

ТЕТЯНА ЖУРАВЛЬОВА

## Чоловічі образи в українському кінематографі: «Слабкий батько» як соціокультурний конструкт екрану 1920–1930-х років

### MALE IMAGES IN UKRAINIAN CINEMA: THE “WEAK FATHER” AS A SOCIOCULTURAL SCREEN CONSTRUCT IN THE 1920s AND 1930s

УДК 791-51-055.1(477)“1920/1930”

DOI: 10.31500/2309-8155.24.2024.318918

**Тетяна Журавльова**

Кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри  
кінознавства Київського національного  
університету театру, кіно і телебачення  
імені І. К. Карпенка-Карого

**Tetiana Zhuravliova**

Ph.D. in Art Studies, Associate Professor in  
Cinematology Department, Kyiv National Ivan  
Karpenko-Kary University of Theatre, Film and  
Television

e-mail: [juraveltetiana@gmail.com](mailto:juraveltetiana@gmail.com)[orcid.org/0000-0002-1724-6395](https://orcid.org/0000-0002-1724-6395)

**Анотація.** У статті проаналізовано особливості трактування образу батька в українському кінематографі 1920–1930-х років, розглянуто вплив ідеологічних і політичних процесів епохи становлення радянського тоталітаризму на формування культурного героя, зокрема образу батька як слабкого та несвідомого персонажа. Пропаганда в радянському кіно пронизувала всі сфери суспільного життя, а в мистецтві використовувала всі доступні механізми впливу. Предметом дослідження є фільми, в яких архетип батька використано як соціокультурний конструкт для створення необхідних комуністичній ідеології меседжів. У 1920-х роках персонаж батька в українському кіно часто постає як такий, що через свою ідеологічну несвідомість стає причиною загибелі власної дитини. У 1930-х, після проголошення соцреалізму єдиним правильним методом радянського мистецтва, персонаж батька стає фактично допоміжним елементом фільмів, не надаючи кіноархетипі цього періоду вагомих сенсів. Це зумовлено утвердженням культу особи Іосіфа Сталіна, який у тоталітарний період отримав свою динаміку та типологію. Сакралізований образ вождя мав замінити архаїчний родовий авторитет батьківства на політичну партійну постать. Бездоганність цієї особи, яку можна трактувати як архетип Великого Батька в контексті тоталітарної культури, повинна була підтверджуватися творами мистецтва. Для радянської культурної доктрини образ батька на екрані мав бути наділений архаїчними рисами. Таким чином, розривався культурний та історичний зв'язок між поколіннями українців. Для партії прийнятнішим був новий українець, який зрікався національних ознак, але охоче визнавав себе покірним молодшим братом. Українець на екрані, часто кумедний, але інертний, нерішучий або несвідомий персонаж, у 1930-х роках значною мірою був наслідком формування образу «слабкого батька» в кінематографі попереднього десятиліття.

**Ключові слова:** український кінематограф, соціокультурний конструкт, тоталітарна доба, образ, персонаж, архетип батька, пропаганда.

**Постановка проблеми.** Необхідність ревізії батьківських образів минулого постає в час, коли культурна рефлексія щодо чоловічих персонажів у сучасному українському кінематографі стикається з проблемою артикуляції Героя. Нині в ігровому кіно України спостерігається не лише криза маскулінності, а й контрверсійність трактувань поняття мужності (в контексті сутнісних чоловічих рис українських персонажів-чоловіків). Питання фактичного браку персонажа-Героя в архетипічному розумінні цього поняття є відкритим і підлягає мистецтвознавчому, культурологічному чи етнопсихологічному аналізу.

Розкриття проблеми відсутності або малої кількості сильних чоловічих образів в українському кіно впродовж всього історичного періоду пропонується розпочати з аналізу персонажа батька в кінематографі 1920–1930-х років. Зосереджено увагу на розповсюдженій в той час екранній постаті «слабкого батька», який не поділяє «правильну» ідеологію своєї дитини і не є духовним натхненником чи прикладом для своїх дітей. Нівелювання ознак сильного, мудрого батька, наділеного національними рисами, починає інтенсифікуватися саме в цей період.

Батьківський архетип в українському кіномистецтві 1920–1930-х років був трансформований в соціокультурний конструкт, що відображав ідеологічні партійні настанови щодо українства. Л. Андрусів зазначає: «у свідомості архетипи проявляють себе у вигляді емоцій навколо певного образу, символу, мотиву, сюжету, ролі, персонажа. Їх чіткіше можна простежити у міфології, ритуалах, обрядах, народних казках, релігійних віруваннях, моральних кодексах, державних канонічних приписах будь-якій творчості людини» [1, с. 5]. Проблема майже цілковитої відсутності образу сильного батька як сполучної ланки між сьогоденням і ідеалами минулого є актуальною і в сучасному українському кінематографі.

**Аналіз попередніх досліджень.** Дослідження образу батька в кінематографі України 1920–1930-х років спонукає до його типології. Для аналізу обрано фільми, де персонаж-батько представлений як антипод архетипу Батька, розуміння якого походить від «різноманітних типів богів-батьків, богів-деміургів, Бога-Творця» [1, с. 5].

Архетип витлумачено як універсальну модель колективної психології, що є «підсвідомим виявом етногенетичної пам'яті. Він тісно пов'язаний з такими поняттями, як національний характер, ментальність, спадковість та наступність» [18, с. 97]. О. Береговська досліджує архетип Батька в мистецтві як одну з основ «національного, так і особистісно-психологічного самоусвідомлення» митця [2, с. 89].

