисенка розгортається вже в 1960-х роках: минуло двадцять років з часів війни, а болісна проблема сирітства в СРСР залишається актуальною.

Усі згадані кінофільми були випущені у різні роки, вони відмінні за жанрами, стилістикою, манерою кінооповіді, і спрямовані на різні глядацькі аудиторії. Однак, усі вони об'єднані спільним лейтмотивом – тугою героїв за втраченим батьком, яка художньо ототожнювала і соціологічну ситуацію повоєнних років, і той психологічний дискомфорт, у якому перебувало

суспільство у дні розвінчування культу особистості Сталіна. Здавалося б, наскрізний сюжет пошуків батька остаточно закрив М. Хуців – своїм фільмом 1964 року «Мені двадцять років». До молодого героя, який знаходиться в духовних пошуках, уві сні з'являється примара загиблого на війні батька, і на синове питання «Як жити далі?» не дає ніякої відповіді. Син (а в ширшому сенсі – нове покоління) є вже старшим за батька, тож ціннісні орієнтири слід шукати самотуж.

Однак проблема неповної сім'ї буде періодично потрапляти в об'єктив українських кінематографістів і в наступному десятилітті – в 1970-х роках. Це може свідчити й про те, що «комплекс сирітства» укорінений в українській ментальності на більш глибинному рівні, і проростає з епох, значно давніших за історичні рамки Радянської історії.

Як вже було зазначено, українців навряд чи можна ідентифікувати як нацією з ортодоксальним патріархальним устроєм. Утім в історичній пам'яті, безсумнівно, існує залічена, проте так і не пережита травма, пов'язана із низкою катаклізмів, що роками руйнували інститут української сім'ї: нескінченні війни, кріпацтво, відсутність власної держави, еміграція. Образ батька, розлученого зі своєю родиною був досить поширеним і в українській літературі дорадянського періоду (низка поезій Т. Шевченка, повість «Микола Джеря» І. Нечуй-Левицького). Радянська ж епоха кинула нові виклики (політичні репресії, голод, демографічні експерименти, Друга світова війна) – можливо, розбурхавши тим самим давні національні фобії. І традиційний для українського мистецтва сюжет пошуку сім'ї продовжував розіграватися на кіноекрані й в 1970-х роках.

Науковиця М. Міщенко у своєму дослідженні, присвяченому українським національним архетипам, розглядає Дім як один один із головних архетипів української ментальності: «Дім, що предстає як батьківська хата, мала Батьківщина, праобраз України, а в часи складної історичної ситуації – як образ руїни, пустки, зболеної української землі» [90, с. 91]. Науковиця наголошує на актуальному сьогодні феномені людини-монади, тобто

людини, що занурена сама в собі та яка не співвідносить себе з суспільством. «"Монадність" міститься у втраті зв'язку з минулими поколіннями і їх духовним надбанням. Звернення до архетипу Дому тоді – це не лише пошук себе та свого місця в світі, а пошук себе в ланцюгу поколінь та національному вимірі» [90, с. 91 – 92]. Відповідно, відлучення від родинного осередку завжди сприймалося українським суспільством як ризик втрати своєї ідентичності.

Ностальгія за втраченим раєм традиційного сімейного укладу парадоксальним чином простежується, навіть, в тих українських фільмах, що обслуговували радянські ідеологічні міфи кардинально протилежного змісту – колективістські.

Показовим у цьому контексті є сюжет фільму Є. Хринюка «Адреса вашого дому» (1972). Літній шахтар-стаханівець (акт. М. Крючков) намагається відшукати сина, який зник безвісти у дні Другої світової війни. Він дізнається, що шестеро хлопчиків, серед яких і його син, були тридцять років тому прийняті до інтернату, і тепер мешкають у різних містах – усі під одним іменем. Врешті стрічка перетворюється на роуд-муві: пенсіонер мандрує просторами Радянської держави, приходять у гості до кожного з чоловіків, намагаючись в кожному розгледіти свого рідного сина. Врешті герой так і не знаходить відповідей на свої питання. Фільм очікувано закінчується на пафосних нотах: старий шахтар, як робочий аристократ та ветеран, є уособленням самого соціалістичного духу країни. І отже, кожний із шести сиріт, попри різний соціальний статус та різні професії, є для нього сином – завдяки ідеологічним путам, які згідно з радянськими установками є міцнішими за кровні.

І все ж, у цій історії хоча б на самому рівні сценарної заявки відчувається майже не помітна спроба перегляду деяких сталих радянських кіноміфів – як давніх, ще сталінської доби, так і тих, що виникли вже у період відлиги. Так, за часів Й. Сталіна, екран пропагував ідеї, що родинні зв'язки не є важливими у порівнянні з класовими, а головним батьком для

кожного громадянина є держава. Численні фільми «відлиги» про перші повоєнні дні просували інший постулат: в епоху посттоталітарної людяності чужих дітей не існує. Отже, хоча і керуючись гуманістичними засадами, ці фільми також переосмислювали важливість біологічної спорідненості. В «Адресі вашого дому» батько принципово вирішує віднайти саме рідного сина. Таким, туга за сім'єю, вибудованій на традиційних кровних зв'язках, все ще жила в колективній душі українського суспільства.

Прояви цієї травми можна розгледіти й у кінофільмі «Шлях до серця» (1971) В. Івченка. Твір присвячений злободенній темі трансплантації серця, зокрема морально-етичній стороні цієї проблеми. Основній ідеї допомагає розкритися сюжетна лінія, котра описує особисте життя головного героя. Хірург Приходько (акт. М. Маруфов) після смерті дружини хоче одружитися вдруге. Проте синові Приходька дуже важко змиритися з думкою, що батько цим не зраджує померлу матір. Автори ніби ставлять символічний знак тотожності між процедурою пересаджування головного життєдайного органу та з'явою у герметичному родинному світі людини ззовні.

У цьому контексті варто згадати, навіть, «Свято печеної картоплі» (1976) режисера Ю. Ілленка. Стрічка оспівує подвиг О. Деревської, матері-героїні, яка продовж сорока років усиновила та виростила 48 дітей. Цей фільм мусив би вже на рівні обраної теми оповідати про те, що батьки – не ті, що народили, а ті, що виховували, і Ю. Ілленко протягом фільму послідовно доводить цю давню аксіому. Утім, у стрічці подеколи на перший план виходить туга за приватним сімейним простором.

Так, чи не найвиразнішим персонажем стрічки є одна з маленьких падчерок Деревської. У світогляді цієї дівчинки кровні зв'язки все ще залишаються тим головним фактором, що скріплюють родини у єдине ціле. Саме через це у неї почасти виникають непорозуміння з Деревською. «Тата вбили» – повідомляє якомсь падчерці Деревська, прочитавши з похоронного листа про загибель батька одного з її вихованців. «Якого тата? Його ж давно вбили на Неві» – не розуміє дівчинка. «А цього – на Дніпрі» – відповідає

Деревська. Вона укорінює дітям дивну ідею про те, що абсолютно усі батьки її вихованців є абсолютно спільними для всіх.

Проте, схоже, ця ідея здається дивною не тільки дівчинці, але і самим авторам стрічки. Показова у цьому сенсі є невеличка сцена повернення з фронту батька одного з вихованців Деревської. Побачивши солдата з вікна, діти галасливо радіють, та пробігши гуртом через тісний коридор зникають за дверима, за якими, певно, знаходиться їдальня. Деревська залишається в коридорі сама. Потім до неї в хату входить воїн, та обіймає її. За спинами чоловіка та жінки скриплять двері. У коридор виринає маленьке дитя і підходить до дорослих. Деревська бере маля на руки й камера на декілька секунд милується застиглим образом традиційної сімейної тріади: батько, мати, дитина. Потім Деревська з чоловіком та дітям на руках проходить у їдальню, де на них чекають інші діти. Коридор вже пустий, проте камера ще деякий час продовжує вдивлятися в нього. Ніби бажаючи повернути назад ту секундну примару традиційного сімейного укладу, що тільки що промайнула у кадрі.

За словами виконавиці ролі Деревської акторки Л. Єфименко, «Свято печеної картоплі» є однією із «вимушених» робіт Ю. Ілленка: режисер фільмував його в ті чорні часи, коли всі особисті задуми перекреслювались, і була змога утілювати лише сценарії, рекомендовані студійним керівництвом [52]. Показово, що описаний вище епізод виглядає чи не єдиним посправжньому щирим у цій вимученій стрічці.

Утім, архетипічна для української культура тема розриву людини з родом буде найповніше осмислена, звісно, не в соціалістичному, а в іншому кінематографічному напрямі – в українському поетичному кіно.

Висновки до розділу II

Визначено, що 1920-ті роки в СРСР – епоха, в якій молодь репрезентувалася на екрані у образі апологетів «світлого комуністичного

майбутнього», тоді як покоління батьків – осмислювалась кіномитцями як медіатори застарілих ідей учорашнього «відсталого» життя. Простежено, як дана тенденція проявляла себе в українському кінематографі. Сьогодні вітчизняні картини даного напрямку виглядають унікальним мистецьким документом своєї доби – радянська революційна повістка поєднується з неприхованим жалем за старою патріархальною Україною, яка під впливом нових політичних реалій відходила у небуття.

У 1930-х роках суспільні настрої змінюються: комуністична перебирає на себе роль опікуна. Досліджено, як ця патерналістська метафора тоталітарної доби буде активно культивуватися кіноекраном. Врешті ідея «влади-патріарха» стане втілюватися через максимально прямі та конкретні образи, подеколи персоналізуючись в постаті «отця всіх народів» – Сталіні. Водночас на кіноекран повертається образ міцної патріархальної сім'ї, однак така важлива функція батьківського архетипу як зв'язок з родом тенденційно нехтувалася кіноекраном.

«Відлига» – час кардинального переосмислення суспільного життя минулих епох. У другій половині 1950-х років відбувається спроба реабілітації особистого життя громадян і, зокрема, традиційних сімейних відносин. Узгоджено з новими настроями, кінематограф починає розвивати мотив пошуків батька та тему утворення нової сім'ї – побудованій, на протиположності віджилим тоталітарним моделям, на взаємоповазі дитини та дорослого.

РОЗДІЛ III. ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ОБРАЗУ БАТЬКА В УКРАЇНСЬКОМУ КІНО 1960-х – 2020-х РОКІВ

3.1. Поетичне кіно про проблему духовної батьківської спадщини

У період «відлиги» водночас з початком мистецької переорієнтації екрана, українське кіновиробництво зазнає корінних кадрових змін, що не могло не вплинути на загальний вітчизняний кінопейзаж того періоду. За фактологічними даними Л. Госейка, відродження кінофакультету в Києві було заплановано тільки на 1961 рік. Українців, що вирішили опанувати професію режисера, до того часу відправляли на навчання до Москви. Кінознавець прямо пов'язує цю ситуацію з намірами компартії втілити у життя політику злиття національностей, що фактично означало їхню русифікацію. Тією ж самою причиною можна пояснити й процеси обміну режисерами між кіностудіями різних республік, а також утворення інтернаціональних знімальних команд. «Молоді таланти, такі як Олександр Алов, Владімір Наумов, Марлен Хуциєв, Фелікс Миронер, після дебюту на Одеській кіностудії обирають Росію. Усю свою кар'єру творить у російському кіні Григорій Чухрай. Учениця Олександра Довженка й Михаїла Ромма, шістдесятниця Лариса Шепітько ставить свій перший фільм «Спека» (1966) у Киргизії, потім «Крила» (1966) – у Росії. Після участі в картині Тимофія Левчука «Іван Франко» (1956) надовго зникне з України Сергій Бондарчук, який 1959 року отримує визнання за акторську гру у власному фільмі «Доля людини», знятому на студії «Мосфільм». Так само в Росії опиняється заохочений багатообіцяючим дебютом у «Вірності» (1965) Петро Тодоровський. Тоді як Вадим Лисенко працює в Кишиневі, молдованка Кіра Муратова (Короткова), навпаки переїжджає до України й після розлучення з Олександром Муратовим активно працює на Одеській кіностудії [36, с. 145 – 146].

З огляду на згадані процеси інтернаціоналізації кіноіндустрії можна зробити, щонайменше, два висновки: з одного боку українське кіномистецтво

безперечно втратило багатьох перспективних кіномитців (багато з яких згодом стануть одними з найвпливовіших кінорежисерів в російському кіно, як то С. Бондарчук, Л. Шепітко, Г. Чухрай), з іншого, – залучення до українського кіновиробництва кількох талановитих випускників ВДКУ з інших республік частково компенсувало цю кризову ситуацію з від'їздом. Однак це рокування не могло не позначитися на характері українського кіно як на репрезентативному національному мистецтві. Адже подібна політика кадрів, звісно, витісняла з українського кіно його національний менталітет та характер¹⁷.

Звісно, більшість стрічок 1950-1970-х років, які розглядалися у попередньому підрозділі, навряд чи можна вважати репрезентативними носіями української національної естетики. Фільми М. Хуцієва, П. Тодоровського, К. Муратової стилістично та змістовно належать до загальнорадянських кінематографічних тенденцій. Вони відзняті російською мовою, і глядач, не знаючи назву студій-виробників, радше б ідентифікував кожен з цих фільмів як «радянський», а не «український». Відповідно, й усі прояви архетипу батька в розглянутих стрічках логічно обумовлювалися радянськими соціокультурними реаліями, а не суто національними. Перші роки відлиги були присвячені радше спробам реабілітації традиційного інституту сім'ї, що було однаково актуальним для населення усіх радянських республік. Повинен був пройти деякий час, щоб певна частина українського суспільства знову почала вдаватися в питання національної ідентифікації, і щоб батько – як символічний охоронець народної та історичної пам'яті – знову постав на кіноекрані в образі репрезентанта народної пам'яті.

Водночас з початку 1960-х демократичні процеси «відлиги» починають стрімко згортатися. Усе відчутнішими стають утиски літераторів – так званих «формалістів» та «буржуазних націоналістів». Перший час це відбувалося у

¹⁷ Рідкісним, утім вкрай вагомим, винятком є феноменальне вкорінення С. Параджанова в українську національну культуру. Л. Госейко зазначає: «Цей вірменин, родом з Грузії, чиї перші фільми пройшли непоміченими, згодом стає провідним діячем українського кіна й завдяки шедеврові "Тіні забутих предків" (1965) здобуває визнання у світі» [36, с. 146].

формі партзборів із засудженням «незгодних» митців та інтелектуалів, проте в 1965 році репресії переростають в справжні арешти.

«У часи "відлиги" шістдесятники не формували політичної української незалежності в прямому сенсі цього терміна. Це стало справою наступних етапів українського дисидентського руху. Однак шістдесятники, без сумніву, усвідомлювали фальш українського суверенітету в рамках СРСР. Звідси в їхній творчості – мотиви пошуку справжньої автентичної України, без радянських рамок» – пояснює історик та культуролог Р. Мокрик [91, с. 371]. Арешти 1965 року ніби офіційно підтвердили: романтична «відлига» закінчена. Учорашні романтики остаточно прийняли статус дисидентів, борців з режимом.

Оскільки більшість українських інтелектуалів не були готові до прямого силового протистояння з комуністичною владою (врешті, у ті роки це було просто неможливо), то їхній заколот, не в останню чергу, здійснювався у мистецькій площині – у тому числі і на екрані. І, українське поетичного кіно, яке почало свій стрімкий розвиток з середини 1960-х років, безумовно, є однією з найважливіших складових цього естетичного спротиву. Так, за свідченнями кінознавця О. Безручка, один із найпомітніших творців поетичного кіно режисер Ю. Ілленко від самого початку кар'єри знаходився в ідейній опозиції до радянської влади, і цей спротив можна було простежити у кожному його фільмі, сценарії чи лекції перед студентами кіноінституту [9, с. 148].

На відміну від реалістичного напрямку, напрям поетичний зосереджувався на суто візуальній складовій кінотворів. Творці поетичного кіно наповнювали екран сміливими абстрактними метафорами, постійно експериментували із зображенням та звуком, та неодмінно тяжіли до етнографічних мотивів [98, с. 21-29]. Проблематика ж поетичного кіно не в останню чергу сконцентрувалася навколо тих цивілізаційних процесів, що протягом останніх десятиліть невмолимо нівелювали самотутню специфіку етнічної культури. Таким чином режисери не тільки підбивали підсумки

сумнозвісним рокам сталінської національної політики, але і з острахом вдивлялись вперед, ніби передчуваючи глобалізацію культури, що в ті роки ще тільки починала охоплювати планету [82].

Кінознавиця Л. Брюховецька характеризує українське поетичне кіно, як вияв чітко визначеного світогляду, що є сформованим завдяки укоріненості людини в рідну землю. «Тому це кіно означає спротив асиміляції (у випадку України – русифікації) та іншим нівеляційним процесам. У фільмах цього напряму представлені моделі національної психології, життя персонажів невід'ємне від природного універсуму, від природного колообігу буття, з чого випливають моделі етичні і естетичні: любов до рідної землі, вірність давнім традиціям, дотримання звичаїв та обрядів, творення матеріальної культури, музичного та пісенного фольклору» [18, с. 4].

Цілком погоджуючись із цим твердженням, варто зазначити, що водночас українське поетичне кіно тривалий час зосереджувало увагу саме на перипетіях руйнації цього національного етносвіту. Явлений як метафорична модель, що утілює в собі мрії шістдесятництва про суверенність української нації, цей заповідний світ щоразу випробовувався на кіноекрані ударами тих чи інших цивілізаційних процесів. Кожен фільм, так чи інакше, демонстрував з'яву чергової тріщини у цьому етнокосмосі, констатує неможливість його подальшого існування на тлі невмолимого поступу глобалізації культури. У зв'язку з цим архетип батька, що означає в універсальному позасвідомому людства світоглядні аспекти, виокремленні Л. Брюховецькою (зв'язок з родом, вірність традиціям, любов до землі), тривалий час поставав у поетичних кінотворах як образ старійшини, позбавленого своїх одвічних символічних функцій – владності, авторитетності, наставництва.

Власне, із втрати батьком своєї легітимної авторитетності починається вже перший фільм поетичної кіносерії – «Тіні забутих предків» (1964) С. Параджанова. «Карпати – забута богом і людьми земля гуцульська» – описує місце дії титр. Село, на перший погляд, існує за традиційним патріархальним

устроєм. Однак при детальному розгляді тутешнє життя виявляється позбавленим усього того, що є притаманним класичному батьківському правопорядку: християнської ціннісної ієрархії та міцно вибудованої моральної системи. Тут все химерне та ірраціональне. Духи мешкають поруч з людьми, а суспільне життя керується не юрисдикцією чи етикою, а обрядовими традиціями. За батьком ще закріплений рудиментарний статус глави родини, однак його авторитет легітимізується тільки фізичною силою, а також фактами старшинства й кровного батьківства. Промовистим є образ нечестивого щезника, зображеного на одній з ікон – як ілюстрація того, що самі основи навколишнього устрою підточені вірусом нелогічності. Ще більш символічною є смерть батька головного героя прямо на порозі храму. Врешті усе життя героя перетвориться на несвідомий заколот проти колективних родових законів громади. Як шістдесятники, осмислюючи колективізм сталінської епохи, не бажали повторювати досвід батьків, так і гуцул Іван протиставляв колективістському устрою свою передчасно пробуджену індивідуальність. В кінці стрічки перевернутий з ніг на голову патріархальний світ завдавав герою нищівної поразки: Іван гине від руки «темного двійника» свого батька – мольфара Юрка.

Кінознавець С. Тримбач розглядає «Тіні забутих предків» як фільм «про смерть як плату за спробу вибратися за межі родової колективістської моралі» [122, с. 4]. Так, батьки юних Івана та Марічки ведуть давню родову ворожнечу, проте самі діти відмовляються переймати цю війну у спадок. Ніби у знак протесту, вони закохуються одне в одного, буквально в той самий день, коли батько Марічки вбиває Іванового батька. І водночас С. Параджанов зміг продемонструвати ту неосяжну владу, яку має над індивідуумами колективна родова пам'ять та прадавні традиції. Світ «Тіней забутих предків» – це закрита система, керована обрядами та ритуалами. Система ця є старшою за будь-яку особистість, а отже є і в рази за неї сильніше. Символічно, що пасивний заколот Івана проти правил цього

герметичного етносвіту неминуче закінчується поразкою. У фіналі картини герой гине, навіть не залишивши після себе нащадків.

Зазначені художні мотиви будуть варіюватися і в наступних творах українського поетичного кіно, проте кардинально зміниться авторський погляд на світ батьківських архаїчних традицій. Цей світ вже не поставатиме як хтонічна сила, що загрожує індивідуальному становленню людини, а навпаки, – як життєдайний ґрунт, відірваність від котрого загрожує індивіду духовною загибеллю. Цю зміну смислового вектора можна прослідкувати, навіть, у зіставленні назви фільму «Тіні забутих предків» із назвою наступного фільму поетичного напрямку – «Криниця для спраглих» (1965). Назва першої стрічки сповнена інфернальних конотацій, назва ж другої обіцяє угамування спраги та закликає повернутися до своїх первинних джерел. Однак і в цих нових образних координатах стара патріархальна Україна приречена на загибель.

Експериментальна стрічка Ю. Ілленка «Криниця для спраглих» оповідає історію старого Левка Сердюка (актор Д. Мілютенко), що мешкає разом з онукою на околиці села. Один із синів Левка загинув під час випробувальних польотів, інші його діти роз'їхалися по містах, і лиш зрідка навідуються до батька. Дід щоденно доглядає за старим колодязем, з якого односельці набирають воду. Усім людям Левко здається дивакуватим, оскільки давно живе одними спогадами, фантазіями та снами. Власне, уся стрічка і є екранізацією потоку свідомості героя: померлі тут живуть поруч із живими, уявне отримує плоть та стає зримим, а село продовж фільму замітають сюрреалістичні піщані бурі. Пісок, що застилає собою все навколо, є одним із лейтмотивних образів у картині. Якщо криниця символізує вічне життя роду, то протиставлений їй піщаний вітер – забуття та щезання.

Передчуваючи скору смерть, старий розсилає синам телеграми із закликом навідатися в рідне село. Врешті сім'я збирається за одним столом, однак почуття віддаленості рідних одне від одного стає ще гострішим. Обнадійливий мотив у стрічку приносить образ вагітної невістки. Вона чекає

дитину від загиблого Левкового сина й уособлює для старого віру у те, що рід його продовжиться. Певно, саме заради ще не народженого онука Левко щодня і чистить колодязь, а наприкінці фільму саджає біля нього родову яблуню.

Безсумнівно, у цій роз'єднаності всередині української родини простежується метафора значно ширших процесів глобалізаційного характеру. Сьогоднішні кінокритики розглядають «Криницю для спраглих» «трагедійним твором, що веде про руйнацію традиційної української цивілізації» [25]. Фактори, що продовж останніх десятиліть вели Україну до розорення прямо не називаються, утім відеоряд фільму їх повсякчас підказує: колективізація та індустріалізація 1920-30 років, сталінські репресії, Друга світова війна. Певно, закладені у фільм сенси добре відчули тогочасні ідеологічні цензори: «Криниця для спраглих» так і не вийшла на екрани у 1965 році та була заборонена до показу на два десятиліття [83, с. 14].

