

**Зубавіна Ірина Борисівна,**  
доктор мистецтвознавства, професор, учений секретар  
відділення кіномистецтва НАМ України, академік НАМ  
України, г.н.с. відділу історії і теорії культури ІПСМ  
НАМУ, Київ

**Iryna Zubavina,**  
Doctor in Art Studies, Professor, full member of the  
Ukraine National Academy of Arts chief researcher  
of the Department of History and Theory of Culture of  
the Institute of Contemporary Art Problems of the  
Ukraine National Academy of Arts.

## ЦІННІСНО-СМИСЛОВІ ДОМІНАНТИ ЧАСУ В КОНЦЕПТ-ОБРАЗІ МАТЕРІ (на матеріалі кінематографа України)

**Анотація.** Статтю присвячено вивченню екранних проєкцій концепт-образу Матері. На матеріалі фільмів, створених в Україні, починаючи від 1920-х до початку 2020-х, розглянуто, як у різні історичні періоди змінюється семантичне наповнення маніфестацій цього значимого конструкту. Автор фокусує увагу на контекстуальній обумовленості екранних репрезентацій концепт-образу Матері, висока аксіологічна маркованість якого дає підстави для суджень про ціннісно-сміслові пріоритети часу.

**Ключові слова:** архетип, концепт-образ Матері, семантика, актуалізація, аксіологія, ціннісно-сміслові домінанти.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Упродовж історії культури архетип Матері, займаючи одну з ключових позицій у системі традиційних цінностей людства, зберігає свій символічний зміст, знаходячи втілення у міфах, філософському знанні, на рівні буденної свідомості та у мистецьких практиках різних часів і культур. Проте внаслідок усталеності семантичного ядра архетипу, а відтак – закритості його для модифікації значень і критичного осмислення, в межах нашого дослідження видається перспективним звернутися до іншого гіпотетичного конструкту – концепту. Концепт міцно пов'язаний з архетипом, втім, є більш відкритим, «варіабельним». Отже, запровадження у розвідках апеляцій до концепту Матері, переважно до екранних проєкцій та маніфестацій цього знакового продукту культури – саме до *концепт-образу* Матері, має вагомий підстави.

У концептуальній картині світу протообраз Великої Богині-Матері (Magna Mater) як універсальний концепт охоплює безліч концепт-образів, отримуючи в концептосфері різноманітні видозміни – «модальності», кожна з яких має своє спряму-

вання з відповідним інформаційно-семантичним наповненням (функціями, прикметами, мотиваціями тощо). До таких «модифікацій» можна віднести концепт-образ Матері, що посідає одне з центральних місць у світогляді українського народу та його екзистенційно-аксіологічних порядках, де, від найдавніших міфів про прародительку людства, традиційно наголошувалися насамперед прикмети і функції «Доброї Матері» («відроджувачка» роду, годувальниця, жертвна мати, самовіддана березиня, заступниця).

У динамічних параметрах сьогодення, на тлі різноманітних викликів часу, як-то COVID, війна, дискомунікаційний стрес, спровокований відривом мільйонів жінок і дітей від рідних осель та родин, інші психотравматичні фактори змушують людину відчувати себе незахищеною, загубленою та вкрай розгубленою за поступової втрати орієнтирів. У вирі нових смислів, змістів і значень відбувається переоцінка цінностей, вибудовуються нові пріоритети. Сприйнятливим індикатором змін є кіноекран. І не стільки тому, що метафоризується словосполученням «вікно у світ», а внаслідок

здатності оприявлювати глибинні доміанти національного менталітету, імпульси колективного несвідомого, комплекси, очікування, страхи та інші психологічні феномени. З цієї причини вивчення варіабельного концепт-образу Матері через екранні проєкції видається не лише актуальним і рівночасним, а й інформативним. Розуміючи, що достовірність отриманих висновків значною мірою залежатиме від обсягу опрацьованого фільмічного матеріалу, вважаємо – за період від 1920-х до початку 2020-х було створено доволі репрезентативний масив фільмів, цілком достатній для реалізації завдань дослідження та досягнення мети статті.

**Мета статті.** Спираючись на історико-філософські, гендерні, культурологічні, екранознавчі розвідки, а також на вивчення корпусу українських фільмів, центрованих концепт-образом Матері, обґрунтувати контекстуальну зумовленість наголошування в екранних репрезентаціях суми тих або інших атрибутів і функцій, виявити їхні кореляції з ціннісно-смысловими маніфестаціями доби та особливостями перемінних історико-політичних, соціокультурних реалій.

**Аналіз сучасних досліджень і публікацій.** Внаслідок інтердисциплінарного характеру заявленої проблеми, видається доцільним виокремити кілька дослідницьких дискурсів: філософсько-культурологічні розвідки, дотичні до певних площин заявленої теми, пов'язано з іменами Вадима Скуратівського та Ганни Чміль; осмисленню жіночого начала в українській ментальності у зверненні до сучасних вивчень національного характеру присвячено дослідження Миколи Кисельова, Олени Луценко, праці з когнітивної антропології Марини Гримич; лінгвістичні підходи до аналізу культурно значимих концептів знаходимо у публікаціях Наталії Слухай, Мар'яни Лановик, Катерини Панасенко; аспекти гендерної ієрархії та ціннісних основ владного дискурсу висвітлюються у розвідках Тамари Злобіної, Оксани Кісь, Вікторії Суковатої.

