

Никоненко Володимир Володимирович,
аспірант кафедри кінознавства.
Київський національний університет
театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, Україна

Volodymyr Nykonenko,
Postgraduate student of Cinematography
Department. I. K. Karpenko-Karyi
Kyiv National University of Theatre,
Cinema and Television. Kyiv, Ukraine

ХУДОЖНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПОСТАТІ БАТЬКА В УКРАЇНСЬКОМУ ПОЕТИЧНОМУ КІНО (1960–1970 рр.)

Анотація. Течія українського поетичного кінематографа ознаменувала з'яву нових художніх способів інтерпретації батьківської постаті на вітчизняному кіноекрані. У статті послідовно розглядається наскрізний розвиток художнього образу батька в українському поетичному кіно 1960-70-х років з особливою увагою до соціокультурного аспекту даної проблеми. Доводиться, що тенденційний показ батька, позбавленого своїх архетипічних патріархальних значень, був щільно пов'язаний з авторськими осмисленнями духовної кризи сучасного суспільства і метафорично ототожнював втрату українцями своєї національної ідентичності. Простежується, як через цей символічний концепт осмислювалося не лише сьогодення («Криниця для спраглих»), а й деякі трагічні сторінки української історії («Камінний хрест», «Білий птах з чорною ознакою»). Водночас у таких фільмах, як «Захар Беркут» і «Пропала грамота», спостерігається спроба авторів повернути постаті вітчизняного батька його архетипічні воїнські функції – силу, звитяжність, владність, кмітливість. У фільмі «Вавилон ХХ», який було створено вже через шість років після «придушення» поетичної школи, продовжується осмислення статусу батька в колективній свідомості українців, однак уже з огляду на реалії та суспільні настрої кінця 1970-х років. У висновках узагальнюється, що творці поетичного кінематографа в своїх інтерпретаціях батьківського архетипу оприлюднювали цілий комплекс філософських, морально-етичних і цивілізаційних проблем – від феномену родової пам'яті до місця людини у сучасному глобалізованому світі. Підсумовується, що послідовність змін характеристики образу батька в українському поетичному кіно відображала процес національного самоусвідомлення певної частини українського суспільства у досліджуваній історичній період.

Ключові слова: український кінематограф, українське поетичне кіно, архетип, образ батька, особливості характеру.

Постановка проблеми та її актуальність. Сутнісні особливості трактування батьківської постаті в культурі завжди становили значний інтерес для науковців різних мистецтвознавчих дисциплін. Адже архетип батька базується на прадавніх уявленнях людства про опіку, владу, наставництво та зв'язок із родом. Водночас, у колективному позасвідомому людства батьківська постать уособлює морально-ціннісну вертикаль. Коли у суспільстві трапляються певні соціальні,

політичні чи культурні реформи, то у мистецтві це часто відображалось саме через тенденційні зміни інтерпретацій персонажа батька.

Проблематика українського поетичного кіно не в останню чергу зосереджувалася навколо тих соціально-політичних процесів, що впродовж останніх десятиліть нівелювали основи української ідентичності. Це значною мірою вплинуло на характеристику батьківського образу у кінокартинах даного напрямку. І, досліджуючи інтерпре-

таційні особливості постаті батька в українському поетичному кіно, ми тим самим досліджуємо специфіку мистецького осмислення найактуальніших філософських питань, що стояли перед українським суспільством у 1960-1970-х роках.