Процеси мистецтвознавчого та культурологічного осмислення батьківського архетипу в українському кінематографі проаналізовані в низці статей В. Никоненка. У дослідженні, присвяченому кіно 1920–1930-х років, зроблено висновок, що архетип Батька найчастіше використовувався в конфліктах між старим і архаїчним, з одного боку, та молодим і прогресивним, з другого боку [9, с. 120].

У кінематографі цього періоду батько часто виступає в ролі ворога власної дитини. Проблема висвітлення образів «ворога» та «героя» в українському кінематографі тоталітарного періоду розкрита в праці А. Пижик, де наголошено пропагандистську спрямованість фільмів про період громадянської війни (радянсько-української війни 1917–1921 років). Героїзація історичних постатей того часу була спрямована на протиставлення образів «ворога» і «героя», що дозволяло показати неминучість поразки українських національних сил і перемоги більшовиків [11, с. 28].

Соціокультурні обставини тоталітарної доби досліджує кінознавець С. Тримбач. Його праці зосереджено на проблемі національної ідентичності українського екрану через постаті визначних режисерів, зокрема О. Довженко. С. Тримбач також наголошує необхідність подолати культурно-колоніальну спадщину, яка активно нав'язувалася від 1920-х років [17, с. 60].

Історичне тло функціонування українського кіно зазначеного періоду входить до наукових інтересів В. Миславського. У його монографії «Історія українського кіно, 1896–1930: факти і документи» підкреслено конфлікт батьків і дітей в кінематографі 1920-х років та представлено тематичний план ВУФКУ на 1930 рік, який включав шість тем дитячого кіно, зокрема «Вплив дітей на батьків через школу. Зростання дитячої свідомості» [6, с. 292]. Це фактично відображає нівелю-

вання батьківського авторитету в родині, оскільки дитина значною мірою виховується в освітньому закладі, а кінематограф має пропонувати «способи, якими дитина впливає на батьків через школу» [6, с. 292].

Жанрові аспекти фільмів 1920-х років розглянуто в статті В. Миславського та О. Безручка, де зазначено, що становлення пригодницького жанру в українському кінематографі було тісно пов'язане з проблемою позитивного героя і його «правильної» артикуляції [7, с. 55].

**Виклад основного матеріалу.** Період 1920-х років є одним з найзначніших у розвитку українського кінематографа. Саме в часи функціонування кінотресту ВУФКУ було закладено основи українського національного кіномистецтва. Кіно того часу приваблювало представників авангардних течій в театрі, літературі та образотворчому мистецтві і «проклало місток між традиціями минулого та технічними можливостями сучасності» [13].

Як зазначає С. Тримбач, передумовою, яка визначила процес розвитку українського кінематографа в цей період, стала потреба в міфі, адже «національний міф є фундаментальною смислороджуючою структурою <...> міф завжди є джерелом образності, <...> міф виконує в культурі роль екрана, на який проєкується практично будь-який продукт творчої діяльності» [16, с. 55].

Сюжети стрічок ВУФКУ часто спиралися на міфологеми з універсальним характером, що дозволяло розраховувати на увагу як української, так і зарубіжної аудиторії. Однак деяка спільність мотивів в українських фільмах ґрунтувалася на архетипних конструкціях, характерних для настроїв тогочасного українського суспільства. Архетипам як «глибинним установкам колективного несвідомого» властиві стійкість і неусвідомленість [3, с. 25].

І. Зубавіна визначає «кіноархетипіку» як поєднання архетипу та кіно, де архетип (від грецького *arhe* — початок і *typos* — «першообраз») є «первинною формою для наступних утворень, своєрідною матрицею, яка, насичуючись конкретним змістом, отримує одне з безлічі можливих втілень, перетворюючись на архетипічний образ» [5, с. 76].

Українським митцям потрібно було поєднати ці елементи «колективного несвідомого»

з ідеологічними установками, вже вкоріненими в радянському мистецтві наприкінці 1920-х років. Ідеологи «революційного мистецтва», зокрема С. Ейзенштейн, вважали, що «старі» мистецькі форми, що належали до «пасивного мистецтва», містили негативні засоби: сумніви, сльози, сентимент, лірику, психологізм, материнські почуття тощо. Відтак, ці елементи мали бути розчленовані і по-новому зібрані.

Ключові теми радянської кінопропаганди — «революція», «діти», «колективізація», «жінка», «батько», «ворог» — отримали нове естетичне й ідеологічне оформлення. «Ці концепти в контексті радянської агітаційної програми обмежували й замикали людину в рамки певних норм і пропагандистських образів, формуючи горизонт її бачення та мислення» [4].

Одним із наріжних концептів у так званому революційному мистецтві став образ ворога. Для його контрастного висвітлення режисери нерідко зверталися до подій 1917–1918 років та громадянської війни, представляючи ідею вічної боротьби добра зі злом. Найпершим ворогом для радянської системи був контрреволюціонер, і навіть через десятиліття після жовтневого перевороту боротьба за його ідеали не втратила значення.