Варто зазначити, що саме в «Криниці для спраглих» чи не вперше з 1920-х років українські кінематографісти прямо звернулися до образу батька як до архетипічної фігури, що мусить репрезентувати зв'язок з пам'яттю предків та охорону традицій. Як Вічний Дід зі «Звенигори» оберігав ефемерний скарб, аби передати його нащадкам у спадок, так і Левко Сердюк доглядає символічну Криницю. Можна розглядати стрічку Ю. Ілленка і як вільне тематичне продовження й інших кінострічок О. Довженка. У «Землі», «Івані», «Аерограді» Довженко послідовно висвітлював проблему відчуження людини від свого роду. І якщо у 1920-30-х роках, ці процеси лише набирали обертів, то «Криниця для спраглих» вже демонструє їх наслідки: вже декілька поколінь українців відірвані одне від одного, криницю ж, з якої народ бере свої початки, засипає пісок забуття.

Протягом наступних років на кіностудії імені О. Довженка вийде ще декілька кінофільмів, що врешті вважатимуться класикою поетичного кіно. Батьківська постать традиційно посідатиме чільне місце у сюжетах цих фільмів, і майже в кожному випадку у характерах батьківських персонажів

віддзеркалюватимуться ті чи інші сумні процеси української історії. Наприклад, у фільмі, що є екранізацією оповідань М. Гоголя, «Вечір на Івана Купала» (реж. Ю. Ілленко, 1968) можна помітити алегоричні роздуми про наслідки імперських наративів, спрямованих на позбавлення українців своєї власної культурної автентичності.

Власне, гіперболізованою пародією на такого меншовартісного «шароварного» кіногероя є батько головної героїні «Вечора на Івана Купала» – сільський багатій Корж (актор Д. Франько). Цей типовий «шароварний» таточко має широке вусате обличчя, смачно розпиває із гостями пляшку та ховається під лаву від щонайменшого підозрілого звуку. З відвертим сарказмом режисер відображає механічні рухи Коржа, підкреслюючи сомнамбулізм та духовну неповноцінність цього героя. Категоричне небажання Коржа віддавати свою доньку за бідного наймита Петра виглядає не проявом його патріархальної владності, а лиш підтверджує його емоційне оніміння. Образ батька, перетвореного на бездушну декоративну ляльку, містко відображав кризу національної самоідентичності тогочасного українського суспільства.

Те, як душа українського чоловіка нівелюється показується вже безпосередньо в історії наймита Петра. Якось у шинку наймит знайомиться з козаком, на ім'я Басаврюк, одягненим у промовисту червону свиту. Утім, Петро, вважаючи Басаврюка за чесного партнера, йде з ним на сумнівну угоду, і розбагатівши, домагається у Коржа дозволу на одруження з коханою. Проте щасливим батьком сімейства він так і не стане. Виконуючи угоди Басаврюка, Петро вбив маленького хлопчика, і тепер докори сумління зводять його з розуму. Дружина не може завагітніти, а сам Петро остаточно божеволіє та помирає. Такою за Ю. Ілленком є ціна угоди з «імперським дияволом»: втрата самоті та неможливість продовження свого роду.

У 1968 році знімається «Камінний хрест» Л. Осики, що напряду звертався до проблеми відірваності народу від свого коріння. Цей фільм, створений за новелами В. Стефаніка, підіймав тему еміграції галицьких

селян на початку ХХ століття. Прізвище старого газди Дідуха (актор Д. Льченко) походить від назви праукраїнського язичницького ідола, що символізував охорону роду, а також відповідав за родючий урожай [72, с. 336 – 337]. Однак промовисте ім'я у контексті сюжету фільму звучить неначе гірка іронія. Землеробу немає вже місця на своїй землі: вона уся скам'яніла, та й сам Дідух більше не здатний до тяжкої праці. Вирішивши переїхати з дружиною та дітьми до Канади, батько споруджує на скелі витесаний із каменю хрест. Так він облаштовує власну могилу, у якій ніколи не буде похований. Остання частина стрічки демонструє проводи родини Дідухів до Канади. Хресний хід громади до церкви нагадує похоронну процесію, а молитовний спів за родину Дідухів звучить неначе заупокійна пісня. Вже традиційно для українського кінематографа 1960-х років Л. Осика зображує відрив від рідного ґрунту як своєрідну духовну смерть. Тоді як у приватній історії окремо взятої родини розкриваються долі декількох поколінь західноукраїнських селян.

Найкращі кінокартини кіностудії ім. О. Довженка 1960-х років тенденційно відроджували та переосмислювали ідеї та образну систему кінокартин Золотої Доби українського кінематографа – 1920-х років [105]; [123]. Мине декілька років і українське поетичне кіно надасть нове життя давньому культурному архетипу – батькові, чиї сини не можуть розподілити між собою владу. Фільм Ю. Ілленка «Білий птах з чорною ознакою» (1971) розповідає історію буковинської родини Дзвонарів у буремний період з 1937 по 1947 рік. За цей десятирічний термін у їхньому селі встигла чотири рази змінитися влада, а сини старого Дзвонаря (актор О. Плотников) – стати на бік різних ідеологічних сил та перетворитися на запеклих ворогів одне для одного.

Кінокритик В. Войтенко описує батька братів Дзвонарів: «Лесь Дзвонар, голова родини, заробляє прикордонною контрабандою. Для нього – це годинники. То й уся хата його в годинниках, що показують різний час. А чому так, відповідає: "Щоб не переплутати, коли влада міняється. Кожен раз,

щоб стрілки перекручувати. А так: одні – по-польски, другі – по-німецьки, треті – по-московськи". На питання: "А хто ж це вас надоумив?" – Лесь Дзвонар відповідає: "Діти! Кожен за своїм часом до вітру бігає!" Власне, таким є згорнутий образ фільму – розтерзаної поміж імперіями України, чії діти століттями рекрутуються тими чи тими чужими силами у своїх інтересах» [23]. Таким чином демонструється символічна послабленість владної рішучості батька, через яку, своєю чергою, осмислюється роз'єднаність усього українського суспільства. Час тут не визначений, ніхто не може навчити, як жити далі, а за батьківську землю б'ються рідні брати, завербовані іноземними загарбниками.

Майже кожен з розглянутих фільмів неодмінно ставав не тільки мистецьким фактом, але і політичним. Так, київська прем'єра «Тіней забутих предків» перетворилася на акцію протестів українських шістдесятників проти арештів дисидентів, фільм «Криниця для спраглих» ліг на полицю, «Вечір на Івана Купала» було знято з екранів менше, ніж через місяць після випуску, а «Білий птах з чорною ознакою» попри те, що виграв Московський міжнародний кінофестиваль, був малодоступним для українських глядачів. Ставало все очевиднішим, що українська поетична течія була спрямована не тільки на ідеалізацію архаїки, але й містила у собі скриті ознаки національного антиімперського спротиву. Кожен з цих фільмів не просто ставав реквіємом за старим патріархальним світом, але й острахом дивився у сучасність, – описуючи езоповою мовою сумні результати радянської політики в Україні.

Водночас жодного з батьківських персонажів у розглянутих фільмах навряд чи можна схарактеризувати як символ, що надихає на національну боротьбу. Навпаки, – кожен цей фільм демонстрував батьківську постать у момент цілковитої розбитості та послабленості. Так, старий Сердюк із «Криниці для спраглих» живе радше у танатологічному вимірі привидів, аніж у реальному світі, «шароварний» Корж із «Вечора на Івана Купала» перебуває у сомнамбулічному анабіозі, Дідух із «Камінного хреста» –

слабкий та надломлений, тоді як батько із «Білого птаха» – конформіст. Поетичний кінематограф 1960-х років поки що тільки зосереджувався на тому, що старий патріархальний світ зруйновано. Та й образ жертвовного і пригніченого старця ліпше відповідав радянським стереотипам про українське чоловіцтво, аніж образ сильного та героїчного патріарха.

Проте у наступні роки автори національного кіно здійснили спробу значно розширити функціональну характеристику чоловічого персонажа, у тому числі й батьківського, та вивести його із перманентного стану пасивної жертви історичних обставин. Вже у «Білому птаці...» одним із найпомітніших персонажів є бандерівець Орест (актор Б. Ступка) – сильний лідер, що об'єднує навколо себе побратимів у боротьбі з загарбниками. «Це мої гори, я тут – газда, і мені вирішувати, кому в цих горах жити» – натхненно проголошує упівський боєць. Ця репліка могла б послугувати слоганом і для фільму, що був знятий режисером Л. Осикою у тому ж 1971 році – «Захар Беркут» за однойменною історичною повістю І. Франка¹⁸.

Стрічка переносила глядача у XIII століття, та оповідала про боротьбу однієї верховинської громади з татаро-монгольськими загарбниками. Сивий знахар Захар Беркут (акт. В. Симчич) – старійшина тухольців. У нього є двоє синів – вірцевих носіїв ратного духу, справжніх патріотів свого краю. Врешті громада дає незчисленній татарській орді відсіч, затоплюючи її у водах гірської ріки.

У повісті «Захар Беркут» (1882) є промовистий підзаголовок: «Образ громадського життя Карпатської Русі» в XIII віці» [126, с. 5]. Відомо, що у цьому творі І. Франко виклав свої погляди щодо переваги народовладдя перед феодалізмом та утілює своє бачення ідеального республіканського устрою. Відповідно, мудрий Беркут поставав на сторінках повісті як ідеальний громадський правитель [76, с. 14–16].

¹⁸ Повість буде екранізовано вдруге в 2019 році: американсько-український копродукційний фільм «Захар Беркут» («The Rising Hawk»), режисери Дж. Вінн та А. Сеїтаблаєв.

З ретроспективного погляду може здатися, що фільм Л. Осики також містить завуальовані дисидентські мрії про суверенність української республіки: враховуючи, що автором сценарію тут виступив поет-шістдесятник, один із майбутніх засновників Народного Руху України Д. Павличко. Однак, фільм не викликав у патріотично налаштованих колах такого ж відчутного резонансу, подібного до того, що спричинили свого часу «Тіні забутих предків». Можливо, цьому завадила певна епічна умовність та ідеалізація персонажів. До того ж героїчна загибель сина Беркута у фіналі стрічки демонструвала невтішну істину: знахар все ж не зміг вберегти нащадка, рід його обірветься. Таким чином, «Захар Беркут», попри свою мальовничість, широкий формат та стереофонічність, пролунав не переконливо.

У 1972 році знімається фільм за мотивами творів М. Гоголя «Пропала Грамота» режисера Б. Івченка. Чоловічі персонажі у цій стрічці вже зовсім не були схожі ані на героїв типового українського радянського кіно, ані, навіть, на персонажів із попередніх творів поетичного кінематографа. Старий дяк прохає молодь зіграти виставу про його діда-козака, і на натхненну трупку аматорів ніби сходить сам дух героїчного батьківського архетипу. На екрані починає розгортатися візуальна думка – містична та жартівлива, проте водночас серйозна, – бо ж вперше за довгі роки в кіно тут усебічно висвітлювалися такі сторони українського чоловічого характеру як кмітливість, заповзятість, хоробрість та сила. Воскрешаючи давні часи, «ще як були ми козаками», актори (певно, із кріпацького стану) демонстрували, як вільні батьки їхніх батьків легко перемагали бусурманів, обдурювали самого диявола та виводили на чисту воду російську царицю. Особливої уваги вартує епізод, де старий козак благословляє свого сина у дорогу за допомогою декількох стусанів. «Дякую, тату» – відповідає зворушений син. Батька головного героя грає актор В. Симчич, що рік до цього утілював на екрані Захара Беркута.

Певно, саме у цих фільмах відбувся той необхідний якісний стрибок на рівні сюжетної риторики: перехід від показу батьківського етнографічного осередку, спаплюженого індустріалізацією чи іншими історичними катаклізмами, – до демонстрації владного та могутнього образу батька у повному розквіті своїх архетипічних сил. Таке кіно могло надихати українського глядача, якщо не на боротьбу, то принаймні на думки про свою повну історичну культурну автономність від «старшого» російського брата. І навіть саме питання про «старшинство» того чи іншого народу після перегляду цих картин могло бути кардинально переосмисленим. У дні, коли міфічний Захар Беркут споглядав з карпатських пагорбів юрмища татаро-монголів, Москва ще була усього лише глухим уділом Володимиро-Суздальського князівства, а слово «кремль» слугувало просто назвою фортифікаційної стіни навколо міста. Козачі ж патріархи з кінокартини Б. Івченка також були мало схожі на звичних «шароварних» пасинків імперії: вони самотужки перемагали у битвах ворогів, а, повернувшись додому, розповідали громаді глузливий анекдот про свою зустріч з царицею.

Сьогодні залишається тільки міркувати, через які нові еволюційні етапи пройшов би архетип батька в наступні роки, адже класична доба поетичного кіно саме на «Пропалій грамоті» і обривається. Вже у 1973 році з посади директора кіностудії ім. О. Довженка було звільнено В. Цвіркунова, який протягом одинадцяти років всіляко сприяв створенню кінотворів з яскраво вираженим національним характером. А в травні 1974 року перший секретар компартії УРСР В. Щербицький у своїй доповіді про українське поетичне кіно заявить, що ця кінотечія страждає «етнографізмом» та «абстрактною символікою» і що ці «недоліки» вже остаточно подолано [24]. Фільм «Вавилон ХХ», знятий І. Миколайчуком в 1979 році, можна розглядати як запізнілий постскрипtum до класичної поетичної серії.

У цій стрічці ніби підсумовуються усі ті теми, що раніше підіймало поетичне кіно. Однак, якщо картинам 1960-х років часто був притаманний трагічний пафос, то у стрічці І. Миколайчука на перший план виходять іронія

та зріла філософська поміркованість. Події розвиваються під час громадянської війни у подільському селищі з промовистою назвою Вавилон. У цьому хронотопі легко пізнається образ України, що всю свою історію розривалася між різними політичними силами та ідеологіями. Образ батька, що повсякчас ставав об'єктом художніх досліджень у ранньому поетичному кіно, продовжує осмислюватися й у «Вавилоні ХХ». Однак саме вже поняття старійшини роду піддається у цьому фільмі трагікомічній ревізії.

Так, Євтушок у виконанні Б. Брондукова – один із найпомітніших персонажів фільму. Цей незлобливий та веселий герой закоханий до нестями у свою невірну дружину та постійно стежить за нею, намагаючись спіймати в момент зради. Євтушок постійно пиячить та щоразу прощає коханій її адюльтери. Численних дітей, яких понароджувала невірна, він усіх визнає за рідних, старанно доглядає за ними та виховує. У певному сенсі, цей батько багатьох (переважно чужих) дітей вдало репрезентує принижене патріархальне начало українського чоловіка, а у найширшому сенсі – усе тогочасне українське суспільство. Той хто повністю не володіє своєю жінкою (архетипічне утілення держави) – той змушений няньчити чужих дітей.

Тема слабкого батька, або ж чоловіка, не здатного до батьківства проходить лейтмотивом крізь усю стрічку. Як наглядне свідчення ослаблення української патріархальності можна розглядати і головного героя картини – сільського філософа Фабіана (роль виконав сам режисер картини І. Миколайчук). Проте якщо в образі Євтушка втілилася м'якотілість вітчизняного чоловіцтва взагалі, то у сюжетній лінії Фабіана оптика звужується задля показу окремого прошарку українського суспільства – інтелігенції. Ніяким чином не засуджуючи інтелектуальний цвіт нації, Миколайчук все ж послідовно демонструє її надмірну рефлексивність та нездатність до рішучих дій.

Складно назвати нерішучими братів Данька та Лук'яна (актори Л. Сердюк та Я. Гаврилюк) – ще одних колоритних мешканців Вавилону. Проте їхня активність реалізується хіба що у любовних справах та й тільки.

Прикметним є епізод із пошуком батьківського скарбу, що ніби перекочував сюди зі «Звенигори» О. Довженка. Почувши від хворої матері оповідку про схований родовий скарб, брати викопують його з-під груші. У древній скрині виявляється оберемок козацької зброї. Колись козаки цими шаблями боролися за суверенність України. Тепер їх розгублені діти роздивляються цю зброю наче брукт, не усвідомлюючи її цінності.

Мине понад десять років, і цей сюжетний хід отримає в очах глядачів додаткове смислове навантаження: значна частина українського суспільства зустрине новітню епоху Незалежності у такому ж розгубленому стані, як у братів із Вавилону. І. Миколайчук на базі цього історичного фільму не просто аналізує кризу патріархального начала в пізньорадянській українській ментальності, але і здійснює невимушений прогноз стосовно наслідків цієї кризи.

Отже, у період поетичного кіно на кіноекран почали повертатися давні національні архетипи, генетично пов'язані із культурною пам'яттю українців. І одним із найприкметніших героїв поетичної течії став батько: навколо його постаті часто вибудовувалася образна та сюжетна побудова стрічок.

Українську поетичну хвилю було заборонено у момент її стрімкого злету, тому воно репрезентована обмеженим списком картин. Однак осмислення образу батька у фільмах цієї течії встигло пройти декілька вкрай важливих етапів: від констатації забутої істини, що батько – це той, хто слугує для людини першим поводитирем у світ та допомагає людині створити її світоглядну парадигму – до спроби вивести на екран епічного героя-патріарха, покликаного надихнути українського глядача на самоусвідомлення своєї національної ідентичності. Манера кінооповіді більшості поетичних картин носила відверто експериментальний характер, що не могло не обмежувати кількість потенційних глядачів. До того ж поетичне кіно увесь період свого існування знаходилося під пильним наглядом радянської цензури, і значна частина поетичних фільмів потрапила на кіноекрани лише через два десятиліття після свого створення.

Проте ці обставини не заперечують кардинальної зміни смислового вектору методу екранних інтерпретацій екранного образу батька: персона патріарха почала тенденційно осмислюватися як постать, що мусила б слугувати універсальним символом народної пам'яті.

3.2. Втрата функції цілепокладання в кінотворах пізньорадянського періоду

Суспільні сподівання років «відлиги» себе не виправдали. Приблизно з середини 1960-х років у СРСР починається процес поступової девальвації усіх демократичних процесів, заявлених на XX з'їзді КПРС. З приходом до влади Л. Брежнєва певною мірою розпочалася реабілітація політики Й. Сталіна, і над культурними діями знову замайоріла система цензурних заборон. Врешті період кінця 1960-х - середини 1980-х років увійде в історію під неформальною назвою «період застою».

У 1972 році КПРС були прийняті постанови про літературно-художню критику і про кінематографію [43, с. 14]. В новітніх політичних обставинах письменників та кінематографістів знову змушували тримати напрямок у бік соціалістичного реалізму як основного творчого методу радянської культури. Це не могло не позначитися на повноцінному показі реальної дійсності у тогочасних творах мистецтва: небажано було зображати духовно, морально чи фізично скалічених людей, підпадали під цензуру стрічки з песимістичним настроєм, а також ті, де було відверто зображено егоїзм та жорстокість деяких несвідомих представників суспільства.

Ідеологічний контроль над республіканськими кінематографіями завжди був сильнішим та більш принциповим у порівнянні з контролем над головною радянською кінематографією – російською. Тому українське кіно повною мірою підпорядковувалося усім згаданим художнім обмеженням. І якщо сюжети багатьох російських кінокартин періоду «застою» відчутно зберігали відбиток ліберальних ідей років «відлиги», то для українського

кінематографа 1970-ті рр. та перша половина 1980-х років стали чи не найменш виразним відрізком за всю його історію.

Звісно, за таких ідеологічних обставин численні естетичні тенденції, що виникли в українському кінематографі у 1960-х роках, у 1970-х роках майже не отримали гідного логічного розвитку. Вже розглядалося, яким чином українське поетичне кіно було «придушено» у період його найбільшого злету і як разом із забороною поетичної хвилі обірвалося кінематографічне осмислення екранного образу батька як символічного охоронця національних традицій. У інших кінематографічних напрямках і жанрах спостерігалася схожа ситуація: батьківська постать у 1970-х роках витіснялася на периферію сюжету, або ж змальовувалась за застарілими соцреалістичними формулами. Ті фільми, що в період застою все ж могли принести певний новий аспект у вітчизняну традицію художнього трактування образу батька, сьогодні виглядають радше щасливими винятками.

Увесь розрив між кінематографом періоду «застою» та кінематографом «відлиги» можна наочно спостерігати у фільмі 1976 року «Ати-бати, йшли солдати...» (реж. Л. Биков). Більшість подій стрічки відбувається в 1944 році під час боїв Червоної армії з нацистськими загарбниками. Генетично ця частина фільму походить від хрестоматійної радянської військової драми кінця 1950-х – початку 1960-х років, з її тяжінням до інтимізації воєнної теми, зображенням складних різносторонніх персонажів та гострим конфліктом характерів у центрі сюжету. Власне, історія єфрейтора Святкіна та його товаришів по зброї могла б майже в такому ж вигляді вийти на екрани й за правління М. Хрущова – не дарма, режисер стрічки Л. Биков належав до покоління акторів, що свого часу стали провісниками «відлиги» та врешті переформовували усю попередню радянську кіноестетику.

Воєнній частині фільму холодним контрапунктом протиставляються сцени, що відбуваються в сучасності. Сюжет цієї лінії обертається навколо дітей загиблих бійців. Декілька тридцятирічних людей збираються на могилах своїх загиблих батьків, щоб вшанувати їх пам'ять. Майже кожне

слово тут промовляється із героїчною патетикою, про батьків говорять піднесено та побожно. Можна сказати, що сучасна частина фільму, цілковито створена за правилами 1970-х років, адже така урочиста риторика є традиційною для військової драми пізньорадянського періоду.

Таким чином міфологізація дійсності, з якою ревно боролися автори посталінського кіно, поверталася на кіноекрани: загиблі на фронті батьки, яких ще нещодавно кінематографісти зображали живими та повноцінними людьми, прямо на очах перетворювалися на бронзові застигли пам'ятники. І Л. Биков зміг чудово простежити логіку цієї трансформації.

Водночас увесь пафос стрічки Л. Бикова був диктований радше не ідеологічним тиском, а поточними суспільними настроями: чим більше років минало з часів війни, тим сильніше фронтовики ставали для своїх дітей легендарними героями минулого. Тоді ж як відродження виробничої драми із наявністю патріархальних начальників вже явно не відповідав духові часу. Такі сюжети нав'язувалися авторам стрічок кінематографічним керівництвом.

Як ілюстративний приклад тут варто згадати фільм О. Муратова 1981 року «Ранок за вечір мудріший». За жанровими характеристиками стрічку можна визначити як гібрид романтичного фільму про кохання та виробничої драми. У 1956 році «Весна на Зарічній вулиці», яка була створена за подібною поліжанровою концепцією, зчинила кардинальну ревізію у радянському кіно. Не в останню чергу це сталося тому, що із головної сюжетної лінії усувалася роль виконроба як уособлення батьківської фігури для героя. У фільмі О. Муратова спостерігається регресивний крок: батько головного героя (він обіймає посаду майстра токарної дільниці на заводі, де працює герой) вкрай стурбований розхлябаністю закоханого сина і за допомогою колективу намагається повернути хлопця до нормального душевного стану. Цей сюжетний хід виглядав архаїчним і нежиттєздатним та прикро гальмував загальну динаміку фільму.

Реанімований образ «робітничого таточка» проявлявся в українському кіно «застою» ще неодноразово, і кожного разу ці експерименти демонстрували цілковиту невідповідність тодішнім суспільним інтересам. Штучність такого героя підтверджувалася, навіть, у фільмах із напрочуд обдарованим акторським складом (як, наприклад, можна спостерігати у телефільмі 1986 року «Дім батько твого» за п'єсою О. Коломійця з актором В. Івченком у ролі робітничого патріарха Платона Ангела).

Проте виробнича драма та воєнний фільм, – саме ті жанри, за допомогою котрих радянська влада інерційно намагалася прищепити глядачам необхідні настанови. На прикладі цих жанрів можна робити висновки про те, яким саме уявляла батька своїх громадян ідеологічна система, але навряд чи при цьому вдасться адекватно визначити те місце, яке батько займав у суспільній свідомості громадян у період правління Л. Брежнєва. Задля цього ж необхідно звернути увагу на іншу категорію кінофільмів, притаманних тим рокам.