**Виклад основного матеріалу.** Попри виклики глобалізації та взаємопроникнення культур, характерні для сьогодення, можна виділити певні інваріантні/спільні прообрази, первісні (або ж «ап'іорні», як визначав їх І. Кант) форми, що містяться у кожній культурі. Насамперед ідеться про архетипи, що є первинними згортками інформації у запасниках пам'яті людства; вони ж містять комплекс уявлень про зовнішній світ, утворюють ядра міфів, з яких проростають образи, теми, сюжети і символи. До таких універсалій, безперечно, належить архе-

тип Матері. Не випадково творець теорії архетипів Карл Густав Юнг виділяв архетип Матері, серед базових, разом із Мудрим Старцем, Дитиною, Сонячним диском тощо. (Юнг, 2018). А послідовник Юнга Еріх Нойман вважав Велику Матір основним прообразом/проформою узагальненої Жіночності.

Розширення архетипного ряду відбувається за рахунок дедалі сучасніших культурних нашарувань, що утворюють концептосферу – обшир концептів, кожен з яких є своєрідним «пучком смислів» і містить «відбитки тієї культурної системи, в якій сформувався» (Бабушкін, 1996, с. 56). Зауважимо: наразі не існує остаточного визначення поняття «концепт», хоча термін, запущений в науковий обіг десь наприкінці 1980-х, нині активно використовується в когнітивній лінгвістиці. Втім, видається цілком релевантним його запровадження у вимірі не лише мови вербальної, а й щодо мови екранної, адже багатозначний «термін “концепт” зазвичай окреслює поняття повсякденної, практичної філософії, що виникають унаслідок взаємодії національної традиції і фольклору, релігії та ідеології, життєвого досвіду й образів мистецтва, відчуття й системи цінностей» (Арутюнова, 1998, с. 3).

Натомість архетип, як гіпотетична «конструкція», що проявляється через маніфестації чи проєкції, має суттєву особливість. Ось що пише Карл Густав Юнг про архетип: «його можна назвати в принципі, і він має неваріабельне ядро значення, яке завжди лише в принципі, але жодним чином не конкретно передвизначає спосіб його проявлення» (Юнг, 1996, с. 217) Для наочності варто навести відоме порівняння архетипу з осьовою системою кристала, яка залишається завжди константною, хоча поверхня і розміри самого кристала можуть бути різними (Шевелёва, 2004, с. 118). Цей приклад переконливо пояснює, чому архетип внаслідок сталості, неваріабельності «закритий для модифікацій, не переводиться в інші форми вираження і не допускає критичного сприйняття» (Лановик, 2005, с. 152). На відміну від архетипу, концепт вирізняється «здатністю до критичного осмислення, етнокультурною модифікацією та «рухливістю» семантики в процесі історичного розвитку» (Панасенко, ЕР).

Фокусує дослідницьку увагу на концепт-образі Матері – одному з фундаментальних елементів національного інформаційного коду – зосередимось на опосередкованих кіноекраном маніфестаціях цього репрезентанта панівних світоглядних засад, цінностей і смислів у художній творчості. Адже у різні історичні періоди концепт-образ Ма-

тері як первісна форма/«проформа», наповнюючись оновленими сенсами і значеннями, ставав непрямим свідченням зміни ціннісних ієрархій, аксіологічних домінант. Це дає підстави для формулювання гіпотези щодо виняткової впливовості концепт-образу Матері завдяки апріорно високому аксіологічному потенціалу. Простежити, піддати науковому осмисленню динаміку цих перетворень упродовж 1920-х — поч. 2020-х на конкретному фільмічному матеріалі – першорядне завдання цих розвідок.

Міцно пов'язаний з фольклорним корінням національної культури, український кінематограф, починаючи з другої половини 1920-х, інкорпорував у тканину кінотворів форми нового соціально-політичного міфу, що відверто живився джерелами християнської міфології – релігії «батьківського типу», яка побудована на заборонах та авторитеті вождя. Відтак на формування ментальності українців, з одного боку, впливала «батьківська» релігія – християнство, а з другого – язичництво, «материнська» орієнтація якого пов'язана з культом матері-землі (згодом трансформувалася на вшанування Божої Матері). Таким чином, у протистоянні квазірелігії «батьківського» типу та етнонаціональної сакральної системи, наділеної рисами переважно «материнськими», проявила себе контроверза двох світоглядних систем, що домінували в суспільстві, – «державної» і «народної».

Специфіку такої полярності можна пояснити, спираючись на ідею К.Г. Юнга, згідно з якою серед основних архетипів колективного несвідомого – архетипні образи «Великої Матері» та «Старого Мудреця». Саме вони обумовлюють двоєдність чоловічого та жіночого начал при світотворенні. При цьому Мудрець, відповідно до патріархатних інтенцій владного дискурсу, сприймався персоніфікацією духовного принципу (своєрідна «вертикаль»), а Мати – втіленням матеріальної сутності («горизонталь»). Внаслідок того, що кожен архетип являє собою складний комплекс суперечливих якостей, різні культури в різні епохи актуалізували той чи інший аспект. Так, «Велика Мати», з одного боку, символізує родючість як «материнське лоно», а з іншого – «*Vagina dentata*» – телуричне божество смерті та знищення.

Для української ментальності, з виразним приматом жіночого начала, характерним є укоріненість в «комфортному архетипі» образ «Доброї Матері». Образ цей сприймався у трьох вимірах: Мати-земля як породжуюче начало й лоно фінального повернення (Matherland, або Батьківщина), Божа Матір і рідна мати.

Яскраві приклади екранного втілення образу матері знаходимо у творчості О. Довженка, зокрема, в його фільмах «Арсенал» (1929) та «Земля» (1930). Драматична розповідь «Арсеналу» починається із заспіву, з плачу матері за синами: «Ой, було в матері три сина. Була війна. Не стало в матері трьох синів». Втім, попри трагедійність існування, образ жінки з немовлям на руках (мадонни з різних країн, що народили дітей, поки їх чоловіки воювали на чужій землі) протистоїть у фільмі страшному вищирі війни. Хрестоматійною стала сцена з фільму «Земля»: в німому крику жінки біль від втрати сина переходить у біль переймів, пологів: опадає склепіння її черева, і народжується дитина. (Зубавіна, 2001, с. 64-65).