У двох стрічках дозвучового періоду, «Два дні» (1927, реж. Г. Стабовий) і «Нічний візник» (1928, реж. Г. Тасін), які були зафільмовані на Першій кінофабриці ВУФКУ (Одеса), образ ворога-контрреволюціонера представлено доволі абстрактно, як певну колізію. Стара дореволюційна система постає через обставини, в яких персонажі, прихильники цієї системи, є антагоністами. Основний конфлікт відбувається в межах образу головного персонажа — батька, який втрачає дитину.

Архетип Батька зазвичай асоціюється з домінуванням, авторитетом і непохитністю. Важливу роль у такому сприйнятті відіграють релігійні, біблійні образи. Натомість радянська ідеологія деконструє християнські символи й ідеї, перетворюючи революцію на свого роду друге пришествя Христа, кінець історії і виникнення раю на Землі. Християнські заповіді і догмати були перекодовані згідно з постулатами марксизму-ленінізму. За приклад може правити догмат відкуплення, згідно

якого своїми стражданнями і смертю на хресті Христос приніс себе у жертву, тобто відкупив все людство.

У 1920-х роках постає магістральний для радянського мистецтва мотив кривавої офіри, яку батько приносить заради ідеї. Біблійні версії нівелюються, натомість їх сутність оприявнюється через свою протилежність. Образ відданого батька, який приносить у жертву свою дитину заради віри, проявляється в сюжетному мотиві батька, який через власні оманливі переконання стає причиною загибелі сина чи доньки. Це можна звести до концепції несвідомого Батька, де слабке чоловіче начало проявляється в неусвідомлених діях.

Основна провина такого батька — несвоечасне прозріння, нездатність зрозуміти свою дорослу дитину, яка стоїть на «правильних» класових позиціях. Подібний до персонажів зазначених фільмів — дворецького Антона та візника Гордія — батько сільського активіста Василя зі стрічки О. Довженка «Земля» (1930). Опанас спочатку не підтримує переконання свого сина і втрачає його, проте усвідомлює свою помилку ще за життя сина Василя. Тому й по смерті дитини вся лють спрямована на тих, хто став причиною трагедії, докори сумління тут не мають об'єктивних підстав. Концепція «справедливого батька» в цій стрічці лише підкріплює свій зміст в ритуальному дійстві — похованні активіста Василя.

Персонажі фільмів «Два дні» та «Нічний візник» — швейцар Антон і візник Гордій — є представниками старого порядку, за своїм класовим станом вони фактично належать до прислужників. Вочевидь, така категорія людей в розумінні радянської ідеології вважалась особливо неблагонадійною та ідейно незрілою. Тобто онтологічний Батько дожовтневої доби, на відміну від своєї дитини — людини нової епохи, був наділений низьким рівнем усвідомлення дійсності, не мав, як слуга, власної думки. Така категорія людей і навіть цілі класи мали якнайшвидше відійти в минуле й не заважати будувати нове суспільство.

Аби уникнути декларативності ідеї у таких фільмах, образи героїв наділені суперечливими рисами. Хоча і Антон, і Гордій мають негативну характеристику через прихильність до старого, імперського режиму, обидва є надзвичайно дбайливими батьками. Вони вже немолоді і, очевидно,

виховували дітей самотужки, оскільки в сюжеті відсутня персонаж-матір. Їхні стосунки з дітьми часто межують із фемінними характеристиками батьківства: ці чоловіки фізично не здатні врятувати своїх дітей від загибелі, вони емоційні, співчутливі, страждання від смерті дітей у них виражені виразно, через зовнішні прояви.

У фільмі «Нічний візник» головну роль виконує один з найпопулярніших акторів того часу А. Бучма. Завдяки своїй театральній школі і пластичній виразності А. Бучма глибоко передає страждання персонажа, розкаюння через власні помилки. Гордій, прагнучи захистити свою доньку від небезпеки, яка загрожує їй через її зв'язки з більшовицькими підпільниками, вирішує видати білогвардійцям її товариша. В результаті його доньку Катерину страчено. До цього моменту ми бачимо, що Катерина є єдиною близькою людиною для Гордія, його турбота про неї очевидна: він жартівливо будить її вранці перед роботою і купує їй шовкову хустку.

Розгортання сюжету триває за законами драматичної пружини: Гордій везе власну доньку на страту. Динамічний монтаж, крупні плани головного героя додають неабиякої напруги перебігу подій, глядач має децицію надії, що Гордій якимось чином врятує Катерину. Проте цього не статеться. Авторитет батька фактично зруйновано у фіналі.

Сам факт вбивства не показано на екрані, донька з мольбою дивиться впритул на батька, але той нічим не може зарадити. Постріл. І у кадрі лише рука дівчини безсило падає на бруківку. Напівзбожеволілий погляд Гордія промовистіший за сцену розстрілу. Гордій отримує від офіцерів гроші за мовчання, ті не знають, що він — батько підпільниці. Потім він повертається на місце вбивства, намагається побачити доньку бодай в морзі — ці сцени створені на крупних планах. У своїй спорожній оселі візниця Гордій кружляє навколо столу, притискаючи до грудей хустку, яку так і не подарував донці. А. Бучма наділив персонажа рисами, які на початку обурюють, але потім характер розкривається таким чином, що мимоволі глядач співчуває Гордієві, тільки-но той починає визнавати свою фатальну помилку.

Аналогічно відбувається руйнація архетипу Батька у фільмі «Два дні». Швейцар Антон, який

залишається в маєтку після втечі «панів», крім ідейної невизначеності, має іншу «хибу» — сердечність. Газета «Труд» зазначила, що фільм, попри свою схематичність і певну мелодраматичність, «має справу з живою людиною і живим життям» [6, с. 221].