Оскільки, розчарування в ідеалах 1960-х років не могло пройти безслідно, у період застою з кожним роком усе відчутніше стали проявлятися ознаки суспільної втоми. Ці фактори впливали на зміст багатьох радянських кінострічок того періоду, обумовлювали їх атмосферу. Ще один наскрізний мотив кінематографа цього періоду – повна втрата героєм життєвих орієнтирів. Учорашній ідеаліст позбувся останніх сподівань на порозуміння з державою, і вийшов на доволі непростий шлях – зажив своїм власним життям. Щоби врешті спіткати самотність – байдужу та непоборну, відчути себе «зайвою» людиною.

«Драма людини небажаної і незадіяної суспільством, яка існує за логікою недержавних гасел та ідеологічних настанов, а внутрішніх мотивацій та поривань. Образ сучасника, що почав наповнюватися в сімдесяті трагічною реальністю свого часу, намагалися вичавити з радянського екрану, проте його риси зі впертістю проявлялися в образах "дивних жінок" і не менш дивних чоловіків, які бігли по замкненому колу свого життя, толком не

знаючи, куди і навіщо» – коментує тодішні кінематографічні тенденції М. Братерська-Дронь [11, с. 133].

У 1983 році на екрани виходить легендарна драма режисера Р. Балаяна «Польоти уві сні та наяву», у якій розповідається про декілька днів життя 40-річного співробітника архітектурного бюро Макарова. Протягом фільму герой неодноразово свариться з дружиною, конфліктує на роботі, ходить на таємні побачення з молододу дівчиною, та, навіть, навідується у гості до коханої жінки своєї юності. Власне, весь твір є своєрідним звітом про кризу середнього віку, яку переживає Макаров, а у широкій соціологічній площині – діагнозом того напіваморфного стану, у якому опинилося радянське суспільство на схилку Радянської держави. Варто зазначити, що у Макарова є ще зовсім маленька донька, однак ідентифікувати цього персонажа як батька досить складно. Макаров сам перебуває у стані інфантильного регресу, і подеколи, наче дитина, сам потребує захисту «дорослих». Дитяча природа Макарова підсилюється вже на рівні головної колізії стрічки: від початку і до кінця герой символічно намагається приїхати у гості до матері. Промовистими є і постійні зриви цих намагань: чоловік є вже дорослим, вороття до раю безтурботного дитинства вже немає.

«Символічного забарвлення набуває кадр, коли Сергій, тремтячий і жалюгідний, лежить у копиці сіна, підтягнувши коліна до підборіддя. Він наче хоче заховатись в материнській утробі від холодного, чужого, безжального світу» – зазначає О. Мусієнко [92, с. 172].

Сьогодні Макарова з «Польотів уві сні і наяву» вважають чи не найбільш симптоматичним героєм свого історичного часу. Картина Р. Балаяна стала не просто втіленням долі покоління «епохи застою», але й наочним художнім свідченням про кризу маскуліності сучасного радянського чоловіцтва: чоловік, вражений кризою самоідентифікації не може реалізувати себе і в ролі зразкового батька.

Звісно, з виведенням на екрани нового чоловічого героя – дивного та самотнього – тема батьківства стала малопопулярною в авторському кіно та

зрештою почала тенденційно зникати з екрана. Якщо у 1960-х роках батько вбачався двадцятирічному сину як привид з іншої історичної епохи, і перед молодим героєм стояла задача самотужки обирати життєвий шлях, то у 1970-х роках цей герой (вже 30-річний) демонстрував цілковиту неготовність – ані до самостійного життя, ані до того, аби самому стати главою сім'ї. Так, наприклад, у дитячому фільмі «Без сина не приходь!» (1986, режисер Р. Василевський) цей важливий момент розігрується згідно з канонами комедійного жанру: школяр Коля, дізнавшись про те, що його тата на роботі вважають за ледаря та телепня, вирішує його перевиховати. З поставленим завданням хлопчик справляється на відмінно.

Період «перебудови», розпочатий у 1985 році, приніс із собою низку позитивних політичних та культурних зрушень. Політика гласності, що стала впроваджуватися з другої половини 1980-х років, принесла свіже повітря в суспільно-політичне життя усіх республік: соціум нарешті отримав змогу об'єктивно проаналізувати сьогодення та переосмислити минулі періоди радянської історії. Як наслідок, була оприлюднена ціла низка проблем у соціальній, економічній та духовній сферах, що не могло не відобразитися на стилістиці та на змісті тогочасного мистецтва. Так, очевидний розпад радянської імперії став однією з основних тем мистецтва періоду перебудови. І кінематограф став чи не найширшим полем для цих мистецьких рефлексій.

Процес розпаду радянської держави, що з кожним днем все відчутніше давався взнаки, став наскрізним дослідницьким предметом кінематографа «перебудови». У зв'язку з цим екранна еволюція батьківської фігури перейшла на новий виток свого логічного розвитку. Батько як архетип, що уособлює авторитет, силу та владу, все частіше став зображуватися як безпомічне, а інколи навіть як жалюгідне, створіння, що було вкрай закономірним: кругом лютували часи, коли вже не діяли ані засади радянської імперської ідеології, ані юридичні закони. Часи, коли навіть норми елементарної людяності з легкістю відсувалися суспільством.

Переосмислення радянських ідеологічних та суспільних підпор почало пунктирно намічатися вже в окремих кінофільмах, знятих напередодні епохи гласності. Створена ще в 1982 році драма К. Єршова «Грачі» з жорстокою відвертістю, не притаманною загальному настрою тогочасних радянських картин, демонструвала моральний розпад окремо взятої родини. В ширшому ж сенсі цей сюжет можна розглядати як художнє передчуття скорого початку розпаду радянської системи.

Сценарна ситуація була запозичена з тогочасної кримінальної хроніки: двоє братів-зловмисників разом зі своїм зятем пограбували інкасатора, вбили заручника та нанесли під час втечи з місця злочину поранення декільком міліціонерам. Ці брати – безбатченки. Віктор є для молодшого брата Олександра найбільшим авторитетом, і разом із чоловіком старшої сестри, відіграє для юнака роль глави родини. Саме Віктор і стає ініціатором пограбування, занапастивши врешті життя і собі, і молодшому братові.

З певного погляду, історія Грачів точно пророкувала деякі симптоми, що стануть характерними вже для наступного десятиліття української історії – 1990-тих років, коли для значної частини населення архетипічний образ батька почне втілюватися у збірній постаті брутального так званого «пахана», тобто кримінального авторитету. З іншого, – у «Грачах» криються небанальні висновки й стосовно своєї доби. Тут здійснюється остаточне розвінчування багатьох ідеалістичних сподівань попередніх радянських епох – зокрема тієї патерналістської тези, що держава може слугувати надійним вихователем для дітей-безбатченків. Слід зазначити, що у фіналі фільму тріумфує законне правосуддя (Віктору проголошують смертельний вирок, Олександр – п'ять років ув'язнення), однак цю розв'язку навряд чи можна вважати оптимістичною. К. Єршов ніби ставить під сумнів самі основи радянського міфу про провідну роль держави у вихованні безбатченків: адже втягнувся Олександр заради брата у цю кримінальну історію, знехтувавши усі моральні засади, які змалку прищеплювала своїм громадянам країна. Промовистим у даному контексті є образ розгубленого судді в останніх

сценах «Грачів» – як символічного представника найбільш принципового джерела державної влади – закону.

М. Братерська-Дронь зазначає, що пошук моральнісного ідеалу був однією з найхарактерніших ознак радянського кінематографа періоду «застою» [13, с. 64]. «Грачі» ніби підводили остаточну рису під цим періодом марних пошуків. Починаючи з середини 1980-х років у кінематографі міцно вкорениться естетика абсурду та розпаду, провідними ж темами багатьох стрічок стане незахищеність суспільства перед змінами, що несла з собою нова доба.

Тема девальвації постаті батька як архетипічної фігури колективного позасвідомого остаточно закріпиться у фільмі К. Муратової¹⁹ 1983 року «Серед сірого каміння» (за мотивами повісті В. Короленка «У поганому товаристві»). У судді помирає дружина, залишаючи у нього на руках двох дітей. Трагічна втрата невмолимо тяжіє над батьком. День за днем суддя віддається щасливим маренням про минуле, тоді як дійсність викликає у нього лише біль, огиду та роздратування. Не отримуючи від батька хоча б якогось зворотного зв'язку, син разом з маленькою сестрою покидає рідну домівку та знаходить нових товаришів серед ватаги безпритульних сиріт.

У фільмі К. Муратової, як за рік до цього в «Грачах», вбачаються влучні прогнози щодо скорих соціальних змін. Недарма кінокритик О. Радинський підкреслював непевність екранного простору кінострічки, що тут «постає в момент розпаду, адже руїни й підземелля колишнього замку являють собою становлення, найбільш притаманне часові створення картини» [104, с. 254 – 255]. Дуже скоро патріархальна державна влада, подібно до вбитого горем судді, замкнеться всередині себе, а її діти-громадяни, відпущені на волю, кинуться досліджувати інші сторони радянської реальності: жорстокі та сумні, до цього не бачені, – адже вони були раніше закриті на замки заборонами турботливого «батька».

¹⁹ Через конфлікт режисерки з керівництвом Одеської кіностудії у титрах стрічки значиться ім'я вигаданого постановника – «Івана Сидорова»

Фактичне зняття цих заборон здійсниться з початком впровадження політики гласності в СРСР (1986). Ці політичні процеси ознаменують початок періоду перебудови. Історик С. Плохій (2023) зазначає: «Наприкінці 1980-х Радянський Союз зображували як країну не лише з непередбачуваним майбутнім, а й з непередбачуваним минулим. Українці, як і інші неросійські національності, намагалися повернути собі правду про минуле, яке десятиліттями приховувалося від них офіційною радянською історіографією та пропагандою» [99, с. 405]. Так, одним із найболючіших питань інформаційного простору «перебудови» стане відповідальність старших поколінь (батьків і дідів) за історичні катастрофи попередніх епох радянської історії.

Вперше художнє осмислення цієї проблеми в радянському кіно здійсниться у грузинському фільмі-притчі Т. Абуладзе «Покаяння» (1984; рік випуску на кіноекран – 1987). Троє поколінь однієї сім'ї змушені нести розплату за гріхи своїх батьків. Серед цих злочинів: знищення історичного храму, зрада, сприяння політичним репресіям а, також, мовчання – як пасивна згода з усіма діяннями диктаторської влади. За спостереженням кінознавиці І. Зубавіної, феноменальний успіх «Покаяння» серед глядачів продемонстрував готовність публіки до нового кінематографа, – який «розкриватиме правду про близьке історичне минуле, про канцтобари та про зламані долі» [57, с. 15]. Але наскільки відчутним виявився відгук вітчизняних кінематографістів на цей суспільний запит?

Здавалося б, на українському екрані цей тематичний напрям мусив би проявитися з усією повнотою, – особливо зважаючи на те, що до того часу вже існував кінематографічний досвід висвітлення теми призову батьків до історичної відповідальності, – хоча цей досвід був здійснений на базі екранізації іноземного історичного роману. Так, у телевізійній екранізації роману британської письменниці Ліліан Войнич «Овід» (1980, реж. М. Мащенко) стражденний італійський революціонер Феліче Ріварес відмовлявся від порятунку з боку свого батька-священника, оскільки той

утілював для нього саму ідею служіння несправедливому режиму гнобителів. І фільми, присвячені судилищу новітньої історії могли б стати для своєрідним продовженням тенденції, заданою ще «Оводом».

«Солом'яні дзвони» (1987) режисера Ю. Ілленка – перший український фільм, який можна віднести до цього напрямку. Утім, стрічка порушувала не проблему причетності батьків до злочинів радянської влади, а під новим, політично не заангажованим кутом торкалася теми, яка періодично висвітлювалася і в заідеологізовані часи – колабораціонізм українського селянства у часи Другої світової війни. Серед головних героїв стрічки селянин-дворушник Василь Вільгота (роль Л. Сердюка). Коли розпочалося німецьке вторгнення в Україну, один із синів пішов у партизани, аби врешті загинути від рук окупантів. Інший син Вільготи – навпаки, став німецьким поліцаєм у рідному селі, і також буде вбитим народним месником. Сам батько також співпрацював з нацистськими військами й старанно приховує цю таємницю. Молодий односелець Вільготи Сашко знає цю темну сторінку його біографії уособлює для старого образ невблаганної помсти. Врешті Вільготу застрелює батько Сашка.

Вже на рівні синопсису простежується багатий драматургічний потенціал, який було закладено у цю історію. Однак, «Солом'яним дзвонам» не судилося стати ані українським відповідником «Покаяння», ані повноцінним мистецьким реваншем так і не поставленої «України в огні» О. Довженка, у центрі оповіді якої також стояла постать батька-колаборанта. За зауваженням Л. Госейка, творчість Ю. Ілленка не зазнала у 1980-х роках такого ж ідеологічного тиску, як у 1970-х, проте його фільми «втратили ясність погляду, притаманного авторському кіно» [36, с. 357]. Ю. Ілленко протягом фільму зосереджує усю свою режисерську увагу на показі жорстоких злодіянь німецьких військ, що місцями перетворює стрічку на репліку іншої прикметної радянської стрічки 1980-х – антивоєнної драми «Іди та дивись» (1984) Е. Клімова. Історія ж батька-зрадника Вільготи, попри харизматичну гру Л. Сердюка, просто губиться у череді візіонерських

спецефектів та нескінчених ретроспекцій, не розвиваючись врешті до якогось логічного завершення.

Утім, роль батька, що служить поплічником репресивної системи, Л. Сердюк вдасться втілити в іншому визначному українському фільмі «перебудови» – «Подарунок на іменини» (1991) Л. Осико. Сюжет стрічки базується на декількох оповіданнях М. Коцюбинського. Події розгорталися на початку ХХ століття. Поліцейний наглядач вирішує зробити своєму синові подарунок на одинадцятий день народження і бере його з собою на страту ув'язненої революціонерки. Катом, що виконує вирок, виявляється хрещений хлопчика – постать, що згідно з релігійною традицією мусила б слугувати хлопцю етичним взірцем, а у випадку смерті рідного батька – взяти його під опіку. Звісно, такий «подарунок» виявляється переломним моментом у житті сина. Після цього жахливого досвіду він вже не ніколи не зможе дивитися так, як раніше ані на свого батька, ані на хрещеного, ані на весь навколишній світ.

Відомо, що «Подарунок на іменини» був знятий Л. Осикою з чіткою громадянською ціллю: закликати владу переглянути закон про смертну кару в Україні²⁰. Отже, фільм таким чином був твердо зосереджений у майбутнє держави, яка на момент виходу стрічки тільки-но здобула незалежність. Однак контекст епохи гласності, у який стрічка створювалась, дозволяє простежити ще один метафоричний зміст. Адже шок хлопчика, що дізнався сутність професії свого батька, можна розглядати і як вичерпну алегорію того стану, у якому тоді перебувало суспільство, коли гортало чорні, раніше засекречені сторінки історії – де батьки та діди поставали іноді у зовсім не вигідному світлі.

Шоковий період гласності з її розкриттями таємниць старших поколінь іноді накладала свій відбиток і на кінотвори, які на побіжний погляд, були досить далекими від подій пізньорадянської дійсності – як, наприклад, у фільмі О. Муратова «Дорога нікуди», що також вийшов вже за часів

²⁰ Скасування смертної кари буде прийнято на восьмому році Незалежності України – в 1999 р..

незалежності, у 1992 році. Ця екранізація однойменного роману О. Гріна розповідала історію романтичного юнака, який у шістнадцятирічному віці познайомився зі своїм батьком. Ним виявляється брудний волоцюга та п'яничка, що ладен використовувати свого сина у своїх дріб'язкових та сумнівних з погляду закону цілях. Атмосфера страху та незахищеності перед власним батьком, як і нездатність героя змиритися зі своїм походженням, в певному сенсі, можна трактувати, як відбиток суспільного страху перед власним минулим, ревізія котрого в останні дні СРСР вже досягла свого апогею.

Утім, шок, що проживало суспільство у дні перебудови, був зумовлений не тільки новим прочитанням минувшини. Адже і безпосереднє сьогодення змінювалися просто на очах. «Вітер змін» приніс із собою не лише омріяну свободу, але і раніше не відомі небезпечні реалії: економічну кризу, зупинку виробництв, рекет, наркоманію, корупцію, експансію низькопробної масової культури тощо. Суспільство радянських республік могло відчувати себе подитячому беззахисним, і цей стан незахищеності з кожним днем ставав все більш предметним. Разом із передчуттям остаточного розвалу Радянської держави, у значній частині соціуму почала виникати несвідома туга якщо не за сильною владною рукою, що розверне політичний вектор у зворотному напрямку, то принаймні, за умовною фігурою батька-захисника, який зможе врятувати від новітніх жорстоких буднів.

Звісно, ця соціальна мрія нашла відображення і в кінопродукції останніх років СРСР. Щоправда, реальність вносила песимістичні корективи у будь-яку екранну фантазію. І вітчизняна кіноказка про батька-охоронця могла закінчуватися не голлівудським гепі-ендом, а трагічною загибеллю героя.

Неминуче зазнає поразки вітчизняною юною Крістіною, яку згвалтувала банда хуліганів – у трилері одеського кінорежисера О. Полиннікова «День кохання» (1990). У промисловому місті, де розгортаються події фільму, життям керує безпринципна та жорстока мафія. Бандити живляться коштом

продажу крадених заводських вантажівок. Одного дня ватажок злочинців на знак війни проти міліції проголошує так званий «день кохання» – тобто серію масових зґвалтувань посеред білого дня. Однією з жертв гвалтівників стає Крістіна – місцева королева краси, яка готується до від'їзду за кордон. На стежку помсти виходить вітчизняний дівчини – у минулому автоперегонник, нині ж – розчавлений новітніми реаліями чоловік.

Кінознавець І. Грабович коментує кінострічку: «"День кохання" прикметний не тільки радянським антуражем, але й цілковитою безнадією, що проступає з кожного кадру цієї історії. Тут зґвалтування мислиться як щось цілком невідворотне і фактично непідсудне, на кшталт стихійного лиха. Йому годі протистояти і за нього не варто боятися отримати відплату. У фіналі картини бандити захоплюють міліцію і випускають на волю заарештованих гвалтівників. А коли убивають вітчизняного, Крістіна вирішує лишитися на батьківщині. Її пробіжкою назустріч долі закінчується фільм, проте навряд чи закінчується епоха неконтрольованого і непідсудного насилля» [37].

Таким чином, у «Дні кохання» точно демонструється остаточне позбавлення авторитетної владності архетипу батька у колективних уявленнях тогочасного суспільства. І ця дискваліфікація зачіпала буквально усі прояви батьківського архетипу – як у вигляді авторитарної держави (колізія з захопленням міліційної дільниці), так і в буквальному значенні (загибель опікуна-захисника).

Отже, Радянська держава доживала свої останні дні, і патріархальні символи на тлі соціально-політичного розпаду видавалися безпорадними і вже не актуальними. У 1980-х роках кінематографічна еволюція художнього образу батька здійснила новий виток свого логічного розвитку. Радянська держава доживала свої останні роки, і її швидкий розпад усе частіше ставав предметом дослідження вітчизняних кіномитців.

Звісно, цей новий політичний клімат значною мірою впливав і на художні особливості екранного трактування батьківської постаті. Архетип

батька уособлює авторитет, силу та владу, а також втілює у колективній свідомості ціннісні орієнтири доби, що добігає кінця. Тому на тлі радикальних історичних змін батько все частіше поставав як безпомічне, а інколи, навіть, як жалюгідне створіння. На тлі тодішньої реальності такі інтерпретаційні методи виглядають вкрай закономірними: кругом лютували часи, коли вже не діяли ані архаїчні засади радянської імперської ідеології, ані юридичні закони. Значного переосмислення зазнав і батько як символ родової пам'яті. Через такі фільми як «Солом'яні дзвони» (1987), «Подарунок на іменини» (1991), «Дорога нікуди» (1992) слідує наскрізний мотив темного минулого батьківських персонажів. – що, своєю чергою, можна розглядати як алегорію тодішнього суспільного переосмислення попередніх епох радянської історії.

У 1991 році СРСР офіційно припинить своє існування. Незалежність України буде проголошено 24 серпня 1991 року. У житті українського суспільства розпочнеться абсолютно новий етап – зі своїми новими проблемами та, як наслідок, новою ціннісною орієнтацією. Здавалося, діти, які понад триста років жили під суворим наглядом чужого батька отримали змогу зажити самостійно, а, разом із тим і можливість переглянути свій родовід.

3.3. Нові аспекти проблематики на українському екрані періоду Незалежності

Перше десятиліття політичної незалежності України позначено економічною кризою, що значною мірою вплинуло на загальний стан вітчизняної кінематографії. Здавалося, довгоочікувана ідеологічна свобода мусила спричинити потужний сплеск новітнього українського кіно – із розмаїттям раніше табуйованих тем та абсолютно новими характерами в центрі оповіді, утім через фінансову кризу, кіногалузь починає переживати занепад.

Ретельне дослідження причин цього складного періоду в українському кінематографі було здійснено Л. Брюховецькою у монографії «Приховані фільми. Українське кіно 1990-х». «Трагічним для українського кіно було, по-перше, те, що інфляція, яка підірвала економіку, розорила і громадян – купівельна спроможність потенційних глядачів різко впала. По-друге, кількість телеканалів, бурхливий ріст відеоринку, приковували глядачів до домашнього екрану. Таким чином ринок фільмів виявився абсолютно незахищеним, а державний контроль включився запізно, та й коли включився, звівся тільки до видачі дозволу на показ фільмів. <...> Трагізм полягав і в якості кінотовару, який заповнив ринок, – він переорієнтував публіку на споживання ширпотребу, на невибагливу халтуру. Комерсанти, які збували цей товар, менш за все дбали про зобов'язання перед мораллю, вітчизняним кінематографом, інтересами держави. На телебаченні утвердився культ насильства, кічу та вульгарності, тобто фільмів, які були шкідливими для глядача, особливо молодого. Таким чином свобода й приватна ініціатива обертались збитками моральними й економічними» [17, с. 16–17].

Отже, в 1990-х роках основний репертуар вітчизняного глядача складала американські фільми розважального змісту, країною правила економічна та політична криза, а суспільство ще досі повною мірою не могло оговтатися після розвалу СРСР. Звісно, у зв'язку з цими соціокультурними обставинами повноцінне відродження батьківського архетипу на українському кіноекрані – як символу захисту та родової пам'яті – відкладалося до інших часів. Сьогодні можна резюмувати, що перші роки української незалежності – той період, коли персонаж батька репрезентувався українським кінематографом вкрай невиразно та чи не найрідше за всю його історію.

Навіть у тогочасному історичному фільмі на тему козаччини (а у козацькій традиції постать батька-воєначальника завжди мала принципове значення) батьківська постать витіснялася з основної сюжетної лінії у минувшину, і екранна історія розгорталася навколо «осиротілих» дітей

померлого патріарха. Наприклад, події «Гетьманських клейнодів» (1993, реж. Л. Осика) розгортаються через два роки після смерті Хмельницького на самому початку періоду Руїни. Група прибічників гетьмана Виговського намагається допомогти доньці Хмельницького Олені зберегти булаву її батька. Відданим охоронцям регалій протистоїть гурт прибічників іншого гетьмана – Юрія Хмельницького. Богданів син також мріє будь-що отримати символи державності України, утім у фільмі підкреслено, що він, як васал Московії, не є автономною політичною силою. Отже, водночас крізь конфлікт між прибічниками двох гетьманів проєктується дилема, яка скоро знову постане перед українським суспільством: у який бік проводити інтеграційну політику – Заходу чи Сходу.