Симптоматично, що спроба перенести на український ґрунт ідеї жіночої емансипації у ті ж 1920-ті залишилась нереалізованою, а фільм «Студентка» (інші назви – «Делегатка», «Право на жінку», 1930) створений в Україні російським режисером О. Каплером за сценарієм М. Бажана, що запроваджував відповідні ідеї, був заборонений для демонстрації актом Київської кінофабрики. Героїня цієї стрічки здобуває освіту, ризикуючи родинним затишком і життям власної дитини. Родина руйнується, дитина помирає, втім, жінка отримує соціальну реалізацію – закінчує медичний інститут. Такий приклад очевидного домінування соціального над родовим, істотно материнським – був нехарактерним для українського кіно 1920-х. Натомість українські кінематографісти зазвичай, висвітлюючи соціальні аспекти жіночої теми, обмежувались констатацією важкої долі жінок за часів кріпацтва (екранізації «Наймичка», «Катерина», «Василина») або безправного становища жінок Сходу («Двічі продана», «Тричі продана» тощо), протиставляючи ці «архаїчні» соціальні жахи революційним надбанням у «жіночому питанні» в країні Рад.

У процесі ототожнення проблем особистого життя з державною необхідністю під егідою так званого «батька народів» у вимірі екрана 1930-1940-х надзвичайно конкретизуються риси «Мудрого батька», наділеного всіма особливостями архетипного предка. Водночас спостерігається різкий розподіл протилежних аспектів «Великої Матері». Державна необхідність воєнного періоду актуалізує екранні втілення «суворого» боку материнського архетипу. Дедалі яскравіше простежуються такі риси «страшної матері», як прагнення принести в жертву своїх дітей або знищити власну оселю. Історія зберігає небагато прикладів екранного втілення цього аспекту «Imago» матері. Серед

найбільш показових: кіноновела «Мати» (Л. Луков, 1941); екранізація однойменного роману Ю. Яновського «Вершники» (1939, І. Савченко); фільми М. Донського «Маяк» (1942) та «Райдуга» (1943).

Риси «страшної» танатичної матері входять у суперечність з притаманним для української ментальності сприйняттям образу жінки, її місії – продовжувати життя, рід, зберігати родину, домашнє вогнище. Можливо, саме тому в українському кіномистецтві образ «грізної» матері не став «етнічною константою».

Вир морально-етичних і виробничих проблем у кінематографі 1950-х сконцентрував увагу на соціальних атрибутах жіночих персонажів. Марина Власенко – героїня стрічки «Доля Марини» (1953) Ісаака Шмарука та Віктора Івченка – покинута чоловіком, вивчилася і стала Героєм Соціалістичної Праці). Так відбивалися на екрані радянської України наслідки революційних перемог фемінізму на тлі декларованого рівноправ'я радянської жінки, яка визначалася як «друг, товариш та брат по зброї» – рівноправний учасник будівництва комуністичного майбуття.

За доби «шістдесятництва», тектонічні культурні процеси, спричинені «відлигою», винесли на поверхню екрана архетипні шари етносвідомості, насамперед – у фільмах українського поетичного кіно. Фільми поетичної школи стали своєрідним каналом трансляції семантико-понятійних підмурків світоглядної системи народу, репрезентували стосунки з родом, рідною землею, її історією та міфологією. Тяжіючи до синтезу міфологічного начала з поезією, коли «поезія продовжує собою діяльність міфа» (Веселовський, 1959, с. 103), екран представляв опоетизовані проєкції Аніми а Анімуса (йдеться про основні архетипи колективного несвідомого в філософській системі К.Г. Юнга). Згадати б, кіногероїнь Лариси Кадочнікової у фільмах Ю. Іллєнка «Вечір на Івана Купала» (1968) та С. Параджанова «Тіні забутих предків» (1964). Натомість образ матері головного персонажа параджанівської картини «Тіні забутих предків» – Івана – ніби винесено на маргінаlesi оповіді. Стосунки матері з сином функціонально формалізовані, позбавлені тепла та сердечності. А у фільмі Леоніда Осики «Камінний хрест» (1968), Іван Дидух із дружиною, матір'ю родини, вирушаючи у далеку Канаду, справляють у церкві відправу, схожу на спів за упокій душі Івана та Марії як таких, що відправляються не в інші світи, а в Інший Світ – у потойбіччя земного свого буття. Ніби завершуючи цикл життя при неплідній та кам'янистій,

але рідній, споконвічно своїй – землі-матері. Це той випадок, коли концепт набуває архетипічного статусу, оскільки «відноситься до першоосновних метаконцептів, що визначають становлення національного менталітету» (Большакова, 2012, с. 48).

Звернення до «вічних» питань та етнографічної давнини в картинах міфопоетичного напрямку стало одним з полюсів моделі українського кінематографа 1960-х. Другий полюс утворили «прозаїчні» фільми сучасної тематики, створені у манері, наближеній до документальної, й були присвячені «життєвим» проблемам «Тут і Тепер». Дуалізм представленості материнського начала в кінематографі 1960-х був, вочевидь, обумовлений тим, що таким транснаціональним явищем як «міська проза» врівноважувався рух у праматеринське лоно національної міфології.

Візуальній пишності репрезентацій «прообразів» з етноміфологічної концептосфери у «прозаїчних» фільмах протиставлялись інші модальності проявів *жіночого*, зокрема, *материнського*.

