



УДК 791.4

FATHER FIGURE IN THE UKRAINIAN CINEMATOGRAPHY OF THE 1920S: SOCIO-CULTURAL ASPECT**ПОСТАТЬ БАТЬКА В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ 1920-Х РОКІВ: СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ**

Nykonenko V.V. / Никоненко В. В.

PhD student / аспірант

ORCID: 0000-0002-3516-7041

Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University,
Yaroslaviv Val, 40, 01054Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого,
Ярославів Вал, 40, 01054

Анотація. У статті розглядаються основні прояви батьківського архетипу в українському кінематографі 1920-х років. На прикладі окремих картин («Звенигора», «Два дні», «Нічний візник», «Вітер з порогів», «Хліб», «Земля») встановлюються сутнісні архетипічного образу батька, що були характерні для українського кіноекрана 1920-х років, та послідовно простежуються зміни у трактуванні персонажа-батька у період з 1927-го по 1930-й рік. Основний наголос робиться на соціокультурний аспект.

Ключові слова: архетип батька, український кінематограф, кінематограф 1920-х років, соціокультурний вимір історії України.

Вступ.

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 сфери людського життя, включаючи систему духовних цінностей, моделі поведінки, норми сімейних відносин.

Різка та штучна перебудова віковичних соціальних моделей призвела в 1920-х роках до різкого 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 український кіноекран.

Основний текст.

Одним із першим, хто узагальнив у собі страх патріархального світу перед світом новим, став Тисячолітній Дід зі знаменитої кінопоєми О. Довженка «Звенигора» (1927). Цей казковий кумедний старець (актор М. Надемський) ревно охороняє міфічний скарб, що був захований скіфами у надрах гори Звенигори. Фільм 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 – петлюрівець (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. Згідно з припущенням кінознавиці Л. Брюховецької, скарб у кінофільмі Довженка можна трактувати точно так само, як і скарб в знаменитій містерії Т. Шевченка «Розрита могила»: «духовний спадок минулих поколінь, славного козацтва, що боролись за волю й незалежність України» [1, с.34]. Недовіра ж старця до онука-червоноармійця – ніщо інше, як страх української нації втратити у новому більшовицькому ярмі власну автентичність.

Ще у 1928 році американський кінокритик Джордж Кларк називав Діда «символом старого романтизму», який є притаманним для усіх національних культур [3, с. 11]. «Традиціоналізм» експериментальної «Звенигори» підкреслюється також тим, що стрічка прямо наслідує давній українській 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 – петлюрівець 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.

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.

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. Проте на сюжети обох стрічок вже 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 білої армії буржуазія масово виїжджає з міста. В одному з опустілих маєтків залишаються 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.

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 [4, с. 9].

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.

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» за темою та ідеєю 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 Катя, 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 сходишками вниз, гине 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 маленької людини.



Символічно, що і швейцар Антон і візник Гордій – батьки, що вже не спроможні контролювати дії своїх дітей. І будь-яка їхня спроба виправити ситуацію незмінно призводить до фатальних наслідків. 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 колісницю, 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» (1929).

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. Аби традиційно для кінематографа 1920-х років програти її.

В останній сцені ми бачимо розбитого та приниженого Ковбаня, що сумно споглядає за роботою баштових кранів та екскаваторів. Просто на очах зникає його звичний 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. Стрічка ніби констатує давню аксіому: маховик історії стирає все. Як не існує для людей вже того бога, котрого колись символізувала ця язичницька камінна баба, – зникнуть так само з поверхні Дніпра і його знамениті пороги. Закінчиться разом з цим і епоха Остапа Ковбаня.

Отже, на кіноекрані вчорашній батьківський світ тенденційно програвав битву світові своїх дітей. Вже безповоротне примирення батьків з цим програшем закарбується у двох агітаційних стрічках 1930 року на тему колективізації – у «Хлібові» М. Шпиковського та «Землі» О. Довженка.

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 зникають земельні межі, зливаючи приватні ділянки у єдину, колективну ділянку. Згодом червоноармієць засіє їх зерном – так само 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 перемижується 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.

Мотив відходу у небуття старого батьківського світу, як і віра у вічну циклічність життя, ще більш пронизливо звучать у славетній кінопоемі «Земля». Одним із центральних персонажів стрічки знову стає батько, в якого убили сина. Проте цього разу до батьківського самосуду справа не доходить.