Наприкінці, згідно з канонами пригодницького кіно, героям вдається врятувати Богданові клейноди. Проте, атмосфера тотального сирітства нації пронизує стрічку до самого кінця і радість цього щасливого фіналу є досить стриманою. Автори, показавши, у яких клопітких боях йшла боротьба предків за суверенітет, екстраполюють події Руїни на сучасні дні та ніби ставлять глядачеві питання: чи готовий він віднайти та гідно прийняти ці Богданові важелі незалежності, та й чи втримає він їх?

Однак новонароджена держава у рік виходу фільму перебувала у стані глибокої суспільної кризи. Тодішня аудиторія була ще не готова належним чином до проблематики стрічки Л. Осика. Можна сказати, що для глядача у ті дні більш нагальними видавалися питання елементарного виживання.

Ці насущні соціально-побутові проблеми знайшли своє відображення і в деяких фільмах першої половини 1990-х років. Прикметно, що й у цих злободенних кінотворах батьківська фігура також вже не відігравала своєї традиційно важливої ролі. Так, у комедійному фільмі режисера О. Павловського «Дитина на листопад» (1992) розповідається історія вродливої одеської дівчини, якій загрожує виселення з власної квартири, – будинок, у якому вона мешкає підлягає знесенню. Задля переселення у нову окрему квартиру, а не в тісну кімнату, їй потрібно будь-що завагітніти, аби через

дев'ять місяців народити дитину. Всі подальші колізії стрічки і обертаються навколо її відчайдушних спроб знайти собі донора.

Стрічка О. Павловського, звісно, глибоко іронічна та рясніє безліччю ексцентричних сцен. Проте водночас вона оприлюднює досить правдивий звіт про те нівельоване положення, в якому опинився батьківський архетип у ціннісній системі новітніх реалій. На деякий період, неначе у часи матріархату, батьківська роль почала вбачалася лише в участі в зачатті людини.

Можливо, саме ці цинічні настрої намагалася розвіяти К. Муратова в одному із найдивніших своїх фільмів «Чутливий міліціонер» (1992). Ця абсурдистська міська казка виявилася досить оптимістичною як для похмурого світогляду режисерки: молодий міліціонер Толя (акт. М. Шатохін) усиновлював знайдене в капусті маля. Врешті, критики стануть ідентифікувати зміст «Чутливого міліціонера» як постмодерністську антитезу зображеній у ній реальності: «Муратова подібними до соц-арту методами препарує радянський стереотипний образ представника державної репресивної машини, наділяючи його підкреслено гуманістичними рисами, де проходить межа між соціальним і природним в людині, і як в тоталітарному суспільстві інфантилізується людина» [136]. Водночас стрічка не тільки ретроспективно переглядала міфи радянської доби, але й, можливо, зверталася у безпосереднє теперішнє: виявляється, всередині механічних маріонеток та юродивих «другорядних людей» (а саме таким постає у кінематографі Муратової вражений «астенічним синдромом» пострадянський соціум) ще тліють теплі батьківські почуття.

Утім, сюжет утопічного фільму К. Муратової був радше парадоксальним винятком. Зазвичай сувора реальність диктувала кіноекрану зовсім інші прочитання батьківського архетипу. Прикметним у цьому контексті є персонаж Ілля із кінофільму режисера В. Тихого «Мийники автомобілів» (2001). Цей тридцятирічний авантюрист (роль виконує А. Мухарський) є лідером вуличної банди підлітків, які заробляють собі та йому на життя

миттям автівок, хоча і не нехтують дрібними крадіжками. Ілля, безумовно, уособлює батьківський авторитет для своїх малолітніх «підлеглих». Деякий час і справді здається, що він добре справляється зі своєю патріархальною роллю. Проте з кожною новою сценою стає все більш очевидним, що владність Іллі є показовою, тоді як його психологічний розвиток знаходиться приблизно на тому ж рівні, що і юних мийників. Ближче до фіналу Ілля і зовсім демонструє душевну слабкість, – у момент, коли йому, як «батькові» необхідно заступитися за підлітків, він їх зраджує.

«Мийники автомобілів» занурюють глядача у гамірний світ київських вулиць, де абсолютно всі герої, незалежно від віку, є інфантильними та цілковито беззахисними перед життям та, навіть, один перед іншим. Дорослі тут беззахисні тому, що їх ніхто не навчав жити у новітніх умовах накопичення стартового капіталу. Відповідно, і наступне покоління наразі нікому навчити основних правил соціального пристосування, – «закони джунглів» ще відпрацьовані. Неначе в посталінську епоху, дорослий та дитина стають тотожними одне одному. Батьківська функція вихователя, у зв'язку з цим, остаточно втрачає свою релевантність.

З початком нового тисячоліття економічна ситуація в Україні стає відносно стабільнішою. Життя багатьох громадян стає більш благонадійним у порівнянні з минулими десятиліттями, що, відповідно, не могло не внести певну розслабленість у колективну суспільну свідомість. Сьогодні, озируючись назад, можна констатувати, що перше десятиліття XXI століття стало для українців короткочасною епохою культу «красивого» життя, гламуру, розважальної культури та соціальної безтурботності. Навіть Помаранчева революція 2004 року, самоорганізована в знак протесту проти фальсифікації результатів президентських виборів, пройшла, цілком узгоджено з часом: безкровно та повністю досягнувши своєї мети.

Виразний батьківський персонаж у це десятиліття фігурував у вітчизняному кіно досить рідко. Певно, новий легковажний час попросту не потребував героя, що утілює би на екрані поняття наставництва та мудрості. І

навіть на сутнісних характерах нечисленних героїв-батьків, що з'являлися у кінематографі 2000-х років, яскраво відобразилися ознаки того періоду – гедоністичного та поп-культурного.

Хрестоматійним прикладом тут може послугувати сюжет телевізійної стрічки А. Бенкендорфа «Вітчим» (2007). Фільм починається як класична історія про віднаходження батька: залишившись круглою сиротою дівчина Олександра (актриса К. Князева) налагоджує відносини із вітчимом Леонідом (роль А. Руденського). Проте у другій половині фільм симптоматично перетікає в жанр love story. Врешті сирота отримувала в персоні Леоніда не батька, а «казкового принца» та виходила за нього заміж. Глянцевій епосі телевізійного «мила» була притаманна романтична казка. Справжнім чоловічим героєм тут мусив бути ідеальний коханець, а не опікун чи ментор.

Трансформацію батька в партнера по коханню для своєї доньки зафіксує в тому ж 2007 році й К. Муратова у своїй зовсім не схожій на «Вітчима» саркастичній кінофантазії «Два в одному». У режисерки, що вже було традиційно для її світів, цей доводиться до сюрреалістичного пароксизму. За визначенням кінокритика О. Конюха, К. Муратова, подібно до лікаря-вченого, фіксувала симптоми історичного часу та виставляла діагнози, не втручаючись при цьому у перебіг подій та не намагаючись нікого «вилікувати». «Невтручання» обране як позиція, можливо, задля «чистоти експерименту», а скоріше через те, що цілковито марними є спроби щось змінити» [74, с. 11].

Батько молодій Маші (у виконанні Н. Бузько) – ненаситний сексуальний збоченець (акт. Б. Ступка), він щодня по декілька раз гвалтує свою доньку. Маша потребує батьківських грошей, тому смиренно терпить знущання, а одного разу, навіть, приводить до нього на квартиру свою подругу. Таким чином у «Два в одному» обіграються безсоромність та цинічність тодішнього суспільства. Батько, який мусив би виступати для дитини у ролі головного регулятора її морально-ціннісної системи, у ці дні мутує на невпинну секс-машину.

У той самий період в українському кінематографі оприлюднюється ще одна тематична тенденція, покликана осмислити батьківську постать крізь призму вчення глибинної психології, спираючись при цьому на схожий естетичний досвід діячів світового мистецтва попередніх років. У 2002 році на екрани виходить «Шум вітру» С. Маслобойщикова – візуальна поема про місце людини в Природі, створена за мотивами балади Йоганна Вольфганга фон Гете «Вільшаний король». Головним героєм є хлопчик, чия душа розривалася між двома проєкціями батьківського архетипу – рідним батьком Андрієм (акт. Д. Лаленков), що, певно, утілює світлий аспект архетипу батька, і другом сім'ї Максимом (акт. Д. Карасьов), який є антропоморфним символом природи і, відповідно, відтворює тіньові аспекти батьківського архетипу.

У 2008 році режисер І. Подольчак створює психоаналітичну головоломку «Las Meninas», навіяну есеєм видатного французького філософа Мішеля Фуко про особливості сприйняття картини Веласкеса «Меніни». Події розгорталися за непослідовним принципом «стрічки Мебіуса» а сам фільм був фактичною екранізацією марень хворого героя. Батько у виконанні М. Вересня узгоджено з теоріями психоаналізу поставав у трьох абсолютно різних інкарнаціях. Кожна ця варіація відповідала за різний аспект батьківської постаті у несвідомих уявленнях героя. Через чотири роки І. Подольчак зафільмує ще одну психоаналітичну драму – «Delirium» (2013). Цього разу розповідалася історія психічного розладу батька однієї поважної родини, а, можливо, мова йшла про душевний розлад самого психіатра, який досліджував пацієнта – постать хворого батька у такому разі варто було сприймати як умовну проєкцію душі лікаря.

Фільм С. Маслобойщикова і обидва фільми І. Подольчака увійшли в історію як найрадикальніші експерименти у області авторського кіно. Їхня кіномова та манера розповіді показово відтворювали індивідуальне світобачення режисерів, що і перетворювало ці картини на герметичні речі-в-

собі, що, на побіжний погляд, відокремлені від соціокультурних ознак своєї епохи.

Міркуючи про рідкісну репрезентацію образу батька на українському кіноекрані перших двох десятиліть незалежності, варто відзначити, що, можливо, цей дефіцит був зумовлений не тільки низькою потребою на такого персонажа з боку глядацької аудиторії. Ще починаючи з «перебудови» і протягом усієї першої декади ХХІ століття одним із найпопулярніших жанрів вітчизняного відео- та телепрокату був бойовик – пригодницький фільм, як правило американського виробництва, із рішучим, фізично розвинутим чоловічим героєм у центрі оповіді, здатним захистити не тільки себе, але постояти за свою родину. Криза національного кіновиробництва разом із низькою зацікавленістю більшості українців до власного кіно зовсім не означала, що глядач не відшукував для себе мужнього героя-захисника (в тому числі й батьківського характеру) у популярних зразках закордонного маскульту. Про це свідчить всенародна любов до таких фільмів як «Командо» (1985) Марка М. Лестера (у якому персонаж Арнольда Шварценеггера, полковник у відставці, заради порятунку своєї доньки зрівнював із землею цілу військову базу), «Міцний горішок» (1988) Джона Мактірнана (де ще один голлівудський «супермен» Брюс Вілліс рятував від терористів дружину та доньку), чи «Термінатор 2: Судний день» (1991) Джеймса Кемерона (у якому А. Шварценеггер грав дивну роль ідеального батька – футуристичного кіборга-вбивцю, перепрограмованого на захист підлітка).

Можливо, із зарубіжних кіноказок колективний глядач черпав усе те, чого не міг з низки причин запропонувати йому вітчизняний екран. Так, у 1990-х роках плакати із зображеннями цих американських захисників висіли на стіні майже кожного українського хлопчика. Слугуючи кумирами та взірцями для наслідування, вони, у певному сенсі, перетворилися для цілого покоління на своєрідних батьків-вихователів.

Логічно, що через деякий час в українському кінематографі виникнуть фільми, у яких буде простежуватися намагання повернути глядача назад – до національних батьків, що не гірше за американських зможуть продемонструвати свою могутність та спритність, подарувати публіці мрію про захист від умовних зловмисників. Так, постановник пригодницької стрічки «ТойХтоПройшовКрізьВогонь» (2011) М. Ілленко прямо заявляв стрічку як спробу виведення мужнього українського героя, який до цього часу традиційно поставав на екрані тільки як стражденний та жертвний [4]. Фільм, що заснований на реальних подіях, веде історію полтавського хлопця, льотчика Червоної армії Івана Додоки (акт. Д. Лінартович), якому суджено пройти крізь низку важких випробувань долі: битви Другої світової війни, німецький полон, радянський концентраційний табір, і зрештою еміграцію до Канади – там він стане вождем місцевого племені індіанців. На батьківщині, що тоді входила до складу СРСР, у Додоки залишається дружина та новонароджений син.

Утім, фільм замість того, щоб реабілітувати українського батька-захисника невимушено констатував майже протилежні висновки. Судячи з логіки сюжету, вітчизняне чоловіцтво все ж було не спроможне постояти за себе і за родину на своїй рідній землі. Змушений покинути Радянську державу, Додока залишав дитину сам на сам зі своїм запеклим ворогом НКВС-ником Шулікою (акт. В. Лінецький). І на тлі цих обставин дистанційна Іванова розправа з кривдником за допомогою магічних здібностей, виглядала з драматургічного погляду не переконливо. Окремий алогізм полягав у тому, що Додока, чий образ розроблявся як відповідь заокеанським героям, зміг повністю реалізувати свій патріархальний потенціал саме на Американському континенті. Перевтілення Івана на вождя воїна-індіанця ніби підтверджувало: справжні воїни можуть існувати тільки на американській землі.

У 2014 році відбувається прем'єра пригодницько-історичної драми О. Саніна «Поводир», у сюжеті якої також можна помітити спроби осмислення

національного архетипу батька за допомогою жанрових засобів голлівудського кіно. Події відбуваються в УРСР у 1932-33 роках. Сліпий бандурист Іван Кочерга (роль С. Боклана) бере під опіку сина вбитого американського інженера – хлопчика Пітера (акт. А. Грін), за яким полюють радянські спецслужбовці (він забрав із собою документи зі свідченням про масове вилучення продовольства у селян). Врешті Пітер стає поводитирем бандуриста, хоча, можливо, і навпаки – це старий Кочерга, як новий батько хлопчика, стає його духовним поводитирем, а заодно і захисником (старий непогано володіє козацьким бойовим мистецтвом).

Окрім буквального прочитання сюжету стрічки складно оминати й інше – метафоричне. Адже Пітера можна ідентифікувати не тільки як американського підлітка з минулого століття, але і як збірний образ молодого сучасника режисера, вихованого голлівудським кінематографом та супергеройськими коміксами. Цим може зумовлюватися умовна «американська національність» хлопчини. Опинившись волею авторської фантазії у найтрагічніші роки української історії, хлопчик не просто перетворюється на самовидця злочинів тоталітарної системи, але і зустрічає на своєму шляху символічне втілення національного духу – бандуриста. Ця постать батьківського характеру врешті стає для Пітера алегоричним поводитирем – буквально, провідником по дорозі національного самоусвідомлення через осмислення історії та народних традицій. Насиченість стрічки бойовими сценами перетворюється у цьому випадку на суто риторичний засіб: О. Санін поміщає зрощеного на маскульті героя саме у ті сюжетні обставини, що є йому найбільш знайомими та зрозумілими.

Вихід «Поводиря» на кіноекрани в доленосному для України 2014 році виявився актуальним. Саме в лютому того року Революція Гідності закінчилася перемогою, після чого Російська Федерація розгорнула гібридну військову кампанію з метою знищення суверенітету України та її державної цілісності. З початком війни в українському суспільстві починає збільшуватися кількість патріотично налаштованих громадян, зацікавлених

історією країни, особливо сторінок, присвячених попереднім конфліктам Росії та України. І з певного погляду, в 2014 році усе українське суспільство спіткало на своєму шляху міфічного патріарха-поводиря, покликаного провести дорогою анамнезу до своїх історичних та культурних джерел.

Утім, передчуття того, що в суспільних настроях скоро настане епоха кардинального зламу, проявлялися не тільки в історичному кінематографі передвоєнних років, але і в інших жанрах – наприклад, у трилері «Зелена кофта» (2013) В. Тихого чи в сатиричній драмі «Креденс» (2013) В. Васяновича. Прикметно, що в обох згаданих фільмах авторська увага, тою чи іншою мірою, зосереджувалася й на батьках, – не на героїзованих архетипічних образах з минувшини, як в О. Саніна, а до нинішнього старшого покоління. У передчутті критичного злomu історії ці фільми ніби зверталися до батьків із низкою гостроактуальних запитань.

У центрі оповіді «Зеленої кофти» – зникнення київського семирічного хлопчика. Його явно було викрадено, утім міліція дивним чином дуже швидко закриває справу. Старша сестра хлопчика Оля (актриса О. Петько), відчуваючи провину, самотужки продовжує розшук. Її мати страждає психічними розладами й, певно, навіть до кінця не усвідомлює, що трапилося. Не більше користі й від батька – у нього вже інша родина, і, хоча він іноді в'яло імітує турботу та занепокоєність, все ж найбільше боїться через це спілкування з донькою зіпсувати стосунки з новою дружиною. І навіть дідусь, що приїжджає з села, щоб підтримати рідних, проявляє якусь нелюдську аморфну черствість. Згодом сліди виводять Олю на ймовірного викрадача свого брата. Фактично залишена усіма своєю ріднею та державними структурами, вона відважується на самотійну розправу.

Ще в 1960 році класик італійського кіно Мікеланджело Антоніоні у драмі «Пригода» використав умовну колізію зникнення героїні задля того, щоб інші герої картини продемонстрували усю духовну спустошеність сучасного європейського суспільства та відокремленість його членів одне від одного. Зі схожою художньою мотивацією звертається до сюжету зникнення

людини і В. Тихий. За думкою І. Грабовича, «кожен з персонажів фільму виглядає надто ізольованим – і від власного оточення, і від власної родини, і від міста, і від країни, і від самого себе. Все це може читатися як симптоми відчуження» [38]. Таким чином «Зелена кофта» ніби підбивала сумні підсумки перших 20 років Незалежності: українське суспільство знаходиться у стані глибокої відчуженості, воно роздроблене та апатичне. Гнів героїні, від якої відцурався, навіть, рідний батько, ніби пророчив: надалі так продовжуватися не може, скоро щось мусить статися.

По-своєму розробляв проблему непорозуміння між різними членами українського соціуму і В. Васянович у «Креденсі». Тридцятирічний львів'янин Орест (актор А. Самінін) одружений на дівчині із російськомовної родини. Батьки дружини зображуються авторами як типажі із певної групи українського суспільства. Це впізнаванні нащадки радянських завойовників, які поводяться себе доволі зверхньо з україномовною частиною населення, та й позиціюють себе як «визволителів» західноукраїнських земель. Орест в усій повноті відчуває особливості такого постімперського світогляду. Йому повсякчас доводиться смиренно вислуховувати п'яні нотації про те, що була «загублена велика країна», а напередодні Різдва, навіть, починаються спроби експлуатації його репродуктивної системи: батьки нахабно схилятимуть Ореста запліднити іншу їхню доньку, адже та не може завагітніти від свого чоловіка.

У фіналі «Креденсу», як і в «Зеленій кофті», відбувається пророчий для України сплеск гніву головного героя: Орест виштовхує із вікна квартири шафу – архаїчну та потворну реліквію батьків дружини, що й досі втілює для них уявлення про красиве життя. Після чого герой здобуває щось схоже на визволення від пут «батьківської» (в контексті сюжету стрічки – імперської) волі. Остання сцена презентує глядачам ідилію: за святковим сидить Орест, його дружина та син. Тепер він безроздільний глава своєї сім'ї – батьки дружини зникли з квартири разом із шафою, неначе морок.

Якщо В. Тихий, демонструючи ситуацію тотального відчуження суспільства, радше несвідомо пророкував події Євромайдану, то В. Васянович з соціологічною точністю конкретизував проблему: нове українське суспільство здійсниться тільки тоді, коли буде переорієнтується з цінностей віджилої доби (які втілював у стрічці батько дружини) на свої власні потреби.

Початок антитерористичної операції на сході країни ознаменував новий період в історії сучасної Української держави. Звісно, війна з російськими та сепаратистськими угрупованнями на Донбасі неодноразово ставала основою ігрових кінострічок. Архетипічний образ батька міг проявлятися у кінотворах на тему війни в кардинально відмінних іпостасях. Це міг бути 45-річний «Старий» із фільму «Кіборги. Герої не вмирають» (2017, реж. А. Сеїтаблаєв) – душевний батько сім'ї з-під Миргорода (акт. В. Жданов), якому нестерпна сама думка про те, що кордони Росії можуть розширитись до Полтави. Або ж інший персонаж «Кіборгів» – командир «Серпень» (акт. В. Довженко), який перед вирішальною битвою за Донецький аеропорт допомагає доньці через телефон вивчити Шевченків «Заповіт». Тоді як зовсім іншу соціологічну групу репрезентує батько героя «Черкас» (2018, реж. Т. Ященко), присвячених обороні останнього українського тральника в Криму. Радо зустрівши сина, що повернувся з кримського полону, він буквально одразу починає демонструвати цілковиту емоційну інертність. Батько не розуміє ані войовничого піднесення хлопця, ані, навіть, його суму за полеглим другом-односельцем. Не побувши вдома і дня, герой вирушає назад до армії – його нова сім'я тепер там.

За спостереженнями кінознавиці З. Алфьорової, і «Кіборги», і «Черкаси» покликані осмислити ті військові реалії, у яких з 2014 року існує Україна [2, с. 216]. Зазначимо, що автори обох стрічок не стільки міфологізують сучасне українське чоловіцтво, скільки здійснюють певний соціопсихологічний аналіз суспільства. Так, у «Кіборгах» відбувається чергова спроба вивести на екран сильного чоловічого героя. І якщо

напередодні російського вторгнення образ батька-захисника повсякчас видавався глядачам не переконливим та схематичним, то в контексті останніх подій, такий герой почав сприйматися досить органічно та виправдано, – тим більше, що кожен з героїв протягом фільму послідовно роз'яснює свою власну мотивацію бути на фронті. Тоді як образ батька головного героя із кінофільму «Черкаси» по своєму продовжує тему аморфності певної частини українського суспільства, задану передвоєнними фільмами «Зелена кофта» та «Креденс».

Водночас військовий жанр зафіксував повернення суспільної зацікавленості до інституції сім'ї – як символічного прообразу цілісної держави. Ці закономірні процеси вже на новому рівні стане досліджувати В. Васянович у своєму «Відблиску» (2021). Фільм оповідає історію 35-річного військового хірурга Сергія (акт. Р. Луцький), який, потрапивши в російський полон, стає свідком сцен знущання з його побратимів. У символічному сенсі герой спостерігає за проявами абсолютного зла на землі, невільно вивчає його метафізику. В процесі обміну військовополоненими Сергій повертається додому, де додає чимало сил, аби заново віднайти сенс існування. У цьому йому допомагає спілкування з колишньою родиною. Ведучи з донькою бесіди про життя та про смерть, хірург поступово повертається із неживого світу. Фінальна сцена демонструє батька, матір та доньку на спеціальному психологічному тренінгу. Виникає надія на відродження сім'ї. Таким чином війна, яка в усі часи тільки роз'єднувала родини, парадоксально нагадала герою про важливість родинних зв'язків та пробудила в ньому бажання знову стати батьком²¹.