З точки зору класової боротьби, оцінка такої риси, як співчутливість, була негативною — «мелодраматичною» і проявом слабкодухості. Антон виявляє терпимість до юного барчука, ховаючи його на горищі маєтку замість того, щоб повідомити про нього у відповідні органи. Барчук, не оцінюючи доброти Антона, зраджує його, видаючи місце перебування сина Антона, більшовика Андрія, білогвардійцям.

Біль, завданий Антонові через смерть єдиного сина, глядач відчуває завдяки акторській грі І. Замичковського. Дізнавшись про наміри білогвардійців щодо Андрія, Антон, стоячи на колінах, наївно молить барчука забрати своє свідчення назад. Потім довго сидить на місці страти Андрія, плаче і обіймає босі ноги повішеного сина — єдину деталь у кадрі, що свідчить про смерть людини. Ця повільна за темпом сцена є яскравою контрастною до подальших динамічних епізодів, таких як підпал маєтку разом із білогвардійцями та сплячим барчуком. Ті, хто буде жорстоко покараний, не викликають щонайменшого співчуття, на відміну від самого Антона.

Обидва герої — Гордій і Антон — у фіналі мстяться кривдникам своїх дітей, але ця остання сюжетна подія не робить їх образи більш активними. Помста не носить трагедійного характеру відплати. Адже зло було закладене в самих головних персонажах, і вони покарані позбавленням статусу батьківства. Обидва герої діють у фіналі, перебуваючи в стані божевілля, і саме через каяття досягають прозріння — усвідомлення своєї неправоти.

Персонажі, що втілюють архетип Батька в аналізованих фільмах, попри свої злочини, мають мало спільного з архетипом Батька-Кроноса, який знищує своїх дітей. Радше йдеться про пародіювання такого архетипу. Справжній Злий Батько з'явиться в радянському кінематографі пізніше, під час сталінської епохи. Батько як класовий ворог, якого потрібно знищити заради світлого майбутнього, десакралізував свою архетипічну першооснову. Як тут не згадати промову молодого командира

з фільму О. Довженка «Щорс»: «І нерідко <...> сини стріляли в батьків, і це не вважалось батьковбивством, а називалось просто: син проти батька. Треба, так треба, час такий».

Батько як уособлення несвідомих стихійних імпульсів яскраво втілений в образі шахтаря Никанора у стрічці Л. Лукова «Я люблю» (1936). Никанор, як Антон та Гордій, уособлює старий світогляд. Його промовисте прізвище Голота, з одного боку, відсилає до старовинних козацьких дум, герой яких «не боїться ні огня, ні меча, ні третього болота», а з другого, є синонімом онтологічної нездоланної вбогості. Никанор, незважаючи на свої зусилля, залишає за собою бідність навіть після переїзду до шахтарського поселення в пошуках ліпшого життя. Халупа, яку він будує самотужки, стає карикатурою на сільську хату.

Зміна статусу з селянина на робітника не принесла Никанорові щастя і не змінила його патріархальних звичок. У нападі люті він б'є дорослого сина і відштовхує власну дружину, яка через це гине. Фізична міць є прокляттям Никанора і його слабкістю, адже свої родові вади він передає сину, який також піднімає руку на доньку. Попри це, «в цій похмурій, темній людині живе любов до своєї родини, світлі й чисті мрії про майбутнє» [19, с. 188]. Коли ці мрії руйнуються, чоловік шахтарським кайлом розбиває стіну власної оселі. Погляд Никанора сповнений безумства. За ідеологією соцреалізму, такі несвідомі персонажі мали або вмерти, або збожеволіти, адже власним дітям і онукам вони не могли бути прикладом «правильної» свідомості. «Незрозуміло жив. А могутній був старий!» — згадує про Никанора очільник робітничого шахтарського руху. Слабкий батько був ідеологічно необхідним елементом сталінського кінематографу, адже в тоталітарній державі у лідера не могло бути конкурентів.

Мораль тоталітарної держави вже від 1930-х років фактично диктувала мистецтву єдиний меседж щодо образу батька. Іосіф Сталін на довгі десятиліття став у суспільній свідомості втіленням абсолютної маскулітності і єдиним батьком для всіх народів СРСР. Несвідомі, нерішучі або ті, що не визначились із класовою позицією персонажів в екранній оповіді вже не репрезентували архетип Батька.

Культ Вождя — Великого Батька поступово впроваджувався в суспільну свідомість радянських громадян. Для цього не було необхідності створювати ігрові фільми з персонажем-Сталіном, хоча таких фільмів також було немало. Достатньо було і його присутності в кадрі у вигляді картин чи портретів, пісень і віршів, які прославляли його особу. Значна частина населення СРСР не мала доступу до кінотеатрів, про Сталіна вона дізнавалася з радіоприймачів і газет. Така утаємниченість ще більше дистанціювала постать диктатора від реальної особи, уподібнюючи його міфічному божеству, яке керувало долями мільйонів людей, тримало їх у страху і покорі.

У зв'язку з цим тезу про мотив жертвоприношення в радянському кіно кінця 1920-х — 1930-х років можна трактувати так, як пропонує кінознавиця О. Мусієнко, згадуючи стрічку О. Довженка: «Василь у “Землі” поєднає в собі функції “культурного героя” і жертви. Для того, щоб земля принесла багатий врожай, у жертву повинна бути принесена найкраща людина. <...> Від міфів в народні казки перекочувала вимога хтонічних чудовиськ віддати їм у жертву найдорожче» [8, с. 132].