Події стрічки розгортаються в українському селі під час колективізації. Головний герой Василь Трубенко (акт. С. Сващенко) – перша людина із сільської громади, яка змогла опанувати трактор. Він, як комсомолец, палко підтримує колективізацію, тоді як його батько Опанас (акт. С. Шкурат) ставиться до усіх нових соціальних процесів вкрай скептично. Особливу ж недовіру в батька викликає сільськогосподарська техніка, та й експропріація куркульського майна видається йому етично сумнівною. Лише після того, як Василь гине від руки молодого куркуля (акт. П. Масоха) та перетворюється на новітнього комсомольського мученика, батько вирішує перейти на бік колективізації.

Опанас Трубенко – найсуперечливіший персонаж «Землі», якого О. Довженко змалював зі свого рідного батька [2, 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 у цьому сенсі сцен – бесіда Опанаса зі священником біля тіла вбитого Василя. «Бога нема і вас нема!» – гарчить селянин в обличчя батюшці, остаточно розриваючи зв'язки з традиціями предків.

Ще вищим трагізмом прийнята 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.

Висновки.

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 вже спроектована кіноекраном, то що заважає втілити цю інструкцію у житті? Так в ті роки щиро гадали численні революційні кінематографісти.



Однак, як відомо з історії, українське суспільство у ті роки 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 сучасному досліднику в поборницьких кінотворах 1920-х років чітко проглядається моторошне пророцтво: нація, знаходячись перед лицем найстрашніших історичних катаклізмів, остаточно залишилась без рідної батьківської опіки.

Література:

1. Брюховецька Л. «Звенигора»: оволодіння історичним часом // Кінорежисер світової слави. Збірник статей. Упор. Л. Брюховецька. – К. : Логос, 2013. – С. 19 – 55. – (Бібліотека журналу «Кіно-Театр»).
2. Довженко О. Сторінки щоденника (1941 – 1956). – К. : Видавництво гуманітарної літератури, 2004. – 384 с.
3. Кларк Д. Нью-Йорк, Україна, «Звенигора» // Кіно. – 1928. – №2 (38). – С. 11.
4. Лядов М. «Два дні» [репортаж зі зйомок кінофільму Г. Стабового] // Кіно. – 1927. – №9 (21). – С. 8 – 9.

Abstract. *The post-revolutionary 1920s were marked by many radical social and political reforms on the territory of the Ukrainian SSR. During the decade, the foundations of most centuries-old social institutions were fundamentally rethought: education, religion, politics, economics, marriage, family. In the new sociocultural conditions, the role of the father was also redefined - as he had for centuries embodied the idea of strength, wisdom, protection and connection with his own ancestry. As a result, the abrupt restructuring of traditional social models led to a complete miscommunication between parents and children, and a loss of mutual understanding between generations. These painful social processes were reflected in the art of the time. Ukrainian cinema has also become a kind of artistic mirror of the generational conflict.*

One of the main dichotomies in the public consciousness of the 1920s was "old and new". This opposition was most often expressed in the cinema of that period through the conflict between parents and children. Filmmakers most often portrayed revolutionary youth as apologists for a "bright future of communism" and their parents as symbols of yesterday's backward life. The article consecutively examines several Ukrainian silent films that most characteristically expressed the tendentious conflict between parents and children: "Zvenygora" (1927), "Two Days" (1927), "Night coachman" (1928), "The Wind from the Rapids" (1929), "The Bread" (1930), "The Earth" (1930).

Some of these films are imbued with compassion for their fathers' generation; others are filled with youthful apotheosis and faith in a happy and free future. However, today, looking at further tragic events in Ukraine's history, it becomes apparent that the farewell of the avant-garde artists of the 1920s to their fathers was not only a statement of freedom, but rather a prediction of a national historical collapse in the near future.

Key words: *father archetype, Ukrainian cinema, cinematography of 1920's, socio-cultural dimension of the history of Ukraine.*

Науковий керівник: д.ф.н., проф. Братерська-Дронь М. Т.

Стаття відправлена: 19.11.2023 р.

© Никоненко В. В.