²¹ Патологічна одержимість батьківського персонажа філософією смерті, а також його звільнення з цього танатологічного полону за допомогою спілкування з донькою, дублюється в українському кінофільмі зовсім іншого жанру – чорній комедії «Я працюю на цвинтарі» (реж. О. Тараненко). Стрічку було відзнято у тому ж 2021 році, що і «Відблиск». Варто зазначити, що чоловік, який перебуває у специфічній зоні поміж світом живих та мертвих неодноразово зустрічається в українській кінокласиці, зокрема у поетичному кіно (закоханий у привид дівчини Іван з «Тіней забутих предків», працівник цвинтаря Фабіан у «Вавилоні XX»). Неодноразово заручником «неживого» світу ставав і батьківський персонаж (дід Левко із «Криниці для

Проте війна на Сході країн не стала єдиним маркером в інформаційному просторі останніх років. Після Революції Гідності на принципово новий етап виходить процес економічної та політико-правової інтеграції України в Європейський союз. У 2017 році між Україною та ЄС підписується угода про безвізовий режим, що закономірно призвело до збільшення трудових мігрантів. Відтік значної частини населення не обернувся для держави економічною чи демографічною кризою, утім поставив суспільство перед проблемами світоглядного характеру. Наочний контраст між економічними доброустроєм Європи та доброустроєм України, виробив серед певної частини населення самоіронічні почуття, суміжні із комплексом меншовартості. Водночас неофіційне культивування постулату про можливість гідного забезпечення родини тільки за межами країни, укорінило в суспільстві ще одну глибоку психологічну кризу, пов'язану з проблемою впевненості у собі. Перед українським чоловіцтвом вкотре поставала архетипічна національна проблема: реалізація чоловічого потенціалу можлива тільки за кордоном.

Кінематограф відреагував на ці гострі питання ще до того, як вони вийшли на широкий суспільний рівень. У 2016 році відбулася прем'єра фільму Т. Ткаченка «Гніздо горлиці», який оповідав історію однієї буковинської родини. Дмитро (акт. В. Лінецький) втратив роботу і живе за кошти дружини, які вона заробляє в Італії. Він пиячить, утім щодня продовжує будівництво власного мініготелю, аби хоча б в оглядному

спраглих», що спілкується з примарами минулого; сомнамбулічний чоловік Пидорки у «Вечорі на Івана Купала»; газда Дідух, який у «Камінному хресті» сам собі споруджує надгробний пам'ятник). Зумовленість подібного заточення чоловіка у танатологічній в'язниці можна інтерпретувати як сублімовану реакцію українського суспільства на багатовікову відсутність власної політичної суверенності. За відсутності держави – принижена колективна свідомість «заморожує» архетипічне батьківське (керівне) начало, «присипляє» його до анабіозного стану. Тенденційні спроби режисерів нової генерації вирвати українського батька зі світу мертвих та інтегрувати його назад – до сімейного вогнища, засвідчують ту кардинальну зміну у відношенні до батьківського архетипу, що сталася в колективній свідомості суспільства з початком російської агресії: суспільство, що потребує захисту, неминуче прагне інтегрувати батька назад – на символічний захист роду.

майбутньому мати змогу прогледувати сім'ю. Тим більше скоро виявляється, що у родині очікується поповнення: його дружина повертається додому вагітною від італійського роботодавця, та й донька очікує дитину від сина викладача університету (батько-професор пропонує сім'ї Дмитра грошовий відкуп). Дмитро зі стоїцизмом приймає виклик долі й, попри цілковиту невпевненість у собі, готується стати опікуном ще двох дітей.

Проблематика «Гнізда горлиці» носила чітке, майже публіцистичне спрямування. Подібні сімейні драми не є для України винятковими: не дарма сусід повідомляє Дмитру, що знає безліч випадків, схожих на історію його дружини. Та драматургічні особливості стрічки переносять ідейно-тематичний зміст із суто соціологічного контексту у ширший – культурологічний. Тема байстрюків та покриток міцно вкорінена в українській культурі, проте жінка, яка вагітніла поза шлюбом традиційно відображалася приреченою на соціальне вигнання – так, від Катерини з однойменної поеми Т. Шевченка відцурався, навіть, рідний батько [137, с. 69 – 70]. І на перший план неодмінно виходив образ роз'єднаної сім'ї, що часто розглядалося як алегорія на історичну роздробленість українського народу [133, с.110 – 112]. Та за рішенням Дмитра прийняти дитину, зачату не ним, спостерігається спроба авторів зламати цю вічну художню традицію. Дана сюжетна обставина дублюється, коли закоханий у доньку Дмитра сусідський юнак попросить її руки. Він її кохає, і йому байдуже від кого народиться дитя.

Рецензент «Гнізда горлиці» А. Кокотюха вважає, що весь життєрадісний пафос картини полягає «у поверненні героїні додому після марного пошуку щастя в інших, багатших світах», тоді як «Дмитро ревнує Дарину не до невідомого Алессандро, а до чужини як такої» [69]. Таким чином цю соціальну мелодраму можна трактувати не тільки як історію про збереження української сім'ї, але і як притчу про збереження української нації. Важливо, що остаточні рішення у цій стрічці приймають саме чоловіки – попри психологічну втомленість та всупереч внутрішньому зламу.

Криза самоідентифікації українського батьківства на тлі інтеграції України в Європейський Союз знайшла своє відображення й у повнометражному ігровому дебюті режисера Р. Бондарчука «Вулкан» (2018). Проте цього разу змінюється перспектива: ця проблема розглядається зі зворотного ракурсу, з ракурсу Європи. Власне, погляд сучасного європейського ліберала на Україну та її мешканців у стрічці репрезентує молодий герой, на ім'я Лукас (роль С. Степанського) – перекладач ОБСЄ, який випадково загубився серед степів Херсонщини. Таврійські прерії постають перед його очима у вигляді якогось химерного дивокраю, де події можуть розгортатися всупереч попереднім уявленням про світ, і все видається перевернутим з ніг на голову. Утім, як зазначав кінокритик Л. Галкін, топос «Вулкану» має обриси будь-якого регіону України [28].

Головним же об'єктом Лукасового (майже антропологічного) спостереження стає такий собі Вова (акт. В. Жданов) – дивакуватий овдовілий чолов'яга, що мешкає в будиночку серед степу разом зі своєю дочкою Марушкою та старенькою мамою. Саме заради мами Вова і залишається жити у цих пустках, оскільки та не дозволяє йому далеко віддалятися від неї. І попри те, що батькові слід забезпечувати доньку, він продовжує вбивати час серед степу.

Звісно, у Вові можна розгледіти збірний образ сучасного українського чоловіцтва взагалі – з усіма його внутрішніми суперечностями та комплексами. Серед численних смислових кодів, що пропонує стрічка, особливої уваги заслуговує той, що міститься у самій назві – «Вулкан». Адже саме з архетипічного образу патріарха, прикутого до міфічної гори Звенигори й розпочиналася у 1928 році історія зображення вітчизняного батьківства на екрані. Звенигірські скарби натхненно обіцяли скоре національне відродження. «Вулкан», знятий буквально через 90 років після фільму О. Довженка, також веде про батька, що став заручником геологічного утворення – нехай, воно фігурує лише у назві й існує тільки у символічній площині. Тоді як мотив скарбу, навпаки, отримує більш конкретизовану

дефініцію: батько постійно нишпорить по узбережжю водосховища з металодетектором, розшукуючи артефактний брукт, а в перспективі – сакральний скарб (власної ідентифікації?). Однак оптимізму раннього О. Довженка режисер Р. Бондарчук протиставляє цілковиту невизначеність та безліч питань.

Адже «вулкан», у якому сидить Вова, на відміну від гори-Звенигори, за самою своєю природою не може обіцяти нічого позитивного. Якщо його кратер вже згаслий, то все навічно залишиться як є, якщо ж діючий – то це у будь-який може призвести до серйозних руйнувань та навіть до змін у навколишньому ландшафті. Отже сучасна Україна, утілена у стрічці у тому числі й через образ батька, для сучасного європейця виглядає як сума невідомих факторів. Ззовні лінкувата та індіферентна, вона водночас може принести із собою у світ кардинальні історичні зміни.

Труднощі реалізації батьківського потенціалу в сучасних українських реаліях продовжують висвітлюватися у кримінальній драмі «Памфір» (2022) режисера Д. Сухолиткого-Собчука. Головний герой стрічки – кремезний буковинський чолов'яга, на ім'я Леонід (акт. О. Яцентюк). Замолоду він заробляв на життя контрабандою, тепер же працює чорноробом у Євросоюзі. Чоловік люблячої дружини, батько десятирічного сина, він місяцями знаходиться за кордоном, лише зрідка навідуючись у відпустку до рідного села. В перспективі Леонід, нібито, планує остаточно полишити заробітчанство та стати повноцінним главою сім'ї. Задля того, щоб затримати батька на святкуванні дня Маланки, Назар разом із батьковими документами підпалює місцевий молитовний дім. Щоб відшкодувати збитки, Леонід вирішує на короткий час повернутися до контрабандного бізнесу. Наслідки стануть фатальними: Леонід гине, а син перетинає кордон та опиняється в Румунії.

Кінокритик М. Карповець вказує: «Довготривала відсутність Памфіра у сім'ї створює розріз, надлам у стосунках: Олені бракує чоловіка, а Назару бракує батька. В обох різні очікування від сімейної ролі Памфіра. Для Олени

він і коханець, і чи не єдина підтримка, зважаючи на її певну інакшість як представниці протестантської церкви (саме це викликало осуд і остракізм з боку родини Памфіра). Натомість для Назара батько є ідеалом, який має ледь не сакральний, релігійний характер. Він готовий піти за ним будь-куди, тому без сумнівів готовий допомогти йому у кримінальній справі. Зрештою, Памфір теж дзеркально готовий усе віддати заради сина, тому й погоджується ще раз "закупити контрабас"» [64].

Отже, на перший план у «Памфірі» вкотре виходить наскрізна для українського мистецтва тема роз'єднаної родини. Певним чином ця історія фіксує відчайдушну спробу українського чоловіцтва зламати сумну історичну карму. Рецензенти зауважували, наскільки Леонід відрізняється від типових чоловічих персонажів українського кіноекрана: він наділений майже казковою фізичною силою, неначе камінь міцний, а його рішучість граничить зі справжнім героїзмом [61]; [70]. Тим боліснішим видається крах усіх Памфірових намагань.

Продовжуючи огляд фільмів останніх років із батьківським персонажем в центрі оповіді не можна оминати увагою роботу кінорежисера Н. Алієва «Додому», яка побачила світ 2019 року. Події відбуваються у дні після російської окупації Криму. У кримського татарина Мустафи (роль. А. Сеїтаблаєва) двоє синів. Старший син з початком війни вступає до лав Збройних сил України й гине в зоні АТО. Молодший, Алім, (акт. Р. Білялов) після анексії півострова також попрощався з батьківщиною і навчається в київському університеті. Батько приїжджає до столиці за тілом сина, щоб поховати його у рідній землі згідно з мусульманськими обрядами. Заодно, він майже силоміць затуляє в автомобіль і Аліма. Поступово в душі космополітичного юнака виникає довіра до батька-фундаменталіста, а згодом пробуджується і щира зацікавленість у традиціях свого народу. Після низки пригод родина нарешті опиняється на території Криму, утім серед живих залишається тільки Алім. Юнак повернувся на батьківщину, але вона захоплена чужинцями й він тут зовсім самотній.

З українського погляду досить провокативною обставиною є показове нехтування батьком причин поточної воєнної ситуації. Поклик роду для нього є важливішим за громадянську позицію, та й на меметичне запитання «чий Крим?» він, певно, відповів би – татарський. Російсько-українська війна ж сприймається Мустафою радше як стихійне лихо, що відірвало його родину від рідного ґрунту. Свою місію він вбачає у тому, щоб його останній син повернувся додому. Варто зазначити, що Мустафа тяжко хворий, а отже міряє світ вже зовсім іншими ціннісними критеріями. Протягом усієї історії носії мусульманської культури зберігали міцнішу прив'язаність до своїх релігійно-обрядових традицій, аніж носії християнської до своїх. Цей фундаменталізм загострюється в Мустафі, чим відчутнішим стає подих смерті. Готуючись до кінця, людина неодмінно починає осмислювати й свої початки. Перед смертю батько встигає передати синові у спадок жагу до пізнання культурних початків свого народу. Як зазначає дослідник В. Вітрів, змінюючи ставлення до батька, герой тим самим – починає й інакше ставитися до своєї етнічної приналежності [20, с. 62].

Звісно, на тлі сучасної глобалізації світу трактування батьківської постаті як особи, що мусить прищепити дитині любов до національних традицій, може видатись застарілим та неактуальним. Не збігається історія Н. Алієва і з панівними мистецькими ідеями, що закликають переглянути шанобливе ставлення до постаті батька. Однак зацікавлює не сам патріархальний консерватизм стрічки (врешті, це питання належить до особливостей світогляду творця фільму), скільки її успіх. Фільм, що, здавалося б, зосереджений виключно на проблемі кримськотатарської частини населення України, після прем'єри отримав серію захопливих відгуків від вітчизняної критики [63]; [112]; [125]. Це може свідчити, що традиційний патріархальний символізм не залишає українську аудиторію байдужим.

Варта уваги рецензія кінокритика Л. Галкіна: «Українська роз'єднаність, підкреслена Алієвим, є універсальною, адже стосується не тільки вихідців з

Криму, але й кожного окремого регіону. Природно, що за таких умов сильнішає потреба триматися своєї віри, своєї родини, свого дому. <...> У часи небезпеки на перший план виходить захист, порозуміння ж – розкіш, необов'язковий для виживання елемент» [29].

Продовжуючи пошук соціопсихологічних факторів, що обумовлюють часту з'яву батьківського персонажа на українському кіноекрані останніх років, слід звернути увагу на деякі основоположні тези книги американського філософа та політолога Френсіса Фукуями «Кінець історії та Остання людина» (1992). Ідея цієї праці полягає в тому, що історія людства – як послідовний еволюційний процес, – добігла кінця, зупинившись на єдиній з можливих життєдайних форм політичної організації – на лібералізмі. Як зазначає популяризатор політології Т. Батлер- Боудон, такі висновки на момент написання книги здавалися слушними та виправданими, – невдовзі після падіння Берлінської стіни та розвалу СРСР. «Та коли почалися 1990-ті роки, – пояснює науковець, – то такі серйозні події, як вторгнення Саддама Хуссейна до Кувейту та побоїще на площі Тяньаньмень здавалися насмішкою над цією ідеєю» [8, с. 503].

Варто зазначити, що Фукуяма, ніколи не говорив, що людство вже не зазнає великих доленосних подій. Більше за те, на сторінках «Кінця історії» закарбоване застереження стосовно того, що демократизації колишніх радянських республік передуватиме «болісний процес національного розмежування, який не завжди проходить швидко та безкровно» [143, с.37]. Філософ радше мав на увазі, що ліберальний політичний устрій стане врешті остаточною зупинкою політичного розвитку будь-якої держави. «Оскільки ліберальна демократія позбавлена вроджених "недоліків та абсурдностей" авторитарних і колективістських форм правління <...> у довгостроковій перспективі вона буде єдиною стабільною формою урядування» [8, с. 503 – 504].

Коли закінчується еволюційний та послідовний процес поступу історії у масовій свідомості починає втрачати свої авторитетні позиції й архетип

батька – як та символічна постать, що уособлює в колективних уявленнях владну вертикаль (у суспільствах ліберального типу вона вже не має тієї ваги, яку мала раніше). Узгоджено з новим баченням історичних процесів підлягають переоцінці минулі уявлення про величну «батьківську» постать правителя, який рухає народ до процвітання (адже якщо історія зупинилася, то у суспільства закономірно зникає і бачення можливого прогресу, чи, навпаки, регресу історії, а отже відпадає і неусвідомлена потреба у постаті батька-захисника як такому). Можливо, феміністична чи ЛГБТ-ідеологія не є першопричиною антипатріархальних ревізіонерських тенденцій в сучасному мистецтві, а лише репрезентує наслідки епохи «кінця історії», тобто остаточної лібералізації Західного світу.

Українцям, які тяжіли до демократичної самоорганізації ще з часів Речі Посполитої, подібна політична модель «безбатьківська» не є чужинською. Однак щасливий період «кінця історії» для української держави ще не настав. Навпаки, з 2014 року вона знаходиться на новому драматичному витку творення свого історичного нарративу, відбиваючись від реваншистських територіальних зазіхань колишнього колонізатора. Звісно, образ батька в даних умовах знову починає займати чільне місце колективному позасвідомому суспільства – і як символ захисту, і як символ самобутньої ідентифікації народу.

Однак промовистим є те, що і «Додому», і «Памфір» оповідають не про повернення батька, а про його остаточний відхід. Чергова битва за суверенність України породжує соціальні страхи, що сублімуються на екрані у вигляді історій із загибеллю батька у найкритичніший для героя момент. Утім, можливо, ці трагічні розв'язки несуть і певний терапевтичний ефект: зживаючи зі своєї свідомості дефіцит батьківської опіки, суспільство тим самим готує себе до максимальної самоорганізації перед викликами майбутнього. Врешті в основі європейської ліберальної політики, на яку намагається орієнтуватися Україна, лежить усвідомлення того, що кожна людина самостійно вирішує, що для неї є благом. У зв'язку із цим не може не

зазнавати змін і суспільне відношення до батька, – як до головного наставника в житті людини та її наймудрішого порадника.

Можливо найпряміше це проявилось у трагікомедії режисера А. Лукіча «Люксембург, Люксембург» (2022), у якому розповідається історія двох близнюків-безбаченків із міста Лубни (ролі виконують непрофесійні актори – близнюки Аміль і Раміль Насірови, учасники хіп-хоп гурту «Курган & Agregat»). Брати видаються майже цілковитими антагоністами один до одного: водій маршрутки Коля – неприкаяний мрійливий романтик, а поліціант Вася – відповідальний та поміркований сім'янин. Однієї днини брати отримують звістку про свого батька, – колишнього бандита з Югославії, який покинув їх з мамою у дитинстві. Батько, нібито, знаходиться на смертному ложі у люксембурзькому шпиталі, і сини вирушають попрощатися з ним.

Варто зазначити, що на зустріч до тата рветься тільки Коля. Хлопцеві усе життя не вистачало його ласки та поради. До того ж пам'ять малює яскраві напівказкові фрагменти з дитинства, у яких батько постає мало не романтичним героєм вестернів. А зараз, на думку Колі, їхній тато – європейський мільйонер. На противагу братові, Вася не хоче навіть і чути про батька, адже досі не може йому пробачити втечу з сім'ї.

Врешті, ця поїздка обертається крахом. Батько не відшукується, та й додому повертається тільки один із братів – через проблеми з законом, Колі доводиться залишитися в Європі.

Досить несподіваним стає останній епізод стрічки. По дорозі додому, Коля заїжджає на українську автозаправку, де по татуюванню, впізнає у старому потасканому мийнику автомобілів свого батька (роль виконує справжній батько акторів – Ельман Насіров). Як виявляється, він ніколи не залишав Україну.

В Гомеровій «Одіссей» батько з'являвся перед сином після двадцяти років поневірянь у вигляді свинопаса. Коли ж він скидав із себе оманливу машкару та поставав у своєму істинному вигляді, син ніяк не міг повірити,

що перед ним не бог. У гіркій реальності картини А. Лукіча така чудесна метаморфоза є неможливою, і глядачеві демонструють реалістичну інверсію Гомерівської колізії.

Слідують довгі плани обличчя Васі, який із сумом спостерігає, як волоцюга миє лобове скло. Можливо, у хлопця, як і у брата, жевріла мрія, що їхній батько нехай і не казковий барон, то принаймні порядна людина. Врешті, не розкрившись, хто він, Вася розраховується зі старим та виїжджає з автозаправки.

Так чергова українська стрічка на тему обретіння батька закінчується розвінчуванням ілюзій. Водночас у фіналі «Люксембургу» не відчувається того ж надривного трагізму, яким завершуються «Додому» чи «Памфір». У епілозі стрічки Вася на автівці долає останні кілометри до дому, і на рівні кіносинтаксису відчувається стриманий оптимізм автора. Адже як відмічав кінокритик С. Ксаверов, картина оповідає не історію батька, а історію міфу про батька [79]. Подолання батьківського комплексу знаменує душевне визволення, і, як наслідок, – дорослішання індивіда. Можливо, проживши до кінця свою тугу за батьком, Вася повернеться до своєї у новій якості – стане для власної сім'ї тим самим ідеальним годівником та вихователем, котрого йому самому не вистачало в дитинстві. Так само і його брат: через примхи долі опинившись у Люксембурзі, Коля отримує шанс стати тим самим героєм крутійського роману, яким йому завжди вбачався відсутній тато. Врешті, архетип батька – універсальна для кожної людини структурна частина психіки, що поєднує у собі уявлення про зразкові моделі чоловічої поведінки. І брати, самі того не усвідомлюючи, продовж життя виховували себе, орієнтуючись не на реального батька, а на свої уявлення про ідеальну батьківську постать.

Можливо, постмодерністська трагікомедія дорослішання А. Лукіча ще тільки передчуває майбутні настрої українського суспільства: перехід від екстраверсійного етапу процесу самоусвідомлення себе як нації (зосередженого на пошуки зовнішніх причин кризи) до інтроверсійного –

спрямованого на самоаналіз. Подолання метаісторичного «комплексу сирітства», і, як наслідок, пошук «ментора» у самому собі – як необхідна стадія на шляху до подолання історичних травм.

Висновки до розділу III

Якщо кінематограф 1950-х років оприлюднив зацікавленість суспільства у поверненні до приватного родинного простору, то екран 1960-х рр. зафіксував процес суспільного осмислення тих історичних глобалізаційних процесів, що протягом десятиліть нівелювали культурну ідентичність українського народу та руйнували його етнічну цілісність. Проаналізовано, як ці рефлексії віддзеркалилися у фільмах поетичного напрямку. Наголошено, що художній образ батька часто ставав виразником світоглядних концепцій цієї репрезентативної національної течії.

Визначено, що тенденційний показ батька, позбавленого своїх архетипічних патріархальних значень, був щільно пов'язаний з авторськими осмисленнями духовної кризи сучасного суспільства та метафорично ототожнював втрату українців своєї національної ідентичності. Цей символічний концепт осмислював не тільки радянські часи («Криниця для спраглих»), але і деякі трагічні сторінки української минувшини («Камінний хрест», «Білий птах з чорною ознакою»). Водночас у таких фільмах як «Захар Беркут» і «Пропала грамота», спостерігається спроба авторів повернути постаті вітчизняного батька його архетипічні воїнські функції – силу, звитяжність, владність, кмітливість. Творці поетичного кінематографа в своїх інтерпретаціях батьківського архетипу оприлюднювали цілий комплекс філософських, морально-етичних та цивілізаційних проблем – від феномену родової пам'яті до місця людини у сучасному глобалізованому світі.

Виявлено, що відображення образу батька на кіноекрані 1970-початку 1980-х рр. не підпорядковувалось якомусь єдиному та одноставному прочитанню. У цей період батьківський персонаж інерційно фігурував як у

фільмах ідеологічно заангажованого змісту («Дім батька твого»), так і у тих стрічках, що зосереджувалися на кризі всередині тодішнього суспільства («Польоти уві сні та наяву»). Згодом, у роки «перебудови», тема краху попередніх ідеологічних та політичних засад вийде у кінематографі на перший план, що, в свою чергу, вплине на способи трактування образу батька. Через такі фільми як «Солом'яні дзвони» (1987), «Подарунок на іменини» (1991), «Дорога нікуди» (1992) слідує наскрізний мотив темного минулого героїв-батьків, що в свою чергу, можна розглядати як алегорію тодішнього суспільного переосмислення усіх соціополітичних настанов.