У кінематографі, окрім екранної сталініани, образ сильного та беззаперечного лідера мав бути винятковим і єдиним. Навіть історичні персони на екрані 1930-х років, які також постали народними героями, в створеній радянською культурою міфології поступалися образу Сталіна. Намісниками такого «божества» були, звісно, партійні лідери, які озвучували його прагнення та завдання. Якщо життя стало «легше й веселіше», то сумнів у цій сталінській репліці могли висловлювати лише вороги радянського народу.

Цікаву думку щодо сублімації архетипу Великого Батька в українському кінематографі 1930-х років висловила О. Родигіна. Аналізуючи культурні і філософські доміанти періоду становлення соцреалізму, авторка відзначає появу екранного архетипу Старшого Брата як похідного від архетипу Великого Батька [15, с. 173]. Напередодні воєнних подій 1939 року виникає теза про «великий російський народ» як перший серед рівних, попри декларований радянською ідеологією інтернаціоналізм. «На практиці це обертається процесом їх поступової русифікації. Українська складова життя шахтарів Донбасу яскраво пред-

ставлена у фільмах “Ентузіазм” (1930) та “Шахтарі” (1937). Однак вже в першій частині картини “Велике життя” (1939) вона є невираженою, а в другій частині (1946) — цілком знівельованою. Більше того, в останньому фільмі самоідентифікація як “руський” виявляється пріоритетною в порівнянні з радянською ідентичністю героїв» [15, с. 173].

У цьому контексті варто ще раз згадати стрічку Л. Лукова «Я люблю». Російськомовні персонажі — і чоловіки, і жінки, що живуть у шахтарському поселенні на Донеччині — вдягнені в український національний одяг (події фільму розгортаються ще за часів царського режиму), співають російські пісні, попри явно українські імена й прізвища персонажів — Остап, Горпина, Гарбуз. Шахтарів, батька і сина Голот, у фільмі називають «російськими богатирами».

Старший Брат, росіянин, домінував над так званими меншими братами і був ретранслятором ідей Батька, проте в жодному разі не заступав його. Такий розподіл функцій позбавляв «братів» необхідності набувати досвід, дозволяв їм «бути “вічно молодими” і, за необхідності, без вагань віддати своє життя заради Батька, Матері-Партії та соціалістичної Батьківщини» [15, с. 173].

Персонаж-українець, молодший брат, міг з'явитися в українському кіно 1930-х років в екранізаціях класичних творів літератури та драматургії. Персонаж-батько також міг бути присутнім у таких фільмах; згадаємо, наприклад, музичний фільм за твором М. Гоголя «Сорочинський ярмарок» (1938, реж. М. Екк). Батько як чоловік-підкаблучник, звісно ж, не міг розглядатися як образ, що відповідає конкретному архетипу. Архетипічності йому може надати хіба ідеологічний контекст — в українському кінематографі саме такий образ батька — нерішучий, інертний — був найприйнятнішим.

Українство як поняття було остаточно знівельоване в кінематографі 1930-х років. Його стереотипні наочні атрибути — шаровари, віночки та вишиті сорочки — ще залишалися в українських фільмах, навіть у таких пропагандистських, як «колгоспні» комедії І. Пир'єва «Багата наречена» та «Трактористи». Молодший брат не мав виходити за межі сільського пейзажу. Проте й у нього в міфологемі про соціалістичний рай на землі були перспективи: варто було долучитися до нового класу — свідомі-

шого за селянство, кориснішого за інтелігенцію, але ще менш значущого, ніж пролетаріат — колгоспника. До речі, про батьків і матерів у комедіях Пир'єва навіть не йдеться. Герої вже відірвані від власних родин та увійшли в нову соціалістичну колгоспну родину.

Якщо в «Землі» О. Довженка ще існували сумніви щодо доцільності колгоспів серед селян, і батько головного героя Василя був одним з тих, хто спочатку не вірив у нове, прогресивне, то вже в середині 1930-х і пізніше такі сумніви вважались злочинними проявами. Персонажі, які не сприймали радянську владу чи більшовицькі ідеї, вже не вважались носіями архаїчних, відсталих цінностей; їх зараховували до ворогів народу. З соцреалістичним поступом відійшла в небуття «одна з основних дихотомій суспільної свідомості 1920-х років — старе та нове. Ця опозиція найчастіше проявлялася через конфлікт батьків та дітей» [9, с. 121]. У 1930-х такі конфлікти майже зникають з екранних історій. Роль персонажа батька зводиться до незначних допоміжних сюжетних функцій і більше не артикулюється як вагома, провідна. Частіше про наявність у головного героя чи героїні батька взагалі не йдеться. Роль голови роду остаточно нівелюється як у суспільній свідомості, так і в мистецьких проявах, які наскрізь були просочені партійною ідеологією. Кінематограф того часу демонструє нам «моторошне пророцтво: нація, знаходячись перед лицем найстрашніших історичних катаклізмів, остаточно залишилась без рідної батьківської опіки» [9, с. 125].