Доба легендарного «шістдесятництва» надала кіногероеві (і що принципово – кіногероїні!) статус особистості, яка усвідомлює своє право на вибір, роздум, сумніви і вагання. Хоча перевага, як і до того, надається цінностям родинного життя (жінка належить роду), на екрані з'являються закохані поза шлюбом одружені жінки («Літак відлітає о 9-й», 1960) та матері-одиначки («Ми, двоє мужчин», 1962) – обидва фільми створені Ю. Лисенком.

Симптоматично, що у період 1960-х у радянському мистецтві екрана поширюється образ неплідної жінки. Вочевидь, це обумовлено обранням кіногероїнями шляху самореалізації, принципово відмінного від традиційного виконання обов'язку перед родом – через народження дитини. Водночас, нереалізованість материнського архетипу можна сприймати як вияв фатального передчуття, що зрештою виправдалось, коли на зміну ейфорії 1960-х прийшов період так званого «застою». Усвідомлення марності очікувань «шістдесятників» знаходило прояв упродовж наступних двох десятиліть, переконливо унаочнюючись через рухливість семантики материнського концепт-образу, а то й повну відсутність зв'язку кіногероїнь із семою «Материнство».

Вельми показово, що у прозаїчному кіно 1960-х помітно слабше проявленість материнського начала. Натомість на екранах панує образ жінки, яка досягла чи досягає соціальної реалізації у соціумі не як мати, а як рівна чоловікам «функціональна одиниця». За приклад – номенклатурна працівни-

ця, керівниця комунальної сфери в фільмі Кіри Муратової «Короткі зустрічі» (1968).

Цікаво, що саме період утисків і обмежень виявився найбільш продуктивним на шляху до внутрішнього звільнення. В цей час починається процес орієнтації на поширені в Західній Європі ідеї філософії екзистенціалізму. Фільми «міської прози», орієнтовані на екзистенціальні проблеми особистості великою мірою сприяли створенню вітчизняної кінореєзентації «міфу абсурдної людини». Найбільш показовим у цьому плані видається фільм К. Муратової «Довгі проводи» (1971), де «розгримовані» персонажі руйнували не лише «міф радянської жінки-матері», а й усталені стереотипи дихотомії «Мати–Син». Героїня фільму – перекладачка, освічена жінка, відчуваючи себе на межі духовного зламу, у передчутті наближення самотнього старіння поводить у стосунках із сином всупереч декларативній моралі, втілюючи тим самим нетрадиційний для кінематографа радянської доби образ матері.

Ніби концептуалізуючи поширену ситуацію повсякденного буття через зіткнення моделей материнства, фільм В. Криштофовича «Ребро Адама» (1990) зобразив представниць трьох поколінь у затісних координатах типової «хрущоби». Дві сестри, їх мати та бабуня утворюють своєрідний «жіночий Ковчег» в умовах звичайної міської квартири. Чоловіків ніби «винесено за дужки» буття трьох поколінь уже зреалізованих і майбутніх матерів, кожна з яких презентує власну модель материнства, відповідну ціннісним пріоритетам свого покоління.

На хвилі перебудови в українському кіно відбулось відродження фольклорно-поетичного напрямку, в межах якого, а саме у фільмі В. Домбровського та С. Цаліка «Юденкрайз, або Вічне колесо» (1996) спостерігаємо одну з нечисленних в кінематографі 1990-х реєзентацію жіночого самотвердження через материнство. Героїня новели – буковинська дівчина, яка народила дитину від російського офіцера, була скривджена, принижена та покинута. Цей образ «матері у біді» сприймається модифікацією диполя «мати-покритка», що відсилає до мандрівних образів української літератури (згадати б «Наймичку» та «Катерину» Т. Шевченка та багато інших). Можна згадати ще принаймні один фільм періоду – «Павутиння» (О. Амелін, 1992), де мати намагається здобути талант скрипаля своєму синові ціною закладання власної душі дияволу. Таке «маніхейство» захопленої «сверхідеєю» жінки, її дуалістична позиція у метаннях/ваганнях між добром і злом, любов'ю до сина та

її відсутністю, виводить диполь Мати–Син в дещо містичну площину, на перетин архетипів Матері та Мага. Зауважимо: схильність до містичного світовідчуття є характерною для скрутних часів, а саме такими й були «лихі дев'яності».

Радикальне переосмислення підвалин інституту материнства вбачаємо у фільмі К. Муратової «Чутливий мільйонер» (1992), де відбувається маніфестація материнського архетипу чоловічим персонажем, та ще й представником репресивного інституту Влади: герой фільму, пересічний мільйонер, реєзентує концепт-образ *батько-як-мати*, дзеркально симетричний концепт-образові *мати-як-мати*. Дитина, яка з'явилась у рядового пострадянського мільйонера Толі практично казковим шляхом (він знайшов маля в капусті), стає своєрідним тригером, що пробуджує в чоловіка рольовий «функціонал» матері, атрибутований найліпшими якостями материнського піклування, ніжності й відданості. Понад це, чоловік намагається відстояти у судовому порядку своє право на «самотнє батьківство», тим самим постаючи проти стереотипу узвичаєної моделі «матері-одиначки». Така спроба руйнації стереотипу була рівночасною назрілій у вітчизняній юриспруденції проблемі, як-то безальтернативність практики закріплення прав на постійне проживання з дитиною та на її виховання за жінкою-матір'ю, а не за батьком, у разі їхнього розлучення. Саме цим аксіологічним нонсенсом великою мірою можна пояснити за-требуваність відкриття (чи-то викриття) такого неочікуваного виміру материнства.

Уже з наведених прикладів зрозумілими є такі домінанти 1990-х, як розмивання ціннісних орієнтирів, інтенції до революційного нищення стереотипів, проблематизація аксіологічних пріоритетів попереднього/віджилого/анахронічного пардигмального універсуму.