У роки незалежності відкривається новий етап теми батьківства на вітчизняному кіноекрані. В останні роки проблематика українських кінокартин усе частіше концентрується навколо батьківської постаті: «Вулкан» (2019), «Додому» (2019), «Відблиск» (2021), «Носоріг» (2021), «Памфір» (2022), інші. Можливо, ця тенденційна задіяність образу батька у сюжетах сучасного кінематографа зумовлена історичним перебігом останніх років. З початком російсько-української війни відроджується суспільна зацікавленість власними національними витоками. Серед інших актуальних задач, що ставить перед собою сучасне авторське кіно України – виявлення специфіки національної ментальності на прикладі українського чоловічого характеру та художнє осмислення впливу соціокультурного феномену 1990-х років на поточні українські реалії. З'ясовано, що новітні кінематографічні репрезентації архетипу батька відіграють значну роль у художньому осмисленні зазначених філософських проблем.

ВИСНОВКИ

У представленій дисертаційній роботі здійснено комплексне міждисциплінарне дослідження особливостей художніх трансформацій образу батька в українському кінематографі, що включало в собі аналіз теоретико-методологічного підґрунтя даної проблеми та передбачало осмислення основних історико-політичних і соціокультурних факторів, що впливали на концептуальну характеристику образу батька в кіно на різних етапах суспільного життя країни.

Згідно з поставленою метою та визначеними завданнями результати дослідження дозволяють зробити наступні висновки:

1. На основі комплексного аналізу літературних текстів античного та ранньохристиянського спадку простежено, як у колективних уявленнях людства за батьківською постаттю закріплювались її універсальні символічні значення – владність, опікунство, наставництво та збереження духовних традицій. З'ясовано, що цей процес починався із розпадом первіснообщинного ладу, і досяг апогею з укоріненням нової цивілізаційної системи – патріархату. Досліджено, як зазначені соціальні реформи впливали на світоглядні парадигми суспільної свідомості європейських народів, та яким чином сприяли формуванню міфічної сюжетики відповідної історичної доби («Теогонія» Гесіода, Книга Буття тощо).

Доведено, що у мистецтві архетип батька може втілюватися не тільки в особі кровного вихователя, а у персоні будь-якого авторитету: людини, що займає керівну посаду, мудрого вчителя, пророка, а, інколи, – соціальної інституції. Таким чином релігії чи міфології архетипічним образом батька часто виступає вища сила, що заохочує людину чи виносить їй покару, а в історії та політиці – це образ міцного керівника-державця, «батька нації». Разом із тим окреслюється основний контекстуальний вектор дослідження: аналіз художнього образу батька надалі буде здійснюватися з апеляцією до

архетипічних владних значень, що закріпилися за батьківською постаттю з давніх часів.

2. Всебічно проаналізовано актуальні наукові підходи, які застосовуються в сучасних гуманітарних дослідженнях художнього образу батька: 1) психоаналітичний, – який ґрунтується на дослідженні образу батька крізь призму вчення про позасвідоме, зокрема, на концепції едипового суперництва між батьком та сином; 2) юнгіанський, – де батьківський персонаж розглядається в контексті універсальної системи архетипів колективного позасвідомого і виступає у якості персоніфікованої проєкції універсальних уявлень про турботу, захист, наставництво, духовний спадок (позитивні аспекти архетипу), або ж – уявлень про тиранію та деспотизм (негативні аспекти); 3) підхід, заснований на методології індивідуальної психології, – який спирається на дослідження А. Адлера, в котрих батьківська постать позиціонується як формоутворюючий елемент в процесі конструювання «стилю життя» вихованця; 4) підхід соціології масової культури, – згідно з яким, за думкою кінокритика З. Кракауера, кіноекран слугує поточним дзеркалом психології мас, і художній образ батька в кожному кінотворі варто інтерпретувати як символічну фігуру, що ототожнює в собі поточні суспільні рефлексії на зміни у соціокультурному та політичному житті країни; 5) феміністичний підхід, – де батьківська постать осмислюється з точки зору феміністичних світоглядних переконань, у яких патріархальний світ постає як несправедлива соціальна система, покликана обмежувати права і можливості жінок.

3. Результати аналітичної ретроспективи відображень архетипу батька в українських мистецьких традиціях дозволяють стверджувати, що специфіка, художніх осмислень батьківської постаті у кожному історичному добу прямо залежала від суми соціальних та історичних факторів, які формували духовні та ціннісно-моральні орієнтири, а також генерували світоглядні настанови нації.

На прикладі функціональної характеристики окремих патріархальних божеств (Велес, Перун, Ярило та ін.) було встановлено, що батьківська постать традиційно втілювала для протоукраїнців такі поняття як захист, правління, чоловічу силу, порядок, пам'ять про родові традиції – що було цілком логічним для цивілізаційного періоду патріархату. Водночас національно-родинні традиції культивують рівновелику шану дитини до обох батьків, – до батька і до матері. Це вказує на те, що материнський архетип в системі колективних цінностей українців займає таке ж почесне місце, як і батьківський, а отже ортодоксальний патріархальний світогляд так і не затвердився в українській національній ментальності.

Виокремлено та проаналізовано можливі фактори, що могли посприяти даному утвердженню рівноправ'я материнського та батьківського архетипу: 1) цивілізаційний фактор – культ матері-землі, що є притаманним для більшості землеробських націй, усуває неподільне домінування архетипу батька в ієрархічній світоглядній системі українців; 2) суспільно-політичний фактор – за умов тривалої відсутності власної державності зазнавала ослаблення колективна віра нації у власну міць та свою історичну ідентичність. Війни, у які вступала Україна в боротьбі за власний суверенітет, жодного разу не досягали своїх остаточних цілей та подеколи закінчувалися новим колоніальним поневоленням. Відповідно, в колективних уявленнях тенденційно знижувався авторитет батьківської постаті. Акцентовано, що дана криза батьківської ідентичності в колективному світоглядному просторі українців знаходила відображення в літературі другої половини XIX – початку XX століття.

4. Визначено, що історія відображення художнього образу батька на українському кіноекрані ділиться на декілька головних етапів, і принцип запропонованої періодизації прямо пов'язаний із всезагальними змінами у соціально-політичному житті країни, а також із відповідною переакцентацією тематичних та стилістичних тенденцій у вітчизняному кіномистецтві. *Перший етап* – співвідноситься із революційною естетикою, що переважала в українському кіно 1920-х років. Підкреслено, що згідно з художніми

тенденціями десятиліття батьки, перебуваючи у ідейній опозиції до своїх дітей, репрезентували на кіноекрані ціннісні засади дореволюційної доби.

Другий етап перепадає на добу затвердження диктатури Й. Сталіна (1930 – початок 1950-х рр.). Наголошено, що образ батька у ці часи інтерпретувався на кіноекрані відповідно до пануючих тоді тоталітаристських міфологем про державу як єдину Велику Родину, у якій роль головного патріарха відводилася владі у обличчі Комуністичної партії СРСР і її голові.

Третій етап історії відображення образу батька в українському кіно – з другої половини 1950-х років. Доведено концептуальний зв'язок характеру екранного образу батька із художньо-тематичними задачами кінематографа «відлиги»: виведенням на екран психологічно правдивого героя, інтимізацією теми Другої світової війни та спробами екранної реабілітації родинного простору людини.

Четвертий етап перепадає на 1960-70-ті рр., тобто на роки розквіту українського поетичного кіно. Критичний аналіз підкреслює: образ батька відігравав значиму роль у висвітленні низки філософсько-світоглядних проблем, що порушували режисери поетичного напрямку – глобалізація сучасного світу, криза ідентичності українського народу, культурна та політична роз'єднаність нації, і водночас – проблему необхідності збереження духовної спадщини, що уособлює батьківський архетип.

Проаналізовано, як на *п'ятому етапі* (1980-ті роки) образ батька інтерпретувався кінематографістами в контексті переосмислення ціннісних орієнтирів і духовного покладання суспільства радянської доби, що добігала кінця.

На *шостому етапі*, який розпочався в роки Незалежності, художній образ батька продовжує активно варіюватися на кіноекрані у просторі кінематографічного освоєння актуальних проблем сьогодення: питань національної самоусвідомлення українського народу, проблеми збереження української державності та пошуків духовного вектору суспільства.

5. Доведено, що особливості художніх інтерпретацій образу батька в українському кінематографі радянського періоду із самого початку залежали від двох основних контекстів – історико-політичного та соціокультурного. Батьківська постать, таким чином, трактувалася на кіноекрані з оглядом на усерадянський контекст. З іншого боку, інтерпретація батьківського персонажа зумовлювалася питомо українським національним баченням архетипу батька. Тому батько часто зображувався узгоджено з традиціями, що ще до винаходу кіно були сформовані фольклором, літературою, живописом, театром. Таким чином, на одних етапах ці дві інтерпретаційні домінанти проявлялися паралельно одна від одної у різних кінотворах, в інших – взаємодіяли в рамках одного фільму, подеколи, навіть, генеруючи на рівні фабули ідейний парадокс.

Цей конфлікт давався взнаки буквально в перше десятиліття радянського періоду. Разом із притаманним для 1920-х років показом батька у ролі протагоніста засад минулого життя (що диктувалося радянським контекстом), в українських фільмах цього періоду простежується і щире авторське співчуття до старшого покоління (що можна розглядати як прояв характерної для менталітету українців традиції шанування батька).

У 1930-х роках, коли радянський політичний дискурс культивував міф про нового батька в обличчі влади, О. Довженко у фільмах «Іван» та «Аероград» зміг відрефлексувати тугу за традиційним українським світом, вибудуваному навколо пошани батькам. Тоді як І. Савченко в рамках ідеологічно заангажованого проєкту «Богдан Хмельницький» створив парадний портрет українського лицарства на чолі з переконливим козацьким батьком Хмелем. Починаючи з 1960-х років радянський і традиційний український інтерпретаційний погляд на батьківську постать розподіляється між фільмами незалежних одне від одної течій: між стрічками, що відображали загальні для всього СРСР соціокультурні реалії, та стрічками, що належали до національно репрезентативного поетичного кінематографа.

Можна стверджувати, що на всіх етапах радянської історії інтерпретаційні способи зображення образу батька в українському

кінематографі явно чи імпліцитно орієнтувалися на засади традиційного світобачення українців: батько як носій етико-моральних цінностей, історичної пам'яті, а отже й національної ідентичності. Відповідно, політична та духовна криза українського народу неодноразово осмислювалася кінематографістами через колізію втрати батьком своїх архетипічних функцій – наставництва та владності.

6. Наголошено, що в період Незалежності України випускається значна кількість стрічок, сюжет яких вибудовується навколо батьківської постаті. Простежується, як переживши розгубленість перших пострадянських десятиліть (1990-ті та 2000-ті роки) та зіткнувшись із черговою інкарнацією загарбницького духу Росії (з 2014 року), українське суспільство неминуче прийшло до новітнього етапу осмислення архетипу батька. Здійснюється тематична типологізація кіносюжетів. В одних кінотворах, батько може розглядатися у статусі воїна-захисника та поборника свободи і незалежності («Кіборги»), в інших фільмах, навпаки, – через образ батька репрезентується криза традиційних функцій сучасного чоловіцтва, і розмивання національної самоідентифікації в контексті глобалізаційних процесів («Гніздо горлиці», «Вулкан»). У третіх – продовжується художнє дослідження суспільного комплексу дефіциту батьківської уваги, що заважає самоствердженню та реалізації особистості героя («Памфір», «Люксембург, Люксембург»). Робиться загальний висновок, що образ батька і на сьогодні залишається тим фундаментальним стрижнем існування та розвитку нації у в усій її соціокультурній багатомірності.

Звісно, представлена дисертаційна робота не вичерпує усі аспекти художніх інтерпретацій батьківського архетипу на українському кіноекрані. Перспективними видаються подальші дослідження кінематографічних проявів архетипу батька в рамках інших наукових задач. Результати даного дослідження можуть посприяти низці мистецтвознавчих розвідок. Серед можливих предметів подальших досліджень: художніх особливості родинних стосунків української нації, осмислення проблем взаємовідносин батька, матері

й дитини в культурі, репрезентація чоловічого і жіночого характеру на кіноекрані тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. «Я» і Романтика: розпуття Олександра Довженка. *Довженко без гриму: Листи, спогади, архівні знахідки* / упоряд. і коментар В. Агеєвої і С. Тримбача. Київ : Комора, 2014. С. 5–39.
2. Алфьорова З. «Нове» українське кіно в контексті сучасного аудіовізуального мистецтва. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2020. Т. 3. № 2. С. 213–221.
3. Андрусів Л. З. Архетип батька: історико-філософський аналіз. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2019. Вип. 24. Т. 1. С. 4–8.
4. «Аргумент-Кіно»: «ТойХтоПройшовКрізьВогонь» Михайла Ілленка [відеозапис телепередачі від 28.02.2016 з інтерв'ю режисера фільму]. URL: <https://1plus1.video/argument-kino/17-sezon/19-vypusk-full> (дата звернення: 09.02.2024).
5. Арістотель. *Метафізика* / пер. з давньогрец. О. Юдіна. Харків : Фоліо, 2020. 300 с.
6. Арістотель. *Нікомахова етика* / пер. з давньогрец. В. Ставнюка. Київ : Аквілон-плюс, 2002. 480 с.
7. Барабаш С. *Філософія серця, або гуманізм Василя Сухомлинського*. URL: https://zn.ua/ukr/SOCIUM/filosofiya_sertsya,_abo_gumanizm_vasilya_suhomlinskogo.html (дата звернення: 11.05.2024).
8. Батлер-Боудон Т. *50 видатних творів. Політика* / пер. з англ. Р. Клочка. Київ : КМ-Букс, 2022. 544 с.
9. Безручко О. «Роз'яничення» Ю. Г. Ілленка у творчості та кінопедагогіці. *Українознавчий альманах*. 2011. Київ : КНУ ім. Т. Шевченка. Вип. 5. С. 147–151.
10. Бовуар С. де. *Друга стаття* / пер. з фр. Н. Воробйової, П. Воробйова, Я. Собко : у 2 т. Київ : Основи, 1994. Т. 1. 390 с.

11. Братерська-Дронь М. Інтерпретація наріжних понять моральнісної свідомості в кіномистецтві : монографія / вид. 2-ге, доповнене. Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2012. 188 с.
12. Братерська-Дронь М. Нова – стара казка (Соціально-філософський аспект кіноказки). *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2010. Вип. 3 (12–13). С. 262–269.
13. Братерська-Дронь М. «Царство духа і царство кесаря» в дзеркалі кіноекрана. Київ Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2015. 92 с.
14. Браун П. Тіло і суспільство: чоловіки, жінки і сексуальне зречення в ранньому християнстві / пер. з англ. В. Тимофійчука. Київ : Мегатайп, 2003. 520 с.
15. Бродюк Ю. Художнє втілення образу батька в повісті «Кайдашева сім'я» І. Нечуя-Левицького та романі «Жменяки» М. Томчания. *Літературознавчі студії*. 2019. Вип. 57. С. 19–26.
16. Брюховецька Л. «Звенигора»: оволодіння історичним часом. *Кінорежисер світової слави* : зб. статей / упоряд. Л. Брюховецька. Київ : Логос, 2013. С. 19–55. (Бібліотека журналу «Кіно-Театр»).
17. Брюховецька Л. Приховані фільми: Українське кіно 1990-х. Київ : АртЕк, 2003. 384 с.
18. Брюховецька Л. Прорив до вічного. *Кіно-Театр*. 2008. № 5 (79). С. 2–6.
19. [Бучко Р., Новікова Л., Росляк Р., Тримбач С. та ін.]. Історія українського кіно у п'яти томах. Т. 2 : 1930–1945 / голов. ред. Г. Скрипник. Київ : НАН України; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2016. 448 с.
20. Вітрів В. Режисерські способи зображення соціальної проблематики в художніх кінофільмах України доби Незалежності. *Культура України* : зб. наук. праць. Харків : ХДАК, 2024. Вип. 83. С. 83–90.
21. Вовк Ф. Шлюбний ритуал та обряди на Україні. *Студії з української етнографії та антропології*. Київ : Мистецтво, 1995. С. 219–323.
22. Воглер К. Подорож письменника. Міфологічна структура для письменників / пер. з англ. Я. Машико. Київ : ArtHuss, 2023. 528 с.

23. Войтенко В. «Аргумент-Кіно»: «Білий птах з чорною ознакою» Юрія Іллєнка. URL: <https://screenplay.com.ua/plot/?id=979> (дата звернення: 08.01.2024).
24. Войтенко В. «Аргумент-Кіно»: Під «Камінним хрестом» Леоніда Осики. URL: <https://screenplay.com.ua/plot/?id=842> (дата звернення: 12.01.2024).
25. Войтенко В. Фільм як алегорія. *День*. 2015. № 86. URL: <https://m.day.kyiv.ua/article/media/film-yak-alehoriya> (дата звернення: 06.01.2024).
26. Войтович В. М. Українська міфологія. Київ : Либідь, 2002. 664 с.
27. Ворбертон Н. Коротка історія філософії / пер. з англ. А. Марховської. Київ : Наш Формат, 2023. 224 с.
28. Галкін Л. «Вулкан»: ні зарплати, ні президента, ні міліції. Видатний ігровий дебют Романа Бондарчука [Рецензія]. URL: <https://moviegram.com.ua/vulkan/> (дата звернення: 20.02.2024).
29. Галкін Л. «Додому» Нарімана Алієва: без простих відповідей [Рецензія]. URL: <https://moviegram.com.ua/evge/> (дата звернення: 10.04.2024).
30. Гесіод і його твори. Теогонія (Походження богів). *Франко І. Зібрання творів у 50 т. Т. 8 : Поетичні переклади та переспіви*. Київ : Наукова думка, 1977. С. 314–342.
31. Гоголь М. Тарас Бульба / пер. із рос. М. Садовського ; за ред. Є. Поповича та І. Малковича. *Микола Гоголь. Українські повісті*. Київ : А-Ба-Ба-Га-Ла-Ма-Га, 2023. С. 426–578.
32. Гомер. Іліада / пер. із старогрец. Б. Тена. Харків : Фоліо, 2023. 414 с.
33. Гомер. Одиссея / пер. із старогрец. Б. Тена. Харків : Фоліо, 2023. 574 с.
34. Гордійчук О. Архетипи української ментальності: соціально-філософський аналіз. *Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка. Філософські науки*. 2018. Вип. 1. С. 15–19.
35. Горелова В. Інтерпретація образу батька Євгеном Бондаренком у фільмі «Зачарована Десна». *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*. Харків : ХДАК, 2017. Вип. 57. С. 198–205.

36. Госейко Л. Історія українського кінематографа 1896–1995. Київ : KINO-КОЛО, 2005. 464 с.
37. Грабович І. Згвалтування та кінематограф: складна діалектика насилля та любови. URL: <https://screenplay.com.ua/plot/?id=57> (дата звернення: 08.02.2024).
38. Грабович І. «Зелена кофта»: екран не встигає за народним гнівом. URL: <https://screenplay.com.ua/critics/?id=618> (дата звернення 09.02.2024).
39. [Грушевська К.] Примітивне мишлення і його відгомони в нашій фольклорі. *З примітивної культури. Розвідки і доповіді Катерини Грушевської*. Київ : Державне видавництво України, 1927. С. 75–110.
40. Грушевський М. Дитина у звичаях і віруваннях українського народу [2-ге вид.]. Київ : Либідь, 2011. 256 с.
41. Гуцула В. Доля дітей «ворогів народу» в СРСР. URL: <https://zbruc.eu/node/44121> (дата звернення: 23.11.2023).
42. Гейштор А. Слов'янська міфологія / пер. з польс. С. Гіріка. Київ : Кліо, 2014. 416 с.
43. Данилевський В. Українські часописи періоду перебудови (1985–1991): джерелознавча характеристика. *Гуманітарний вісник. Серія: Історичні науки*. Черкаси : ЧДТУ, 2020. № 32. Вип. 16. С. 13–24.
44. Дем'яненко А. Роль батька в психічному розвитку дитини. *Практична психологія*. Київ : Центр учбової літератури, 2021. 112 с.
45. Довженко О. До проблеми образотворчого мистецтва. *ВАПЛІТЕ. Зошит перший*. Харків, 1926. С. 25–36.
46. Довженко О. «Іван»: «фільм про нову людину». Інтерв'ю з автором «Івана»: від революційного кіна до пролетарського кіно-мистецтва. *Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упоряд. і автор коментарів В. Миславський*. Харків : Дім реклами, 2019. С. 378–380.
47. Довженко О. Кіноповісті. Оповідання. Київ : Наукова думка, 1986. 712 с. (Бібліотека Української Літератури).

48. Довженко О. Про красу : збірник. Київ : Мистецтво, 1968. 532 с. (Серія «Пам'ятки естетичної думки»).
49. Довженко О. Сторінки щоденника (1941–1956). Київ : Вид-во гуманітарної літератури, 2004. 384 с.
50. Довженко О. Твори у п'яти томах. Т. 2 : Кіноповіді. Київ : Дніпро, 1964. 504 с.
51. Драч І. Політика: Статті, доповіді, інтерв'ю. Київ : Товариство «Україна», Конгрес української інтелігенції, 1997. 392 с.
52. Єфименко Л. «Юра не зміг би зняти гарне кіно без України» / розмову вела М. П'єцух. *Україна молода*. 24.08.2010. URL: <https://umoloda.kyiv.ua/number/1702/164/60138> (дата звернення: 14.12.2023).
53. Жижек С. Погляд навскіс. Вступ до теорії Жака Лакана через популярну культуру / пер. з англ. П. Шведа. Київ : Комубук, 2018. 320 с.
54. Жолдак Б. Абсурдність «Аерограда». *Довженко і кіно ХХ століття* : зб. статей. Київ : Редакція журналу «Кіно-Театр», 2004. С. 211–220.
55. Журавльова Т. Пропаганда в українському кіномистецтві 1930-х років: гендерний аспект. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого* : зб. наук. праць. Київ : КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого, 2022. Вип. 30. С. 22–28.
56. Зельдович Г. Зростання творчої спрямованості автора «Аерограда». *Радянське кіно*. 1936. № 4. С. 8–17.
57. Зубавіна І. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті. Київ : Інститут проблем сучасного мистецтва, Фенікс, 2007. 296 с.
58. Зубавіна І. Кіноархетипіка як ядро екранного наративу. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого* : зб. наук. праць. Київ : КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого, 2015. Вип. 16. С. 75–83.
59. Іванишин В. П. Нариси з теорії літератури. Київ : Видавничий центр «Академія», 2010. 256 с.