Великий Батько, який не так любить своїх дітей, як карає, Старший Брат, що вважає справедливим своє право на домінування (архетип Матері-Батьківщини до війни ще не мав яскравих проявів у кіномистецтві), — це основні праобрази в культурній та суспільній свідомості українців 1930-х років. Нинішній український світогляд, попри різноманітні трансформаційні процеси, усе ще живиться радянськими міфологемами, які впроваджувалися через страх, геноцид і приниження національної гідності.

Задля подолання історичних та культурних травм українцям необхідні перемоги, зазначив в інтерв'ю часопису «Локальна історія» український літературознавець і психоаналітик Ю. Про-

хасько. Адже «наша спільнота українська є такою, яка великою мірою для себе і зовнішнього світу схильна окреслювати себе через втрату, травму, скаліченість, страждання» [14].

Культурні запити українського суспільства мають виявлятися в новому типі екранного героя: «Він має бути носієм духовних цінностей та поведінкових ознак, що відповідають нагальній емоційній потребі глядацької аудиторії та сприяти реалізації консолідаційної і компенсаторної функції екранного видовища» [12, с. 94, 95].

**Висновки.** Майже сімдесятирічний ідеологічний пресинг СРСР на українську культуру, зокрема кінематограф, відбився на доволі повільному поступі національної ідентифікації нашого кінематографу, що вилилося в десятиліття стагнації вже в добу незалежності та важкі і болючі етапи формування суспільної свідомості. Тривалий час відбувалося ідеологічне нівелювання архетипу Героя в нашому кіно. До історичних першопричин відсутності національного героїчного типу можна віднести цілеспрямоване ідеологічне руйнування образу батька в українському кінематографі починаючи від 1920-х років. Батько як ідейно несвідомий, зі стихійними імпульсами, з архаїчним мисленням, був закарбований в суспільній свідомості як тип, що викликає відчуження чи байдужість, що руйнувало культурний та історичний зв'язок між поколіннями українців. Для партії прийнятнішим був новий українець, який зрікався національних ознак, але охоче визнавав себе покірним молодшим братом. Українець на екрані, нерідко кумедний, але інертний, нерішучий або несвідомий персонаж, у 1930-х роках значною мірою був наслідком формування образу «слабкого батька» в кінематографі попереднього десятиліття.

Негативний історичний досвід попередніх поколінь має бути переосмислений і відрефлексований, аби подолати власну меншовартість та свідому й підсвідому залежність від ідеологій колишньої імперії. Екранні персонажі, які транслюють переможні риси, конче потрібні сучасному українському глядачеві. Зокрема, чоловічі образи можуть вплинути на самосвідомість українців і трансформувати в культурі сталі уявлення про батька, надаючи перевагу архетипу Батька-Захисника.

## Література

- Андрусів Л. Архетип Батька: історико-філософський аналіз // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2019. Вип. 24. С. 4–9. DOI: 10.24919/2308-4863.1/24.176699
- Береговська Х. Архетип батька в мистецтві Василя Курилика: типологія та смислові конотації // Культура і сучасність. 2019. № 1. С. 89–95. DOI: 10.32461/2226-0285.1.2019.180523
- Булашев Г. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях: Космогонічні українські народні погляди та вірування. Київ: Фірма «Довіра», 1993. 414 с.
- ВУФКУ: По той бік екрану: Інсталяція «кіно/пропаганда» // Dovzhenko Center. Дата оновлення: 2021. URL: <https://vufku.org/vystavka/po-toj-bik-ekranu-instaliatsiia-kino-propahanda> (дата звернення 15.09.2024).
- Зубавіна І. Актуалізація архетипу діви-воїтельки в кінематографі України початку XXI століття // Сучасне мистецтво. 2022. Вип. 18. С. 19–26. DOI: 10.31500/2309-8813.18.2022.269658
- Миславський В. Історія українського кіно, 1896–1930: факти і документи. Т. 2. Харків: Дім Реклами, 2018. 528 с.
- Миславський В., Безручко О. Становлення пригодницького жанру в українському кінематографі першої половини 1920-х років // Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. 2021. Вип. 45, С. 54–58. DOI: 10.31866/2410-1176.45.2021.247343
- Мусієнко О. Українське кіно 30-х рр.: по той бік соціалістичного реалізму // Нариси з історії кіномистецтва України. Київ: Інтертехнологія, 2006. С. 117–164.
- Никоненко В. Постать батька в українському кінематографі 1920-х років: соціокультурний аспект // SWorldJournal. 2023. Вип. 22 (4). С. 120–125. DOI: 10.30888/2663-5712.2023-22-04-035
- Павліченко Є. Особливості конструюванні національної ідентичності в сучасній візуальній культурі України // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям: культурологія). 2023. Вип. 47. С. 79–84. DOI: 10.35619/ucpmk.v47i.726
- Пижик А. Втілення в радянському художньому кіно образів «ворога» та «героя» періоду Української революції 1917–1921 рр. // Грані. 2018. Том 21, № 6. С. 28–38. DOI: 10.15421/171881
- Пономаренко О. Синкретична сутність поведінкової природи українського героя // Культура України. 2023. Вип. 82. С. 94–98. DOI: 10.31516/2410-5325.082.11
- Примаченко Я. Українське кіно 1920-х років у пошуках власних тем та смислів // Україна Модерна. Дата оновлення 15.03.2017. URL: <https://uamoderna.com/md/prymachenko-ukrainian-cinema> (дата звернення 15.09.2024).
- Прохасько Ю. Ментальність українців та історичні травми // Локальна історія. Дата оновлення 07.08.2022. URL: <https://localhistory.org.ua/videos/bez-bromu/mentalnist-ukrayintsiv-ta-istorichni-travmi/> (дата звернення 15.09.2024).
- Родигіна О. Діалектичні суперечності тоталітарної дійсності в творах радянського кінематографу 1930–40-х рр. // Вісник студентського наукового товариства ДонНУ імені Василя Стуса. 2012. Том 1 № 4. С. 171–175.
- Тримбач С. Історія українського кіно (1910–1920-ті роки) // Нариси з історії кіномистецтва України. Київ: Інтертехнологія, 2006. С. 53–76.
- Тримбач С. Культурно-колоніальна спадщина Росії в українському кінематографі: проблеми подолання (стенограма доповіді на засіданні Президії НАН України 19 жовтня 2022 р.) // Вісник Національної академії наук України. 2022. № 12. С. 58–67. DOI: 10.15407/visn2022.12.058
- Урись Т. Архетип як естетична домінанта художнього вираження модусу національної ідентичності в сучасній українській поезії // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. 2016. Вип. 1. С. 96–100.
- Шупик О. Комедії І. Пир'єва та фільми виробничої тематики Л. Лукова як відповідь на соціальне замовлення часу // Нариси з історії кіномистецтва України. Київ: Інтертехнологія, 2006. С. 165–194.