Не менш значимим для урізноманітнення «кіноландшафту» 1990-х можна вважати модальність концепт-образу Матері, представлену в фільмі К. Муратової «Три історії» (1998), персонажі якого постають уламками атрибутів «чоловічості» та «жіночості» – як спотворені, деформовані знаки певних функцій статі. Зокрема, героїня новели «Офа» – вродлива дівчина на ім'я Офелія, працюючи в архіві пологового будинку, послідовно розшукує адреси колишніх проділь, які свого часу відмовились від немовлят, вистежує цих недбалих матерів і позбавляє їх життя. Полуючи на жінок з атрофованим інстинктом материнства, Офа знаходить власну матір – зациклену на образі шекспірівської Офелії егоїстку – і топить біля морського

пірсу огрядне тіло, запаковане в яскраву червону сукню, без найменшого жалю.

У суспільстві, де і жінки, і чоловіки заслуговують «нуль за поведінку», провидчий кінематограф Кіри Муратової діагностував формування такої модифікації материнського типу, як «не-мати» або «мати-завія».

На жаль, концептуалізація образу «мати-завія» відбувається по обидва боки екрана – в екранному дискурсі та у повсякденному бутті соціуму, де матері, зловживаючи спиртними напоями, наркотичними речовинами й сумнівними зв'язками, нехтують своїми обов'язками, кидають дітей напризволяще, б'ють їх, принижують, позбавляють піклування. Ці «збої» програми материнства чутливо фіксує кіноекран. Хоча слід визнати, практика екранних оприявлень прикрої руйнації симбіотичних зв'язків матері з дітям розпочалась в українському кіно ще у 1980-ті, видається, з документальної стрічки Ольги Самолевської «Мені страшно малювати маму» (1984). Це була шокова оповідь про дітей, травмованих пияцтвом та безвідповідальністю «мам-завій». Часи змінювались, а проблема не зникла. Навіть поглибилась упродовж останніх десятиліть. Кінематографічним свідченням тому – дансько-українсько-шведський копродукційний документальний фільм «Будинок зі скалок» (2021, Сімон Леренг Вільмонт, Данія-Швеція-Фінляндія-Україна) – хроніка життя дітей і соціальних працівників дитячого будинку, розташованого у прифронтовій зоні Донеччини. Маленькі мешканці цього притулку несуть подвійний психологічний тягар. Травматичний досвід перебування у страшних реаліях війни поглиблюється «комплексом сирітства» – згубним усвідомленням своєї «непотрібності», покинутості (часом при живих матерях). Численні міжнародні фестивалі нагороди фільму свідчать про транснаціональний статус проблеми: поряд з прототиповою моделлю «Доброї Матері» актуалізувався концепт-образ «не-матері», або «матері-завій», поведінка, думки, почуття якої зосереджені переважно не на дитині.

Попри помічену тенденцію, в українському кіно початку 2000-х концепт-образи Матері здебільшого подаються через гармонійну триєдність функцій – *Мати-(на)родителька, Мати-захисниця/берегиня, мати-близька людина*, – відповідно до умовної типологізації материнського начала.

Актуалізацію інтегрального концепт-образу Матері-Берегині-продовжувачки роду спостерігаємо, зокрема, у фільмі Олесея Саніна «Мамай» (2001). У картині, що базується на сплетенні концептосфер української та кримсько-татарської культури,

оприявлено гранично узагальнений образ Великої Матері (в кримсько-татарській міфології – Умай), спорядженої відповідним знаковим атрибутом – золотом коліскою. Така кореляція сакральних змістів у міфологіях різних етносів є додатковим підтвердженням інваріантності концепт-образу Матері, його транснаціонального значення.

Екранне мистецтво періоду, який дослідники культурної пам'яті звично йменують «після Євромайдану», чимдалі яскравіше демонструє гнучкість гендерних ролей. Паралельне співіснування в художньому просторі репрезентацій *фемінного* в доволі традиційних іпостасях (*Матері-Берегині, Матері-продовжувачки роду*) з актуалізованими концепт-образами *Захисниці-месниці*, а нині й поготів – мілітаризованої *Воїтельки*, не лише врівноважує гендерну асиметрію, характерну для патріархатного патерну, а й компенсує вияви латентної мізогінії «фалоцентричного» штибу.

При виявленні аксіологічних пріоритетів 2010-х доречно адресуватися до феміністських розвідок Ольги Плахотнік, яка пише про соціальну проблему «недовикористаних» на внутрішньому ринку праці «заробітчанонок», що активізує дотичні й вельми «незручні питання (наприклад, сексуальне насильство, права жінок-маргіналок, сексуальні й репродуктивні права, проституція і порнографія тощо), які мейнстрімінг відсуває на задній план або взагалі робить невидимими» (Плахотнік, 2011, с. 19). Першим, хто в у повнометражному ігровому фільмі зосередився на проблемах українського жіноцтва, змушеного шукати заробітків у світах, став Тарас Ткаченко. Героїня його стрічки «Гніздо горлиці» (2016) – українська жінка Дарина, дружина і мати, змушена їхати на заробітки до Італії, аби прогледувати свою родину, що залишається в Україні. Дарина змушена утримувати родину, вимушено перебравши функцію «видобувачки» у чоловіка, який не працює. Вагітність Дарини від італійця, сина її працедавиці, гранично ускладнює й без того кризову ситуацію у родинному гнізді героїні. Отже, центральний персонаж фільму, втілюючи концепт-образ Матері, водночас презентує концепти зовсім іншого семантичного наповнення.

Вочевидь, саме така різноспрямованість мистецьких ініціатив дала підстави соціологу та арт-критикові Тамарі Злобіній визначити наявну модель як «гендерний розпад» та «гендерну еклектику». (Злобіна, 2015, EP).