60. Іванишин П. В. Таємниця чину, або Дещо про героїзм Івана Гонти. URL: <https://dspu.edu.ua/biblioteka/2021/03/19/> (дата звернення: 22.08.2023).
61. Іванченко П. «Памфір» Дмитра Сухолиткого-Собчука: кордони в кожному з нас. URL: <https://moviegram.com.ua/pamfir/> (дата звернення: 11.04.2024).
62. Іларіон, митрополит. Дохристиянські вірування українського народу : історично-релігійна монографія. Київ : Обереги, 1992. 424 с.
63. Кабацій М. Більш хвилююче, ніж у Каннах. На ОМКФ відбулася прем'єра фільму «Додому» Нарімана Алієва. URL: <https://life.nv.ua/ukr/art/film-dodomu-narimana-aliyeva-prem-yera-v-odesi-50032349.html> (дата звернення: 09.04.2024).
64. Карповець М. «Памфір» або принциповість українського характеру. Рецензія на стрічку. URL: <https://naszwybir.pl/pamfir/> (дата звернення: 11.04.2024).
65. Кафка Ф. Листи до Мілени. Лист батькові. Оповідання / пер. з нім. І. Андрущенко, Н. Сняданко, П. Тарашука. Харків : Фоліо, 2021. 608 с.
66. Кемпбелл Дж. Тисячолікий герой / пер. з англ. О. Мокровольського. Львів : Terra Incognita, 2020. 416 с.
67. Кісь О. Кого оберігає Берегиня, або Матріархат як чоловічий винахід. *Дзеркало тижня*. 2005. 23 квітня. № 15. С. 27.
68. Кларк Д. Нью-Йорк, Україна, «Звенигора». *Кіно*. 1928. № 2 (38). С. 11.
69. Кокотюха А. «Гніздо горлиці» – трикутник без любові й глухого кута [Рецензія]. URL: <https://detector.media/kritika/article/120656/2016-11-17-gnizdo-gorlytsi-trykutnyk-bez-lyubovi-y-glukhogo-kuta/> (дата звернення: 18.02.2024).
70. Кокотюха А. Памфір приходить після Носорога [Рецензія]. URL: <https://detector.media/kritika/article/209307/2023-03-24-pamfir-prykhodyt-pislya-nosoroga/> (дата звернення: 11.04.2024).
71. Кононенко О. Українська міфологія та культурна спадщина: Міфологічні уявлення, вірування, обряди, легенди та їхні відлуння у фольклорі і пізніших звичаях українців, братів-слов'ян та інших народів. Харків : Фоліо, 2011. 713 с.

72. Кононенко О. Українська міфологія. Фольклор, казки, звичаї, обряди. Харків : Фоліо, 2023. 544 с.
73. Конфуцій. Вислови / пер. Я. Житіна. Харків : Фоліо, 2023. 189 с.
74. Конох О. «Примхи долі», або На захист Кіри Муратової. *KINO-KOLO*. 2002. № 14. С. 9–17.
75. Корнієнко І. Півстоліття українського радянського кіно. Київ : Мистецтво, 1970. 228 с.
76. Котляр Ю. Тухольська республіка І. Я. Франка: історичний аспект. *Наукові праці ЧНУ імені Петра Могили*. Миколаїв : Вид-во ЧНУ ім. П. Могили, 2017. Т. 292. Вип. 280. С. 14–18.
77. Котляревський І. Енеїда. Київ : Дніпро, 1969. 308 с.
78. Кракауер З. Від Калігарі до Гітлера – психологічна історія німецького кіна / пер. з нім. І. Андрущенко. Київ : Грані-Т, 2009. 384 с.
79. Ксаверов С. «Люксембург, Люксембург»: хороший тато, поганий тато [Рецензія]. URL: https://lb.ua/culture/2023/04/18/552236_lyuksemburg_lyuksemburg_horoshiy.htm 1 (дата звернення: 15.04.2023).
80. Кульчицький О. Риси характерології українського народу. *Енциклопедія українознавства. Загальна частина* [Репринтне відтворення видання 1949 року, Мюнхен ; Нью-Йорк]. Київ : Інститут української археографії АН України, 1994. С. 708–718.
81. Курбас Л. Філософія театру / упоряд. М. Лабінський. Київ : Основи; Харків : Видавець Савчук О. О. 920 с.
82. Левицька Й. Повернення до коріння. Українське поетичне кіно / пер. з польс. Л. Горбенко. Київ : Задруга, 2011. 123 с.
83. Літопис подій: 1962–1980. *Поетичне кіно: заборонена школа* : збірник статей і матеріалів / упоряд. Л. Брюховецька. Київ : Артек, 2001. С. 13–15.
84. Лозієв П. Новий шлях ВУФКУ («Проданий апетит», «Звенигора») [уринок публікації від 3.01.1928]. *Перше десятиліття кінематографічної творчості*

- Олександра Довженка* / упоряд. і автор коментарів В. Миславський. Харків : Дім реклами, 2019. С. 127–129.
85. Лозко Г. Якою була віра трипільців? *Бориспільський ранок*. № 803. URL: <https://borinfo.com.ua/boryspil-products-news-2013-02-364-08/> (дата звернення: 10.08.2023).
86. Лядов М. «Два дні» [репортаж зі зйомок кінострічки]. *Кіно*. 1927. № 9 (21). С. 8–9.
87. Маєрчик М. Ритуал і тіло: структурно-семантичний аналіз обрядів українського родинного циклу. Київ : Критика, 2011. 327 с.
88. Мензелевський С. Боротьба за «Хліб», або Забутий шедевр українського кіноавангарду. URL: <https://www.istpravda.com.ua/articles/2018/02/15/152075/> (дата звернення: 28.05.2024).
89. Миславський В. Становлення кіногалузі в Україні 1922–1930 років: протиріччя часу і розмаїтість тенденцій. Харків : Друкарня «Мадрид», 2016. 344 с.
90. Міщенко М. Українські національні архетипи: від колективного несвідомого до усвідомленої національної ідентичності (до актуальності методології архетипічного аналізу). *Вісник Харківського університету ім. В. Н. Каразіна. Серія: Філософія. Філософські перипетії*. Харків : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2014. № 1130. С. 90–94.
91. Мокрик Р. Бунт проти імперії: українські шістдесятники. Київ : А-Ба-Ба-Га-Ла-Ма-Га, 2023. 416 с.
92. Мусієнко О. Українське кіно: тексти і контекст. Вінниця : Глобус-Прес, 2009. 432 с.
93. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу: Ескіз української міфології. Київ : АТ «Обереги», 1992. 88 с.
94. Нечуй-Левицький І. Твори в двох томах. Т. I : Повісті та оповідання, п'єса. Київ : Наукова думка, 1985. 640 с.

95. Ніковський А. «Микола Джеря» (літературний аналіз) [Вступ до видання повісті]. *Нечуй-Левицький І. Микола Джеря : повість*. Київ : Книгоспілка, 1926. С. 7–45.
96. Новікова Л. Справа про «контрреволюційну діяльність» актора Миколи Надемського (за матеріалами Державного архіву Одеської області). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого* : зб. наук. праць. Київ : КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого, 2015. Вип. 16. С. 171–192.
97. Охримович В. Знадоби до пізнання народних звичаїв і поглядів правних. *Житє і слово*. Львів, 1895. Т. 3. С. 296–307.
98. Пащенко А. Своєрідність українського поетичного кіно. *Українське кіно від 1960-х до сьогодні. Проблема виживання*. Київ : Задруга, 2010. С. 21–39.
99. Плохій С. Брама Європи: Історія України від скіфських воєн до незалежності / пер. з англ. Р. Ключка. Харків : Клуб Сімейного Дозвілля, 2023. 512 с.
100. Полтава Л. Довженко в «Історії кіномистецтва» Жоржа Садуля (George Sadoul «Histoire de l'art du cinema», 1949, друге видання 1955). *Кіно-Театр*. 2012. № 3. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1357 (дата звернення: 01.11.2023).
101. Пономаренко Л. Експлікація архетипів і символів у сучасних українських художніх фільмах. *Держава і регіони. Серія: Соціальні комунікації*. 2021. № 2. С. 8–14.
102. Попович М. Філософія свободи. Харків : Фоліо, 2018. 524 с.
103. Пучков А. Тривкий тролінг трикстера: Метадраматургія Олександра Корнійчука. Київ : Дух і Літера, 2021. 608 с. (Серія «Постаті культури»).
104. Радинський О. Кіра Муратова: тринадцять в одному. *У KINO-KOЛI* : зб. статей / за ред. В. Войтенка. Київ : Дух і Літера, 2021. С. 245–259.
105. Размашкіна І. Довженко і кіностудія імені Довженка. *Кінорежисер світової слави* : зб. статей / упоряд. Л. Брюховецька. Київ : Логос, 2013. С. 203–210. (Бібліотека журналу «Кіно-Театр»).

106. Росляк Р. Державна монополія кінопрокату в Україні: реалізація та виклики (1920-ті роки). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого* : зб. наук. праць. Київ : КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого, 2012. Вип. 11. С. 112–122.
107. Росовецький С. Шевченко. Сучасна біографія. Київ : Дух і Літера, 2020. 472 с. (Серія «Постаті культури»).
108. Росс Е. Кіношно: Графічна мандрівка світом кіно / пер. з англ. І. Ніколайчук. Київ : Рідна Мова, 2019. 200 с.
109. Святенко О. Андроцидарний матріархат в інструментарії гендерної культури України. *Грані*. 2016. № 7. С. 69–74.
110. Семенко М. Вибрані твори. Київ : Смолоскип, 2010. 688 с.
111. Скорина Л. Персонажі нагадують героїв «Тараса Бульби» (кіноповість «Щорс»). *Кінорежисер світової слави* : зб. статей / упоряд. Л. Брюховецька. Київ : Логос, 2013. С. 102–106. (Бібліотека журналу «Кіно-Театр»).
112. Сліпченко К. «Додому»: український фільм про війну, сім'ю та Крим. URL: <https://hromadske.ua/posts/dodomu-kino-yakomu-piv-godini-aploduvali-na-odeskomu-kinofestivali> (дата звернення: 09.04.2024).
113. Субтельний О. Україна: історія / пер. з англ. Ю. Шевчука. Київ : Либідь, 1991. 512 с.
114. Сухомлинський В. Батьківська педагогіка. Київ : Радянська школа, 1978. 263 с.
115. Сухомлинський В. Вибрані твори : в 5 т. Т. 3 : Серце віддаю дітям. Народження громадянина. Листи до сина. Київ : Радянська школа, 1977. 670 с.
116. Сухомлинський В. Всі добрі люди – одна сім'я : збірка творів. Харків : ВД «Школа», 2023. 160 с.
117. Сухомлинський В. Квітка сонця: притчі, казки, оповідання. Харків : ВД «Школа», 2023. 240 с.

118. Тиховська О. Архетипічний зміст українських чарівних казок. *Дивослово*. 2013. № 2. С. 42–48.
119. Тищенко О. Франц Кафка: людина з надто великою тінню. *НейроNEWS: психоневрологія та нейропсихіатрія*. 2019. № 1 (102). С. 56–61.
120. Томпсон Е. Трубадури імперії. Російська література і колоніалізм / пер. з англ. М. Корчинської. Київ : Наш Формат, 2023. 384 с.
121. Тримбач С. Олександр Довженко: загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі. Вінниця : Глобус-прес, 2007. 796 с.
122. Тримбач С. Іван Драч як кінематограф: [передмова]. *Драч І. Криниця для спраглих [зібрання сценаріїв та кіноповістей]*. Кіно. Харків : Фоліо, 2018. С. 3–12.
123. Тримбач С. Трансформації національної міфології: О. Довженко і кіношістдесятники. *Українське кіно від 1960-х до сьогодні. Проблема виживання*. Київ : Задруга, 2010. С. 9–19.
124. Трумко О. Мовний образ батька в художньому дискурсі І. Франка. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2016. Вип. 16. С. 193–199.
125. Тудан О. «Додому» – якісне нове українське кіно. URL: <https://uainfo.org/blognews/1573486548--dodomu-yakisne-nove-ukrayinske-kin.html> (дата звернення: 09.04.2024).
126. Франко І. Захар Беркут: історична повість. Харків : Клуб Сімейного Дозвілля, 2022. 256 с.
127. Фройд З. Вступ до психоаналізу / пер. з нім. П. Таращука. Київ : Основи, 1998. 709 с.
128. Фройд З. По той бік принципу задоволення. Я і Воно / пер. Н. Іванової. Київ : Андронум, 2021. 127 с.
129. Фройд З. Психологія спільнот і аналіз людського «Я» / пер. з нім. Я. Мишанича. Київ : Мультимедійне видавництво Стрельбицького, 2021. 90 с.
130. Фройд З. Тлумачення снів / пер. В. Чайковського. Харків : Фоліо, 2019. 608 с.

131. Фромм Е. Мистецтво любові / пер. з англ. В. Кумченко. Харків : Клуб Сімейного Дозвілля, 2017. 192 с.
132. Хвильовий М. Повне зібрання творів у п'яти томах. Т. 5 : Публіцистика / упоряд. Р. Мельников. Київ : Смолоскип, 2023. 536 с.
133. Хомишак О. Б. Образ батька на тлі української літературної спадщини. *Молодь і ринок*. 2012. № 1 (84). С. 111–113.
134. Череватенко Л. Ігор Савченко: запізнені уроки. *У KINO-КОЛІ* : зб. статей / за ред. В. Войтенка. Київ : Дух і Літера, 2021. С. 67–91.
135. Черкас О., Шаф О. Батьківська постать у творчому космосі Тараса Шевченка. *Світоч*. 2014. № 4. С. 7–10.
136. «Чутливий міліціонер». URL: <https://dovzhenkocentre.org/top-100/chutlyvuy-militsioner/> (дата звернення 08.02.2024).
137. Шевченко Т. Кобзар. Вперше зі щоденником автора / упоряд. та коментар С. Гальченка. Харків : КСД ; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка, 2022. 960 с.
138. Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме / пер. з нім. К. Котюк. Львів : Астролябія, 2013. 588 с.
139. Яковенко Я. Війна й націоналізм у радянському кінематографі (1927–1941). URL: <https://commons.com.ua/uk/vijna-j-nacionalizm-u-radyanskomu-kinematografii/> (дата звернення 28.04.2023).
140. Bolen J. Sh. *Gods in Everyman: A new psychology of men's lives and loves*. New York : Perennial Library, 1990. 352 p.
141. Descartes R. *Objections to the Meditations and Descartes's Replies* / ed. by J. Bennet. 166 p. URL: <https://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/descartes1642.pdf> (accessed: 03.06.2024).
142. Dylan B. *Bob Dylan: A Retrospective* / ed. by C. MacGregor. London : Picador, 1975. 288 p.
143. Fukuyama F. *The End of History and the Last Man*. New York : The Free Press, 1992. 418 p.

144. Graves R. *The Greek Myths*. London : Penguin Books, 1971. Vol. 1. 381 p.
145. Haynes J. *New Soviet Man: Gender and Masculinity in Stalinist Soviet cinema*. Manchester : University of Manchester Press, 2003. 224 p.
146. Hjelle L., Ziegler D. *Personality Theories: Basic Assumptions, Research, and Applications*, 3th edition. New York : McGraw-Hill, 1992. 624 p.
147. Indick W. *Psychology for Screenwriters. Building Conflict in Your Script*. Los Angeles : Michael Wise Productions, 2004. 281 p.
148. Jeffrey S. A Closer Look at Carl Jung's Individuation process: A Map for Psychic Wholeness. URL: https://scottjeffrey.com/individuation-process/#The_Path_of_Individuation (accessed: 06.07.2023).
149. Jung C. G. The Significance of the Father in the Destiny of the Individual. *Collected Works of C. G. Jung* / ed. by G. Adler & R. F. C. Hull. New York : Bollingen Foundation, 1970. Vol. 4. P. 301–323.
150. Kenez P. Films of the Second World War. *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*. London : Routledge, 1992. P. 148–171.
151. Kierkegaard S. *Either/Or. A Fragment of Life*. London : Penguin Books, 1992. 640 p.
152. Klark K. *The Soviet Novel. History & Ritual*; Third ed. Bloomington : Indiana University Press, 2000. 344 p.
153. Kracauer S. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* / Introduction by B. Hansen. Princeton : Princeton University Press, 1997. 486 p.
154. Kübler-Ross E. *On Death and Dying*. New York : Scribner, 1997. 286 p.
155. Lovgren H. Eisenstein's Labyrinth: Aspects of Cinematic Synthesis of the Arts. Uppsala : Almqvist & Wiksell International, 1996. 139 p.
156. Mulvey L. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*. 1975. Vol. 16. Issue 3. P. 6–18.
157. Neuman E. *The Origins and History of Consciousness*. Abingdon : Taylor & Francis, 2015. 574 p.
158. Paris G. *Wisdom of the Psyche. Depth Psychology after Neuroscience*. London : Routledge, 2007. 240 p.

159. Pateman C. *The Sexual Contract*. Stanford : Stanford University Press, 1988. 276 p.
160. *Pervert's Guide to Cinema, the. Part 1, 2, 3* [Відеозапис] / Directed by S. Fiens and S. Žižek; Documentary; Amoeba Film. URL: https://www.youtube.com/watch?v=WMmBtG5qxsY&ab_channel=SimonGros (accessed: 17.04.2024).
161. Scott J. *Electra after Freud. Myth and Culture*. Ithaca : Cornell University Press, 2005. 224 p.
162. Singer T. *Archetypal images: The soul's language*. URL: https://thisjungianlife.com/archetypal_images/ (accessed: 05.07.2023).

ДОДАТКИ

ФІЛЬМОГРАФІЯ

1. **«Два дні»**, 1927, 60 хв., вироб.: Перша кінофабрика ВУФКУ, Одеса.
Реж. Г. Стабовий, сцен. С. Лазурін, опер. Д. Демуцький
В ролях: І. Замичковський (швейцар Антон), С. Мінін, В. Гаккебуш, інші

2. **«Звенигора»**, 1927, 68 хв. (версія 1927 р.); 92 хв. (версія 1973 р.), вироб. : Перша кінофабрика ВУФКУ, Одеса.
Реж. О. Довженко, сцен. О. Довженко, М. Йогансен, Ю. Тютюнник, опер. Б. Завєєв.
В ролях: М. Надемський (Дід), М. Свашенко, Л. Подорожній, П. Скляр-Отава, інші.

3. **«Нічний візник»**, 1927, 54 хв., вироб.: Перша кінофабрика ВУФКУ, Одеса.
Реж. Г. Тасін, сцен. М. Зац, опер. А. Кюн.
В ролях: А. Бучма (Гордій Ярошук, візник), М. Дюсіметьєр, К. Томський, Ю. Шумський, інші.

4. **«Троє»**, 1928, 70 хв., вироб.: Друга кінофабрика ВУФКУ, Ялта.
Реж. О. Соловійов, сцен. В. Маяковський, опер. А. Кюн.
В ролях: Б. Гончаров (Жураков), З. Баранцевич, Ю. Крестинський, Т. Лукашевич, О. Будніков, інші.

5. **«Хліб» («Тисяча дев'ятсот двадцятий рік»)**, 1929, 44 хв., вироб.: Київська кінофабрика ВУФКУ.
Реж. М. Шпиковський, сцен. В. Ярошенко, опер. О. Панкрат'єв.
В ролях: Л. Лященко, С. Смирнова, Ф. Гамалій, Д. Капка (дід), інші.

6. **«Вітер з порогів» («Останній лоцман»)**, 1930, 64 хв., вироб.: Київська кінофабрика ВУФКУ.
Реж. А. Кордюм, сцен., Г. Брасюк, А. Кордюм, опер., Й. Рона.
В ролях: М. Садовський (лоцман Остап Ковбань), Л.Островська, І. Кононенко-Козельський, М. Братерський, інші.

7. «Земля», 1930, 59 хв. (версія 1930 р.), 84 хв. (версія 1974 р.), вироб.: Київська кінофабрика ВУФКУ.

Реж. і сцен. О. Довженко, опер. Д. Демуцький.

В ролях: С. Шкурат (Опанас), С. Сващенко, Ю. Солнцева, О. Максимова, П. Масоха, М. Надемський (дід Семен), інші.

8. «Іван», 1932, 103 хв., виробн.: Київська кінофабрика «Українфільм».

Реж. і сцен. О. Довженко, опер. Д. Демуцький, Ю. Єкельчик, М. Глідер.

В ролях: П. Масоха, С. Шагайда (Степан Васильович), С. Шкурат (прогульник Губа), О. Голик, інші.

9. «Аероград», 1935, 77 хв., виробн.: Мосфільм, Київська кінофабрика «Українфільм».

Реж. і сцен. О. Довженко, опер. М. Гіндін, М. Смирнов, Е. Тіссе.

В ролях: С. Шагайда (тигролов Степан Глушак), С. Шкурат, С. Столяров, Є. Мельникова, інші.

10. «Дивовижний сад», 1935, 60 хв., виробн. : Київська кінофабрика «Українфільм».

Реж. Л. Френкель, сцен. М. Зац, опер. А. Федотов.

В ролях: О. Корнет, Є. Коханенко, М. Надемський (батько), І. Коненко-Козельський.

11. «Випадкова зустріч», 1936, 64 хв., виробн.: «Рот-Фронт»

Реж. і сцен. І. Савченко, опер. Ю. Фогельман.

В ролях: Є. Самойлов (Гриша), Г. Пашкова, К. Нассонов (директор іграшкової фабрики), інші.

12. «Суворий юнак», 1936, 97 хв., виробн.: Київська кінофабрика «Українфільм».

Реж. А. Роом, сцен. Ю. Олеша, опер. Ю. Єскельчик.

*В ролях: Д. Дорліак, **Ю. Юрьєв (професор Степанков)**, О. Жизнєва, М. Штраух, В. Сєрова.*

13. «Я люблю», 1936, 70 хв., виробн.: Київська кінофабрика «Українфільм».

Реж. Л. Луков, сцен. О. Авдєєнко, опер. І. Шеккер.

*В ролях: **О. Чистяков (Никанор)**, І. Чувєєв, В. Гардін, Н. Ужвій, Г. Корольова, Л. Масоха, інші.*

14. «Колискова» (документальний), 1937, 59 хв., вироб. : МСК.

Реж. Д. Вертов, опер. Є. Свілова та колектив МСК

15. «Вершники», 1939, 94 хв., виробн.: Київська кіностудія.

Реж. І. Савченко, сцен. В. Павловський (за однойменним романом Ю. Яновського), опер. В. Окулич.

*В ролях: Л. Свердлін, С. Шкурат, П. Масоха, **М. Трояновський (старий Половець)**, М. Братерський, інші.*

16. «Сорочинський ярмарок», 1939, 94 хв., вироб.: Київська кіностудія.

Реж. і сцен. Н. Екк (за однойменним оповіданням М. Гоголя), опер. М. Кульчицький, Г. Александров.

*В ролях: В. Івашова, **А. Дунайський (Солоній Черевик)**, Д. Капка, інші.*

17. «Щорс», 1939, 118 хв., вироб. : Київська кіностудія.

Реж. О. Довженко, Ю. Солнцева, сцен. О. Довженко, опер. Ю. Єскельчик.

*В ролях: **Є. Самойлов (Микола Щорс)**, І. Скуратов (батько Боженко), Г. Полежаєв, О. Хвиля, П. Масоха, інші.*

18. «Макар Нечай», 1940, 76 хв., вироб.: Київська кіностудія.

Реж. В. Шмідтгоф-Лебедєв, сцен. Б. Старшев, опер. О. Мішурін.

В ролях: В. Добровольський, В. Івашова, А. Дунайський (батько Макара), Н. Алісова, інші.

19. «Травнева ніч», 1940, 70 хв., вироб.: Київська кіностудія.

Реж. і сцен. М. Садкович (за оповіданням М. Гоголя «Травнева ніч або Утоплена»), опер. . М. Кульчицький, Г. Александров.

В ролях: С. Шкурат (сільський голова, батько Левка), Н. Ужвій, М. Макаренко, В. Івашова, інші.

20. «Богдан Хмельницький», 1941, 114 хв., виробн. : Київська кіностудія.

Реж. І. Савченко, сцен. О. Корнійчук (за власною однойменною п'єсою), опер. Ю. Єкельчик.

В ролях: М. Мордвінов (Богдан Хмельницький), М. Ільченко, Б. Безгін, М. Жаров, Д. Мілютенко, Д. Капка, О. Хвиля, інші.

21. «Донька моряка», 1941, 69 хв., виробн.: Одеська кіностудія художніх фільмів.