## References

- Andrusiv, L. (2019). Arkhetyp Batka: istoryko-filosofskiy analiz [The Archetype of the Father: A Historical and Philosophical Analysis]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskiy zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyt'skoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka*, 24, 4–9. DOI: 10.24919/2308-4863.1/24.176699 [in Ukrainian].
- Berehovska, Kh. (2019). Arkhetyp batka v mystetstvi Vasylia Kurylika: typolohiia ta smyslovi konotatsii [The Archetype of the Father in the Art of William Kurelek: Typology and Semantic Connotations]. *Culture and Contemporaneity*, 1, 89–95. DOI: 10.32461/2226-0285.1.2019.180523 [in Ukrainian].
- Bulashev, H. (1993). *Ukrainskyi narod u svoikh lehendakh, relihiinykh pohliadakh ta viruvanniakh: Kosmohonichni ukrainski narodni pohliady ta viruvannia* [The Ukrainian People in Their Legends, Religious Views and Beliefs: Cosmogonic Ukrainian Folk Beliefs]. Kyiv: Firma Dovira [in Ukrainian].
- VUFKU: Po toi bik ekranu: Instaliatsiia "kino/propahanda." (2021). [VUFKU: On the Other Side of the Screen: *Cinema/Propaganda* Installation]. *Dovzhenko Center*. Retrieved from: <https://vufku.org/vystavka/po-toj-bik-ekranu-instaliatsiia-kino-propahanda> [in Ukrainian].
- Zubavina, I. (2022). Aktualizatsiia arkhetypu divy-voitelky v kinematohrafi Ukrainy pochatku XXI stolittia. [Actualization of the Warrior Maiden Archetype in Ukrainian Cinema in the Early 21st Century]. *Contemporary Art*, 18, 19–26. DOI: 10.31500/2309-8813.18.2022.269658 [in Ukrainian].
- Myslavskiy, V. (2018). *Istoriia ukrainskoho kino, 1896–1930: fakty i dokumenty* [History of Ukrainian Cinema, 1896–1930: Facts and Documents]. Vol. 2. Kharkiv: Dim Reklamy [in Ukrainian].