У типологію початку 2020-х органічно вписуються репрезентації концепт-образу «Мати-захисниця», Саме такий материнський тип транслює військова драма Зази Буадзе «Мати апостолів»

(2020), висвітлюючи події на Сході України 2014 року, коли український військовий літак АН-26, доставляючи гуманітарний вантаж на Донбас, був збитий російськими бойовиками. Дізнавшись про катастрофу, мати льотчика вирушає на небезпечні окуповані території, аби потрапити на місце падіння літака, черпаючи наснагу в любові до сина та упевненості, що він живий. Опинившись у центрі бойових подій, жінка намагається врятувати сина, а також його побратимів і навіть ворогів, являючи сакралізоване узагальнення концепт-образу *самовідданої Матері-захисниці-рятівниці*. Те, що потребує такого типу, його відповідність вимогам часу, маркірує і сам час, не передбачає додаткових обґрунтувань.

Екранну реалізацію концепт-образу *Мати-близька людина* зустрічаємо в трагікомедії Антоніо Лукіча «Мої думки тихі» (2020). Щоправда «близькість» мати–дитина в фільмі не виглядає гармонійно. Героїня, прагнучи бути успішною, стильною жінкою, повсякчасно дорікає синові, що у того перманентна «криза в особистому житті». Дозволяє собі ставити юнакові безтактні запитання. Реалізація концепт-образу сильної матері, яка надмірно опікуючись проблемами сина, не дає йому можливості жити власним життям, унаочнює складності співіснування найближчих людей. Симетричний сімейний «диполь» – приклад непростих стосунків матері з донькою, яка сама вже досягла поважного віку, знаходимо у фільмі Єви Нейман «Біля річки» (2008). Проживши разом усе життя, мати й донька реалізували доволі поширену нині модель родинного «стільника», де, порушення «комфортної» психологічної дистанції між рідними людьми не дає їм бути щасливими. Ці стрічки, ставши своєрідним свідченням проблематизації родинних зв'язків *мати–дитина*, водночас ствердили значущість таких чеснот, як терпіння, розуміння, взаємоповага.

Радикальні зміни у вітчизняній екранній концептології пов'язані з фазою буття після 24-02-2022. Повномасштабне вторгнення в Україну вивело на авансцену концепт-образ *Матері-заступниці* для власної дитини, яку повсякчас намагається інстинктивно застерегти, захистити від небезпеки. Особливість сучасних реалізацій концепту-образу *Матері-Берегині* міститься в тому, що вона сама нині перебуває у небезпеці, страждає від наслідків травматичного впливу тощо. Прикладом – героїня документальної стрічки Ірини Цілик «Земля блакитна, ніби апельсин» (2020), події якої відбуваються у прифронтовій зоні Донбасу. Мати

чотирьох дітей, переховуючись з ними у підвалі, намагається відвернути їх увагу від погрозливих реалій творчими заняттями – музикою, написанням кіносценарію про своє життя під час війни. Тим самим жінка-мати вічну цінність мистецтва виставляє як захист від страху смерті.

У короткометражній стрічці Наталії Ворожбит «Ти в порядку?» (2022) примара війни переслідує матір з дитиною, яка, як і мільйони українок, стали вимушеними переселенками. У безпечному, тихому місці їх переслідують звуки вибухів і завивання сирен повітряної тривоги, ввижаються люди зі зброєю в руках. Від цих фантомних страхів, інших складових посттравматичного синдрому мати не здатна врятувати дитину – може лише пережити з нею раз-у-раз лячний досвід страхів війни, співчутливо перепитуючи: «Ти в порядку?» Це лаконічне питання, винесене у назву, стало у соцмережах паролем-перегуком між близькими, знайомими – знаковим кодом часу-простору України після лютого 2022: концентрованою емоцією занепокоєння. Людське життя як базова цінність опинилось під загрозою.

Вираз цієї ж емоції іншими художніми засобами надано в історичній драмі українсько-польського виробництва «Щедрик» (2021, Олеся Моргунець-Ісаєнко). Три матері – польська, українська та єврейська жінки, реалізуючи транснаціональний материнський архетип, у буремних подіях лихоліття Другої світової протиставляють материнське піклування, любов до дітей бездушній жорсткості каральних окупаційних режимів СРСР і Третього рейху. Метод історичних паралелей відверто загострює відчуття задушливої аксіологічної кризи.

На сакральній місії Матері – *продовження роду людського* – фокусує увагу фільм Марини Горбач «Клондайк» (2021), створений у копродукції України з Туреччиною. Фабульний ряд стрічки побудовано навколо долі родини, що опинилась в епіцентрі подій навколо авіакатастрофи «боїнга», збитого в липні 2014 біля села Грабове Донецької області. Війна брутально вривається в життя Ірки і Толіка – подружжя, яке чекає народження первістка. Ставши заручниками зовнішніх трагічних обставин люди намагаються жити, радше – вижити. На тлі воєнних подій, підтягування військ до кордонів, озброєних «чоловічих розбирань», убивств та інших жахів війни, вагітна жінка виношує дитя, народжує його в муках, виконуючи свою сакральну-обрядову місію. Фільм завершується криком немовляти й промовистою посвятою в титрах: «Жінкам присвячую».

Події словацько-українсько-чеського фільму режисера Петера Керекеша та українського сценариста Івана Остроховського «Цензорка» (інша назва – «107 мам», 2021) відбуваються у жіночій колонії. Героїня стрічки служить цензоркою в жіночій колонії. До її службових обов'язків входить перевірка листів з особистого листування ув'язнених жінок. Формально цензорка є гвинтиком владно-силової машини. Та, емоційно переживаючи трагедії своїх «підопічних», вона стає опікункою трирічного хлопчика, матері якого ще роки чотири досиджувати до кінця терміну спокутування провини. Коли героїня бере на себе відповідальність реалізації материнського «функціоналу» у триєдності характерних ознак *Берегині, Захисниці та Близької людини* для чужої дитини, з-за контурів її андрогінного типу наочно прозирає концепт сильної жінки з невгамованою жагою материнства.