Реж. Г. Тасін, сцен. Г. Гербнер, О. Новогрудський, опер. Г. Айзенберг, Я. Куліш.

В ролях: Т. Беляєва, І. Пельтцер (Петро Феодосійович Захаров, батько Ірини), В. Окунева, О. Чистяков, інші.

22. «Партизани в степах України», 1942, 74 хв., вироб.: Київська кіностудія, Ашхабадська кіностудія.

Реж. І. Савченко, сцен. О. Корнійчук (за власною однойменною п'єсою), опер. Ю. Єкельчик.

В ролях: М. Боголюбов (Саливон Часник), Н. Ужвій, Б. Чирков, Д. Мілютенко, інші.

23. «Райдуга», 1943, 93 хв., вироб.: Київська кіностудія.

Реж. М. Донської, сцен. В. Василевська (за власною однойменною повістю), опер. Б. Монастирський.

В ролях: Н. Ужвій, О. Тяпкіна, В. Івашова, Н. Алісова, М. Братерський, інші.

24. «Нескорені», 1945, 107 хв., вироб.: Київська кіностудія.

Реж. М. Донської, сцен. Б. Горбатов, М. Донської (за однойменною повістю Б. Горбатова), опер. Б. Монастирський.

В ролях: А. Бучма (Тарас Яценко), Д. Сагал, Є. Пономаренко, Д. Капка, інші.

25. «Третій удар», 1948, 106 хв., вироб.: Київська кіностудія.

Реж. І. Савченко, сцен. А. Первєнцев, опер. М. Кирлов, О. Пищиков.

В ролях: В. Наумов, М. Бернес, Ю. Шумський, О. Дикий (Сталін), інші.

26. «Максимко», 1952, 78 хв., вироб.: Київська кіностудія.

Реж. В. Браун, сцен. Г. Колтунов (за мотивами «Морських оповідань» К. Станюковича), опер. О. Мішурін.

В ролях: Б. Андрєєв (матрос Захарич), М. Крючков, А. Бовикін, інші.

27. «Весна на Зарічній вулиці», 1956, 95 хв., вироб.: Одеська кіностудія художніх фільмів.

Реж. Ф. Міронер, М. Хуцієв, сцен. Ф. Міронер, опер. П. Тодоровський.

В ролях: Н. Іванова, М. Рибніков, інші.

28. «Два Федора», 1958, 83 хв., вироб.: Одеська кіностудія художніх фільмів.

Реж. М. Хуцієв, сцен. В. Савченко, опер. П. Тодоровський

В ролях: В. Шукин (Федір-старший), М. Чурсін, Т. Сьоміна, інші.

29. «Хлопчики», 1959, 74 хв., вироб.: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка.

Реж. С. Цибульник, сцен. Г. Лисянська, Д. Вольперт, опер. С. Шахбазян.

В ролях: Л. Бабич, М. Чурсін, В. Грудінін, О. Хвиля, інші.

30. «Десь є син», 1961, 73 хв., вироб.: Ялтинська кіностудія художніх фільмів.

Реж. А. Войтецький, сцен. Д. Холендро, опер. Ю. Ілєнко.

В ролях: М. Сімонов (Харлампій), С. Дружиніна, Д. Франко, інші.

31. «За двома зайцями», 1961, 72 хв., вироб.: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка.

Реж. і сцен. В. Іванов (за однойменною п'єсою М. Старицького), опер. В. Ілленко.

В ролях: О. Борисов, М. Криницина, Н. Наум, М. Яковченко (Прокіп Пилипович Сірко, батько Проні), інші.

32. «Ми, двоє чоловіків», 1962, вироб.: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка.

Реж. Ю. Лисенко, сцен. А. Кузнецов (за мотивами власного оповідання «Юрко – команда без штанів»), опер. С. Лисецький.

В ролях: В. Шукшин (Горлов), В. Король, В. Предаєвич, В. Дальський, М. Капніст, інші.

33. «Ніколи», 1962, 90 хв., вироб.: Одеська кіностудія художніх фільмів.

Реж. П. Тодоровський, В. Дьяченко, сцен. Г. Поженян, опер. П. Тодоровський.

В ролях: Є. Євстігнєєв (Алексін), Н. Мишкова, П. Горін, інші.

34. «Наш чесний хліб», 1964, 94 хв., вироб.: Одеська кіностудія художніх фільмів.

Реж. К. Муратова, О. Муратов, сцен. І. Бондін, опер. О. Рибін, Ю. Романовський.

В ролях: Д. Мілютенко (Макар Задорожний), О. Фандера, Л. Калюжна, інші.

35. «Тіні забутих предків», 1964, 98 хв., вироб.: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка.

Реж. С. Параджанов, сцен. Г. Чендей, С. Параджанов (за однойменною повістю М. Коцюбинського), опер. Ю. Ілленко.

В ролях: І. Миколайчук, Л. Кадочникова, Т. Бестаєва, С. Багашвілі, О. Гай (батько Івана), інші.

36. «Вірність», 1965, 82 хв., вироб.: Одеська кіностудія художніх фільмів.

Реж. П. Тодоровський, сцен. Б. Окуджава, П. Тодоровський, опер. В. Авлошенко, Л. Бурлака, В. Костомаренко.

В ролях: В. Четвериков, Г. Польских, О. Потапов, Є. Євстігнєєв (капітан Іван Терентійович), інші.

37. «Криниця для спраглих», 1965 (прем'єра – 1987), 73 хв., вироб.: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка.

Реж. Ю. Ілленко, сцен. І. Драч, опер. Ю. Ілленко, В. Давидов.

В ролях: Д. Мілютенко (Левко Сердюк), Л. Кадочникова, Н. Алісова, К. Єршов, інші.

38. «Усюди є небо», 1966, 67 хв., вироб.: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка.

Реж. М. Мащенко, сцен. О. Сацький, Ю. Яковлев, опер. І. Беляков, В. Калюта.

В ролях: С. Нагорна, І. Виходцева, Є. Гвоздьов (майор Лук'янов, військовий льотчик), інші.

39. «Аничка», 1968, 89 хв., вироб.: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка.

Реж. Б. Івченко, сцен. Б. Загорулько, Б. Івченко, опер. М. Кульчицький.

В ролях: Л. Румянцева-Чорновал, К. Степанков (газда Кметь, батько Аннички), Григорє Григоріу, І. Миколайчук, Б. Брондуков, І. Гаврилук, інші.

40. «Вечір на Івана Купала», 1968, 72 хв., вироб.: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка.

Реж. і сцен. Ю. Ілленко (на основі однойменного оповідання М. Гоголя), опер. В. Ілленко.

В ролях: Л. Кадочникова, Б. Хмельницький (наймит Петро), Д. Франько (Корж, батько Пидорки), Ю. Фрідман, Д. Фірсова, інші.

41. «Камінний хрест», 1968, 82 хв., вироб.: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка.

Реж. Л. Осика, сцен. І. Драч (на основі новел В. Стефаніка), опер. В. Квас.

В ролях: Д. Ільченко (Іван Дідух), Б. Брондуков, К. Степанков, В. Симчич, І. Миколайчук, А. Лефтії, інші.

42. «Пізня дитина» (телефільм), 1970, 64 хв., вироб.: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка.

Реж. К. Єршов, сцен. А. Алексін, опер. В. Курач.

В ролях: В. Меркур'єв (Василь Іванович Нечаєв, батько), А. Максимова, І. Губанова, А. Адоскін, Л. Куравльов, інші.

43. «Шлях до серця», 1970, 95 хв., вироб.: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка.

Реж. В. Івченко, сцен. Ю. Щербак, опер. О. Прокопенко.

В ролях: М. Маруфов (професор Приходько), Н. Мишкова, Н. Наум, В. Бабієнко, К. Степанков, Н. Кандиба, інші.

44. «Білий птах з чорною ознакою», 1971, 93 хв., вироб.: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка.

Реж. Ю. Ілленко, сцен. Ю. Ілленко, І. Миколайчук, опер. В. Калюта.

В ролях: Л. Кадочникова, О. Плотников (Лесь Дзвонар, батько), Б. Ступка, І. Миколайчук, М. Ілленко, М. Наум, Д. Фірсова, Л. Бакиртаєв, інші.

45. «Захар Беркут», 1971, 92 хв., вироб.: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка.

Реж. Л. Осика, сцен. Д. Павличко (за однойменною повістю І. Франка), опер. В. Квас.

В ролях: В. Симчич (Захар Беркут), І. Гаврилюк, І. Миколайчук, К. Степанков, А. Лефтії, інші.

46. «Тривалі проводи», 1971 (прем'єра – 1987), 95 хв., вироб.: Одеська кіностудія художніх фільмів.

Реж. К. Муратова, сцен. Н. Рязанцева, опер. Г. Карюк.

В ролях: З. Шарко, О. Владимирський, Ю. Каюров, інші.

47. «Адреса вашого дому», 1972, 86 хв., вироб.: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка.

Реж. Є. Хринюк, сцен. Я. Верещак, Є. Хринюк, опер. О. Деряжний, О. Мішурін.

В ролях: М. Крючков (Панас Байда, старий шахтар), Л. Сердюк, В. Носик, Й. Лагідзе, О. Январьов, Л. Бакиртаєв, О. Мовчан, інші.

48. «Пропала грамота», 1972 (прем'єра – 1983), 79 хв., вироб.: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка.

Реж. Б. Івченко, сцен. І. Драч (за творами М. Гоголя, О. Стороженка, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Кропивницького та народних притч), опер. В. Зимовець.

В ролях: І. Миколайчук (козак Василь, дід оповідача), В. Симчич (старий козак, батько Василя), Ф. Стригун, Л. Белозьорова, М. Голубович, В. Глухий, інші.

49. «Дід лівого крайнього», 1973, 68 хв., вироб.: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка.

Реж. Л. Осика, сцен. І. Драч, Л. Осика, опер. В. Квас.

В ролях: М. Яковченко (Трохим Бессараб), В. Сперантова, Б. Брондуков, К. Степанков, А. Лефтій, В. Симчич, А. Бишовець, інші.

50. «Ати-бати, йшли солдати», 1976, 87 хв., вироб.: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка.

Реж. Л. Биков, сцен. Б. Васильєв, К. Рапопорт, опер. В. Войтенко.

В ролях: Л. Биков (єфрейтор Святкін), В. Конкін, М. Гринько, Б. Бенюк, Л. Бакиртаєв, Є. Уралова.

51. «Свято печеної картоплі», 1978, 85 хв., вироб.: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка.

Реж. Ю. Ілленко, сцен. Є. Онопрієнко, опер. В. Ілленко.

В ролях: Л. Єфименко, Р. Громадський, Л. Яновський, В. Панченко, М. Гринько, Б. Бенюк, інші.

52. «Вавилон ХХ», 1979, 100 хв., вироб.: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка.

Реж. і сцен. І. Миколайчук (на основі роману В. Земляка «Лебедина згряя»), опер. Ю. Гармаш.

В ролях: І. Миколайчук, Л. Поліщук, Л. Сердюк, Я. Гаврилюк, Б. Брондуков (Євтушок), А. Хостікоєв, І. Гаврилюк, К. Степанков, О. Матешко, Р. Недашківська, інші.

53. «Овід» (телефільм), 1980, 210 хв., вироб.: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка.

Реж. М. Мащенко, сцен. Ю. Дунський, В. Фрід (за однойменним романом Е. Л. Войніч), опер. С. Стасенко.

В ролях: А. Харитонов, С.Бондарчук (кардинал Монтанеллі), А. Вертинська, К. Степанков, О. Задніпровський, інші.

54. «Чорна курка або Підземні мешканці», 1980, 70 хв., вироб.: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка.

Реж. В. Гресь, сцен. Т. Зульфїкаров (за однойменною казковою повістю А. Погорельського), опер. А. Владимиров, П. Степанов.

В ролях: В. Сідлецький, Л. Кадочникова, А. Ліванов (батько / Ланселот), В. Гафт (викладач Дефорж / Король), Є. Євсігнєєв, Л. Сосюра, інші.

55. «Ранок за вечір мудріший», 1981 64 хв., вироб.: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка.

Реж. О. Муратов, сцен. О. Муратов, Г. Шевченко, опер. О. Яновський.

В ролях: Д. Франько (майстер токарної дільниці Тарас Тимофійович, батько Юрія), С. Іванов, М. Шиманська, Я. Гаврилюк, інші.

56. «Грачі», 1982, 90 хв., вироб.: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка.

Реж. К. Єршов, сцен. Р. Фаталієв, опер. О. Яновський.

В ролях: О. Петренко (суддя), Л. Філатов (Віктор), Я. Гаврилюк, М. Гресь, інші.

57. «Польоти уві сні та наяву», 1983, 92 хв., вироб.: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка.

Реж. Р. Балаян, сцен. В. Мережко, опер. В. Калюта.

В ролях: О. Янковський (Макаров), О. Костіна, Л. Зоріна, Л. Гурченко, інші.

58. «Серед сірого каміння», 1983, 88 хв., вироб.: Одеська кіностудія художніх фільмів.

Реж. і сцен. К. Муратова (в титрах – «Іван Сидоров») (за мотивами повісті В. Короленка «В поганому товаристві»), опер. О. Родіонов.

В ролях: С. Говорухін (суддя, батько Васі та Марусі), І. Шаранов, О. Шлапак, С. Попов, інші.

59. «Без сина не приходь!», 1986, 84 хв., вироб.: Одеська кіностудія художніх фільмів.

Реж. Р. Василевський, сцен. М. Димов, опер. В. Дмитрієвський, М. Івасів.

В ролях: П. Юрченко, Н. Сайко, О. Берда (тато Колі), інші.

60. «Дім батька твого» (телефільм), 1986, 141 хв., вироб.: «Укртелефільм».
Реж. Р. Синько, сцен. О. Коломієць (за власною п'єсою «Дикий Ангел»), опер. О. Бузилевич.

В ролях: В. Івченко (Платон Ангел), І. Буніна, С. Олексенко, А. Хостікоєв, Б. Брондуков, Б. Ступка, інші.

61. «Солом'яні дзвони», 1987, 136 хв., вироб.: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка.

Реж., сцен. і опер. Ю. Ілленко (за творами Є. Гуцала).

В ролях: Л. Сердюк (Василь Вільгота), П. Ілленко, С. Підгорний, Л. Єфименко, Н. Сумська, О. Сумська, інші.

62. «День кохання», 1990, 96 хв., вироб.: Одеська кіностудія художніх фільмів, Творче об'єднання «Алан».

Реж. О. Полинніков, сцен. Ю. Манусов, І. Поберезький, Г. Єлисаветський.

В ролях: А. Назарьєва, А. Болтнєв (Кашин, вітчим Крістіни), С. Чернов (батько Крістіни), С. Газаров, А. Смоляков, інші.

63. «Подарунок на іменини», 1991, 66 хв., вироб.: Національна кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка, Третє творче об'єднання «Земля».

Реж. і сцен. Л. Осика (за оповіданнями М. Коцюбинського), опер. В. Башкатов.

В ролях: Л. Сердюк (Зайчик, поліцейний наглядач, батько Дорі), Б. Брондуков (кат, хрещений батько Дорі), М. Дементьєв, В. Ільяшенко, С. Князева, інші.

64. «Дитина на листопад», 1992, 96 хв., вироб.: Одеська кіновідеостудія, ХТПФ «Аркадія».

Реж. О. Павловський, сцен. О. Павловський, О. Бородянський, І. Шевцов (за мотивами однойменної повісті Л. Жуховицького), опер. В. Крутін.

В ролях: Л. Шахворостова, Л. Удовиченко, інші.

65. «Дорога нікуди», 1992, 70 хв., вироб.: Національна кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка, Творче об'єднання «Райдуга».

Реж. О. Муратов, сцен. О. Муратов, В. Муратова (за однойменним романом А. Гріна), опер. О. Москаленко, В. Політов.

В ролях: П. Гільбо, Д. Миргородський, Е. Митницький (Франк Давенант, батько Тіррея), В. Петров, інші.

66. «Чутливий міліціонер», 1992, 119 хв., вироб.: «Прімодеса-фільм» (Україна), «Парімедіа» (Франція).

Реж. К. Муратова, сцен. К. Муратова, Є. Голубенко, опер. Г. Карюк.

В ролях: М. Шатохін (Коля, міліціонер), І. Коваленко, Н. Раллева, інші.

67. «Гетьманські клейноди», 1993, 87 хв., вироб: Національна кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка, Творче об'єднання «Земля».

Реж. Л.Осика, сцен. В. Дяченко, Л. Осика (за мотивами повісті Б. Лепкого «Крутіж»), опер. В. Ілленко.

В ролях: С. Романюк, Л. Єфименко, Л. Сердюк, С. Князева, Б. Хмельницький, інші.

68. «Мийники автомобілів», 2001, 80 хв., вироб.: Національна кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка.

Реж. і сцен. В. Тихий, опер. В. Бородін.

В ролях: В. Босовський, К. Пуццеладзе, Д. Катьолкін, А. Мухарський (Ілля), П. Шилько.

69. «Шум вітру», 2002, 73 хв., вироб: Національна кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка.

Реж. і сцен. С. Маслобойчиков (за мотивами балади Й. В. фон Гьоте «Вільшаний король»), опер. Б. Вережбицький, Е. Тімлін.

В ролях: Д. Лаленков (Андрій), Д. Карасьов (Максим), Н. Романченко, А. Сергійко, В. Скуратівський.

70. «Вітчим», 2007, 90 хв., вироб.: «Film. Ua», «Файно компанії Україна», «Revolution Cinema».

Реж. А. Бенкендорф, сцен. Н. Галаган (за власним однойменним романом), опер. І. Іванов.

В ролях: А. Руденський (Леонід), К. Князева, Л. Руснак, інші.

71. «Два в одному», 2007, 124 хв., вироб.: ООО «СОТА Сінема Груп».

Реж. К. Муратова, сцен. Є. Голубенко, Р. Літвінова, опер. В. Панков.

В ролях: Б. Ступка (батько Маши), Н. Бузько, Р. Літвінова, Ж. Даніель, інші.

72. «Las Meninas» («Меніни»), 2008, 99 хв., вироб.: MF Films.

Реж. і сцен. І. Подольчак, опер. С. Михальчук.

В ролях: М. Вересень (Батько / Батько 2 / Батько молодий), Л. Тимошевська, Г. Яровенко, Д. Чернявський, інші.

73. «ТойХтоПройшовКрізьВогонь», 2011, 110 хв., вироб.: «Інсайт Медіа».

Реж. М. Ілленко, сцен. Д. Замрій, К. Коновалов, М. Ілленко, опер. О. Кришталович.

В ролях: Д. Лінартович (Іван Додока), В. Лінецький, О. Гришина, І. Ілленко, М. Боклан, Л. Левченко, інші.

74. «Delirium», реж. І. Подольчак, 2012, 100 хв., вироб.: «MF Films», «Podolchak Films» (Україна), «Paulus von Lemberg» (Чехія).

Реж. і сцен. І. Подольчак (за мотивами повісті Д. Белянського «Індуктор»), опер. М. Єфименко.

В ролях: В. Хим'як (Гість / Психіатр), П. Рибка (батько / Професор), Л. Войневич, О. Бакус, О. Горбач, інші.

75. «Зелена кофта», 2013, 104 хв., вироб.: «Arthouse Traffic»

Реж. і сцен. В. Тихий, опер. С. Стеценко.

В ролях: О. Петько, Ю. Одинокий, Т. Ткаченко (батько Олі), Я. Гаврилюк, інші.

76. «Креденс», 2013, 81 хв., вироб.: «Harmata Film».

Реж. В. Васянович, сцен. В. Васянович, І. Мислицька, опер. Ю. Дунай.

В ролях: А. Самінін, О. Гришина, М. Жонін, Н. Васько, Н. Білецька, Д. Базай (тесть Ореста), інші.

77. «Поводир, або Квіти мають очі», 2014, 122 хв., вироб.: «Pronto Film».

Реж. О. Санін, сцен. О. Санін, І. Роздобудько, О. Ірванець.

В ролях: С. Боклан (кобзар Іван Кочерга), А. Грін, О. Кобзар, Дж. Барелл (батько Пітера), О. Примогенов, Джамалла, інші.

78. «Гніздо горлиці», 2016, 111 хв., вироб.: «Інсайт Медіа».

Реж. і сцен. Т. Ткаченко, опер. О. Земляний.

В ролях: Р. Зюбіна, В. Лінецький (Дмитро), О. Сизоненко, М. Боклан, Н. Васько, інші.

79. «Кіборги. Герої не вмирають», 2017, 110 хв., вироб.: «Ідас Фіلم».

Реж. А. Сеїтаблаєв, сцен. Н. Ворожбит, опер. Ю. Король.

В ролях: В. Довженко («Серпень»), В. Жданов («Старий»), А. Ісаєнко, Р. Ясіновський, М. Тихомиров, О. Піскунов, О. Драч, Є. Ніщук, інші.

80. «Вулкан», 2018, 106 хв., вироб.: «Татофільм», ГО «Південь» (Україна), Elemag Pictures GmbH (Німеччина).

Реж. Р. Бондарчук, сцен. Р. Бондарчук, Д. Аверченко, А. Тютюнник, опер. В. Льков.

В ролях: В. Жданов (Вова), С. Степанський, Х. Дейлик, інші.

81. «Додому» (крим. – «Evge »), 2019, 96 хв., вироб.: «Limelite».

Реж. Н. Алієв, сцен. Н. Алієв, М. Нікітук, опер. А. Фурса.

В ролях: А. Сеїтаблаєв (Мустафа), Р. Білялов, В. Жданов, Д. Баріхашвілі, інші.

82. «Черкаси», 2019, 94 хв., вироб.: «МКК Film Service», «Inter Media Sp. z. o. o.».

Реж. Т. Яценко, сцен. Т. Яценко, Р. Квільман, опер. Ю. Дунай.

В ролях: Є. Ламах, Д. Сова, Р. Семисал, В. Лялько, О. Гарда (батько Мишка), інші.

83. «Відблиск», 2021, 125 хв., вироб.: «Harmata Films/Arsenal Films», «Limelite/Fore Films».

Реж., сцен. і опер. В. Васянович.

В ролях: Р. Луцький (цивільний, а згодом військовий хірург), Н. Мислицька, Н. Левченко, А. Римарук, інші.

84. «Я працюю на цвинтарі», 2021, 100 хв., вироб.: «Good Morning Film», «Mainstream Pictures» (Україна), «Stewopol MS» (Польща).

Реж. О. Тараненко, сцен. П. Белянський, О. Тараненко (за однойменним романом П. «Паштета» Белянського), опер. В. Раковський.

В ролях: В. Салій (Саши), В. Городецькая, А. Іванова, Р. Зюбіна, В. Жданов, О. Тритенко, інші.

85. «Люксембург, Люксембург», 2022, 110 хв., вироб.: «Limelite/Fore Films».

Реж. і сцен. А. Лукіч, опер. М. Любарський.

В ролях: А. Насіров, Р. Насіров, Н. Гнітій, Л. Саченко, В.Драніковський, Е. Насіров (працівник заправки), інші.

86. «Памфір», 2022, 102 хв., вироб.: «BOSONFILM», «Mainstream Pictures» (Україна), «Les Films D'Isi» (Франція), «MADANTS» (Польща), «Quijote» (Чілі).

Реж. і сцен. Д. Сухолиткий-Собчук, опер. М. Кузьменко.

В ролях: О. Яцентюк (Леонід-«Памфір»), С. Потяк, С. Кирилова, І. Шаран, О. Ярема (Орест-«Морда»), інші.