7. Myslavskiy, V. & Bezruchko, O. (2021). Stanovlennia pryhodnytskoho zhanru v ukrainskomu kinematohrafi pershoi polovyny 1920-kh rokiv [The Development of the Adventure Genre in the Ukrainian Cinematography of the First Half of the 1920s]. *Bulletin of KNUKIM. Series in Arts*, 45, 54–58. DOI: 10.31866/2410-1176.45.2021.247343 [in Ukrainian].
8. Musiienko, O. (2006). Ukrainske kino 30-kh rr.: po toi bik sotsialistichnoho realizmu. [Ukrainian Cinema of the 1930s: On the Other Side of Socialist Realism]. *Narysy z istorii kinomystetstva Ukrainy* (pp. 117–164). Kyiv: Intertekhnolohiia [in Ukrainian].
9. Nykonenko, V. (2023). Postat batka v ukrainskomu kinematohrafi 1920-kh rokiv: sotsiokulturnyi aspekt [Father Figure in the Ukrainian Cinematography of the 1920s: The Sociocultural Aspect]. *SWorldJournal*, 4 (22-04), 120–125. DOI: 10.30888/2663-5712.2023-22-04-035 [in Ukrainian].
10. Pavlichenko, Ye. (2023). Osoblyvosti konstruiuvannia natsionalnoi identychnosti v suchasni vizualnii kulturi Ukrainy [Features of Constructed National Identity in Modern Visual Culture of Ukraine]. *Ukrainian Culture: The Past, Modern, Ways of Development Scientific Journals. Branch: Culturology*, 47, 79–84. DOI: 10.35619/ucpmk.v47i.726 [in Ukrainian].
11. Pyzhyk, A. (2018). Vtilennia v radianskomu khudozhnomu kino obraziv “voroha” ta “heroia” periodu Ukrainsoi revoliutsii 1917–1921 rr. [The Embodiment of the Images of the “Enemy” and the “Hero” of the Ukrainian Revolution of 1917–1921 in Soviet Feature Films]. *Hrani*, 21 (6), 28–38. DOI: 10.15421/171881 [in Ukrainian].
12. Ponomarenko, O. (2023). Synkretichna sutnist povedinkovoi pryrody ukrainskoho heroia [The Syncretic Essence of the Behavioral Nature of the Ukrainian Hero]. *Culture of Ukraine*, 82, 94–98. DOI: 10.31516/2410-5325.082.11 [in Ukrainian].
13. Prymachenko, Ya. (2017, March 15). Ukrainske kino 1920-kh rokiv u poshukakh vlasnykh tem ta smysliv [Ukrainian Cinema of the 1920s in Search of Its Own Topics and Meanings]. *Ukraina Moderna*. Retrieved from <https://uamoderna.com/md/prymachenko-ukrainian-cinema> [in Ukrainian].
14. Prokhasko, Yu. (2022, August 7). Mentalnist ukraintsiv ta istorychni travmy [Ukrainian Mentality and Historical Traumas]. *Lokalna istoriia*. Retrieved from <https://localhistory.org.ua/videos/bez-bromu/mentalnist-ukrayintsiv-ta-istorichni-travmy/> [in Ukrainian].
15. Rodyhina, O. (2012). Dialektychni superechnosti totalitarnoi diysnosti v tvorakh radianskoho kinematohrafu 1930–40-kh rr. [Dialectical Contradictions of Totalitarian Reality in Soviet Cinema of the 1930s and 1940s]. *Visnyk studentskoho naukovoho tovarystva DonNU imeni Vasylia Stusa*, 1 (4), 171–175 [in Ukrainian].
16. Trymbach, S. (2006). Istorii ukrainskoho kino (1910–1920-ti roky) [History of Ukrainian Cinema (the 1910s and 1920s)]. *Narysy z istorii kinomystetstva Ukrainy* (pp. 53–76). Kyiv: Intertekhnolohiia [in Ukrainian].
17. Trymbach, S. (2022). Kulturno-kolonialna spadshchyna Rosii v ukrainskomu kinematohrafi: problemy podolannia (stenohrama dopovidi na zasidanni Prezydii NAN Ukrainy 19 zhovtnia 2022 r.) [The Cultural and Colonial Heritage of Russia in Ukrainian Cinema: Overcoming the Problems (Transcript of the Report at the Meeting of the Presidium of the National Academy of Sciences of Ukraine on October 19, 2022)]. *Visnyk Natsionalnoi akademii nauk Ukrainy*, 12, 58–67. DOI: 10.15407/vsn2022.12.058 [in Ukrainian].
18. Urys, T. (2016). Arkhetyp yak estetychna dominanta khudozhnogo vyrazhennia modusu natsionalnoi identychnosti v suchasni ukrainskii poezii [Archetype as an Aesthetic Dominant of Artistic Expression of the Mode of National Identity in Contemporary Ukrainian Poetry]. *Scientific Bulletin of Uzhhorod National University. Series Philology*, 1, 96–100 [in Ukrainian].
19. Shupyk, O. (2006). Komedi i. Pyrieva ta filmy vyrobnychoi tematyky L. Lukova yak vidpovid na sotsialne zamovlennia chasu [Ivan Pyriev's Comedies and Leonid Lukov's Industrial Films as a Response to the Social Order of the Time]. *Narysy z istorii kinomystetstva Ukrainy* (pp. 165–194). Kyiv: Intertekhnolohiia [in Ukrainian].

Tetiana Zhuravliova

## MALE IMAGES IN UKRAINIAN CINEMA: THE “WEAK FATHER” AS A SOCIOCULTURAL SCREEN CONSTRUCT IN THE 1920S AND 1930S

**Abstract.** The article analyzes the distinctive features of interpreting the image of the father in Ukrainian cinema of the 1920s and 1930s, examines the influence of ideological and political processes of the era of Soviet totalitarianism on the development of a cultural hero, in particular the image of the father as a weak and unconscious character. Propaganda in Soviet cinema permeated all spheres of public life, and it also used all available mechanisms of influence in art. The subject of the study is films in which the father archetype is used as a sociocultural construct to create messages necessary for communist ideology. In the 1920s, the character of the father in Ukrainian cinema often embodied the type of a weak, unconscious father who, due to his ideological unconsciousness, causes the death of his child. In the 1930s, after the proclamation of socialist realism as the only correct method of Soviet art, the father character became a mere auxiliary element of films, not giving the film archetype of this period any significant meaning. This is due to the establishment of the personality cult of Joseph Stalin, which gained its own dynamics and typology during the totalitarian period. The sacralized image of the leader was

supposed to replace the archaic tribal authority of fatherhood with a political party figure. The flawlessness of this person, who can be interpreted as the archetype of the Great Father in the context of totalitarian culture, was to be confirmed by works of art. For the Soviet cultural doctrine, the image of the father on the screen had to be endowed with archaic thinking. Thus, the cultural and historical connection between generations of Ukrainians was severed. The party preferred a new Ukrainian who renounced his national traits and willingly recognized himself as a submissive younger brother. The Ukrainian on the screen, often a funny but inert, indecisive, or unconscious character, in the 1930s was largely a consequence of the image of the weak father in the cinema of the previous decade.

**Keywords:** Ukrainian cinema, sociocultural construct, totalitarian era, father archetype, image, character, older brother archetype, propaganda.

*Стаття надійшла до редакції 11.09.2024*