Ще одним прикладом екранної проєкції концепт-образу Матері, що упродовж розвитку подій неодноразово змінює «маніфестації» (наміри, функції, тип поведінки і моральні засади), може слугувати героїня дебютної стрічки Крістіни Тинкевич «Як там Катя?» (2022). Лікарка «швидкої допомоги» Анна на початку фільму потрапляє у вразливу позицію *мати-в-біді*. Вона стає свідком ДТП: її доньку-школярку, просто на пішохідному переході, на карколомній швидкості збиває машина, за кермом якої – донька місцевої «мажорки», кандидатки на посаду мера міста. Після смерті маленької Каті, її мати повстає проти системи безкарності та корупції, б'ється за правосуддя. Анна як лікарка «швидкої допомоги» все життя допомагала людям. Втім, у протистоянні з впливовою жінкою – матір'ю непокараної дітовбивці, несвідомо переживає трансформацію моральних принципів і, зрештою, переходячи в сильну позицію *месниці*, помщається, захищаючи справедливість.

Промовистий образ протистояння двох жінок-матерів, у кожній з яких своя «правда», мотиви, аргументи й атрибути, породжує шлейф асоціацій кінематографічного, криміналістичного, медійно-скандального та інших гатунків, водночас засвідчуючи граничну релятивізацію засад суспільної моралі.

**Висновки.** У результаті комплексного вивчення кінематографічних творів, зафільмованих в Україні у різні історичні періоди, від 1920-х до початку 2020-х, сфокусувавши експериментальну оптику на екранних проєкціях концепт-образу Матері, в його багатоманітних модальностях і типологічних модифікаціях, нам вдалося досягти поставленої мети. Артикульовано внесення симптоматичних видозмін у формуванні концепт-образу

Матері в контекстах різних історико-політичних ситуацій (за приклад – актуалізація екранних проєкцій «страшної», «загрозливої» матері у фільмах початку Другої світової війни). Відтак опрацювання фільмічного матеріалу сприяло обґрунтуванню взаємозв'язків виявлених «апокрифічних відхилень» з декларованими нормами доби.

Шляхом дослідницького «моніторингу» значного масиву кіноматеріалів доведено узгодженість екранних маніфестацій материнського начала (підкування, захист, жертвовність, співчуття, самовідданість тощо) з нагальними потребами пори – викликами воєнно-політичного, економічного, екзистенційно-філософського, соціокультурного, еколого-демографічного або ж іншого спрямування. Відповідно до висунутої гіпотези щодо виняткової впливовості концепт-образу Матері завдяки апріорно високому аксіологічному потенціалу, доказово підтверджено: релевантні певному історичному періоду екранні «модальності» концепт-образу Матері, утворюючи характерну типологію, цілком можуть сприйматися як своєрідний маркер ціннісно-смыслових доміант часу.

#### Джерела і література

- Арутюнова, Н.Д. (1998). *Язык и мир человека*. Москва: Языки культуры. 896 с.
- Бабушкин, А.П. (1996). *Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка*. Воронеж: Изд-во Воронежского гос. университета. 104 с.
- Большакова, А. (2012). Теория архетипа и концептология. *Культурологический журнал*. No 1(7). С. 47-57.
- Веселовський, О. (1959). Невиданий розділ з «Історичної поетики». Публікація В.М. Жирмунського. *Література*. № 3. 1959. С. 103.
- Злобіна, Т. (2015). *Гендерний розпад*, 2015. URL: <https://ua.boell.org/uk/2015/12/04/lekciya-tamari-zlobinoyi-genderniy-rozpad>
- Зубавіна, І. (2001). Українське кіно: історія і сучасність. Переживання статевої проблематики людини. *Мистецтва екрана*. Вип. 1. Вінниця: ГЛОБУС-ПРЕСС, 2001. С. 63-77.
- Кісь, О. (2017). *Жіночий досвід в історії дуже важко звести до ролей жертви, героїні чи зрадниці* / URL: [https://lb.ua/culture/2017/06/13/368912\\_oksana\\_kis\\_zhinochiy\\_dosvid.html](https://lb.ua/culture/2017/06/13/368912_oksana_kis_zhinochiy_dosvid.html)
- Лановик, М.Б. (2005). Розвиток концептів «символ», «архетип» і «міф» у теоретико-літературних дослідженнях науки про переклад. *Вісник Житомирського державного університету імені І.Франка*. № 22. С.150-155.
- Луценко, О.А. (2019). *Філософія та культура статі: гендерний аналіз* : Монографія. Суми: ФОП Цьома С.П. 350 с.



- Панасенко, К. (2015). *Співвідношення поняття «символ» із суміжними поняттями «архетип» і «концепт»* UPI: <http://eprints.zu.edu.ua/19037/>
- Плахотнік, О. (2011) Неймовірні пригоди гендерної теорії в Україні. *Часопис «Критика»*. № 9–10. С. 17-22.
- Седых, А.П. (2004). Языковое поведение, конвенциональная семантика и национальные архетипы. *Филологические науки: Научные доклады высшей школы*. № 3. С. 51-56.
- Слухай, Н.В. (2002). Сучасні лінгвістичні теорії концепту як мовно-культурного феномену. *Мовні і концептуальні картини світу*. Зб. наук. праць. №7. Київ. С. 462-470.
- Шевелева, И.П. (2004). Этническая обусловленность архетипических образов. *Культура народов Причерноморья*. 2004. № 47. С.116-121.
- Юнг, К.Г. (1996). *Душа и миф. Шесть архетипов*. Київ: (Port Royal). 384 с.
- Юнг, К.Г. (2018). *Архетипи і колективне несвідоме*; пер. з німецької Катерина Котюк; наук. ред. українського видання Олег Фешовець. 2-ге опрац. вид. Львів: Вид-во «Астролябія». 608 с.
- Kis, O. (2017). Zhinochy dosvid v istorii duzhe vazhko zvesty do roli zhertry, heroini chy zradnytsi [Women's experience in history is very difficult to reduce to the roles of victim, heroine or traitor]. Retrieved from: [https://lb.ua/culture/2017/06/13/368912\\_oksana\\_kis\\_zhinochy\\_dosvid.html](https://lb.ua/culture/2017/06/13/368912_oksana_kis_zhinochy_dosvid.html) [in Ukrainian]
- Lanovyk, M.B. (2005). Rozvytok kontseptiv «symbol», «arkhetyp» i «mif» u teoretyko-literaturnykh doslidzhenniakh nauky pro pereklad [Development of the concepts «symbol», «archetype» and «myth» in theoretical and literary studies of the science of translation]. *Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu imeni I.Franka*. № 22. P.150-155. [in Ukrainian]
- Lutsenko, O.A. (2019). *Filosofia ta kultura stati: gendernyi analiz* [Philosophy and culture of sex: gender analysis]: Monohrafiia. Sumy: FOP Tsoma S.P. 350 p. [in Ukrainian]
- Panasenko, K. (2015). *Spivvidnoshennia poniattia «symbol» iz sumizhnymy poniattiamy «arkhetyp» i «kontsept»* [Correlation of the concept of «symbol» with the related concepts of «archetype» and «concept»] Retrieved from: <http://eprints.zu.edu.ua/19037/> [in Ukrainian]
- Plakhotnik, O. (2011). Neimovirni pryhody gendernoi teorii v Ukraini [Incredible adventures of gender theory in Ukraine]. *Chasopys «Krytyka»*, № 9–10. P. 17-22. [in Ukrainian]
- Sedykh, A.P. (2004). Yazykovoie povedeniye, konventsionalnaia semantika i natsionalnye arkhetypy [Language Behavior, Conventional Semantics, and National Archetypes]. *Fylolohycheskiye nauky : Nauchnye doklady vyshei shkoly*. № 3. P. 51-56. [in russian]
- Slukhai, N.V. (2002) Suchasni linhvistychni teorii kontseptu yak movno-kulturnoho fenomenu [Modern linguistic theories of concept as lingually cultural phenomenon]. *Movni i kontseptualni kartyny svitu*. Zbirnyk naukovykh prats. №7. Kyiv. P. 462-470. [in Ukrainian]
- Sheveleva, Y.P. Etnycheskaia obuslovlennost arkhetypicheskyykh obrazov [Ethnic conditioning of archetypal images]. *Kultura narodov Prychernomoria*. 2004. № 47. P.116-121. [in russian]
- Yung, K.G. (1996). *Dusha y myf. Shest arkhetypov* [Soul and myth. Six archetypes] Kyiv: (Port Royal). 384 p. [in russian]
- Yung, K.G. (2018). *Arkhetypy i kolektyvne nesvidome* [Archetypes and the collective unconscious]; perekl. z nimetskoї Kateryna Kotiuk; nauk. red. ukrainskoho vydannia Oleh Feshovets. 2-he oprats. vyd. Lviv: Vyd-vo «Astroliabiiia». 608 p. [in Ukrainian]

---

### References

- Arutiunova, N.D. (1998). *Yazyk i myr cheloveka* [Language and the world of man]. Moskva: Yazyky kultury. 896 p. [in russian]
- Babushkyn, A.P. (1996). Typy kontseptov v leksyko-frazeologicheskoi semantike yazyka [Types of concepts in the lexical-phraseological semantics of the language]. Voronezh : Yzdatelstvo Voronezhskoho hosudarstv. Unyversyteta. 104 p. [in russian]
- Bolshakova, A. (2012). Teoriya arkhetypa i kontseptologiya [Archetype Theory and Conceptology]. *Kulturolohycheskyi zhurnal*. No 1(7). P. 47-57. [in russian]
- Veselovskiy, O. (1959). Nevydanyi rozdil z «Istorychnoi poetyky» [Unpublished chapter from «Historical Poetics»]. Publikatsiia V.M. Zhyrmunskoho. *Literatura*. № 3. P.103. [in Ukrainian]
- Zlobina, T. (2015). Hendernyi rozpad [Gender disintegration]. Retrieved from: <https://ua.boell.org/uk/2015/12/04/lekciya-tamari-zlobinoyi-genderniy-rozpad>. [in Ukrainian]
- Zubavina, I. (2001) Ukrainske kino: istoriia i suchasnist. Perezhyvannia statevoi problematyky liudyny [Ukrainian cinema: history and modernity. Experiencing human sexual problems]. *Mystetstva ekrana*. Vyp.1. Vinnytsia: HLOBUS-PRESS, 200. P. 63-77. [in Ukrainian]

*Iryna Zubavina*

**Value-semantic dominants of time in the Mother concept-image**  
(on the material of the cinematography of Ukraine)

**Abstract.** The article is devoted to the study of screen projections of the concept- image of the Mother. Based on the material of films created in Ukraine, starting from the 1920s to the beginning of the 2020s, it is considered how the semantic content of the manifestations of this significant construct changes in different historical periods. The author focuses attention on the contextual conditioning of the scree representations of the concept-image of the Mather, the high axiological marking of which gives grounds for judgments about the value and meaning priorities of time.

**Keywords:** archetype, concept-image of the Mother, semantics, actualization, axiology, value-meaning dominants