Мета статті – виявити та проаналізувати послідовність авторських інтерпретацій батьківської постаті в українському поетичному кіно, спираючись на історичний і соціокультурний контекст.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Дослідженнями образної системи українського поетичного кіно займалися численні вітчизняні та зарубіжні кінознавці. Послідовну хронологію виходу на екрани українських поетичних фільмів, разом із короткими рецензіями на кожен фільм, виконав французький історик кіно Л. Госейко у своїй «Історії українського кінематографа» (2001). Кінознавиця Л. Брюховецька у монографії «Поетичне кіно: заборонена школа» (2001) розглядала поетичну течію як спробу художнього протистояння естетичним та ідеологічним засадам радянської влади. Польська науковиця Йоанна Левицька (2011) досліджувала феномен поетичного кіно, спираючись на соціально-політичний контекст 1960-70-х років та виявляла взаємозв'язок поетичних фільмів із традиціями українського народного мистецтва. Розглядав у своїх публікаціях образну систему поетичного кіно крізь призму філософського осмислення людини кінознавець С. Тримбач (Трумбач, 2018; Трумбач, 2021). Кінознавиця О. Мусієнко у книжці «Українське кіно: тексти і контекст» (2009) порушувала низку філософських проблем, пов'язаних із художньою специфікою відображення сімейних стосунків на вітчизняному кіноекрані. Також слід виокремити публікацію кінознавця О. Безручка (2011) ««Роз'яничарення» Ю. Г. Ілленка у творчості та кінопедагогіці», у якій досліджуються особливості творчого методу видатного кінорежисера, а також повідомляється про послідовність його громадянської позиції.

На відміну від попередніх досліджень, дана публікація концентрує увагу виключно на інтерпретаційних особливостях художнього образу батька в українському поетичному кінематографі.

Виклад основного матеріалу. Кінознавиця Л. Брюховецька характеризує українське поетичне кіно, як вияв чітко визначеного світогляду, що є сформованим завдяки укоріненості людини в рідну землю. «Тому це кіно означає спротив асиміляції (у випадку України – русифікації) та

іншим нівеляційним процесам. У фільмах цього напрямку представлені моделі національної психології, життя персонажів невід'ємне від природного універсуму, від природного колообігу буття, з чого випливають моделі етичні й естетичні: любов до рідної землі, вірність давнім традиціям, дотримання звичаїв та обрядів, творення матеріальної культури, музичного та пісенного фольклору» (Брюховецька, 2008, с. 4).

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

Власне, із втрати легітимності батьківської постаті починається вже перший фільм поетичної кіносерії – «Тіні забутих предків» (1964) С. Параджанова. «Карпати – забута богом і людьми земля гуцульська» – описує місце дії титр. Село, на перший погляд, існує за традиційним патріархальним устроєм. Однак при детальному розгляді тутешнє життя виявляється позбавленим усього того, що є притаманним класичному батьківському правопорядку: християнської ціннісної ієрархії та міцно вибудованої моральної системи. Тут все химерне та ірраціональне. Духи мешкають поруч з людьми, а суспільне життя керується не юрисдикцією чи етикою, а обрядовими традиціями. За батьком ще закріплений рудиментарний статус глави родини, однак його авторитет легітимізується тільки фізичною силою, а також фактами старшинства й кровного батьківства. Промовистим є образ нечестивого щезника, зображеного на одній з ікон – як ілюстрація того, що самі основи навколишнього устрою підточені вірусом нелогічності. Ще

більш символічною є смерть батька головного героя просто на порозі храму. Врешті усе життя героя перетвориться на несвідомий заколот проти колективних родових законів громади. Як шістдесятники, осмислюючи колективізм сталінської епохи, не бажали повторювати досвід батьків, так і гуцул Іван протиставляв колективістському устрою свою передчасно пробуджену індивідуальність. Наприкінці стрічки перевернутий з ніг на голову патріархальний світ завдавав герою нищівної поразки: Іван гине від руки «темного двійника» свого батька – мольфара Юрка.

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

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

Передчуваючи скору смерть, старий розсилає синам телеграми із закликом навідатися в рідне село. Врешті сім'я збирається за одним столом, однак почуття віддаленості рідних одне від одного

стає ще гострішим. Обнадійливий мотив у стрічку привносить образ вагітної невістки. Вона чекає дитину від загиблого Левкового сина й уособлює для старого віру у те, що рід його продовжиться. Певно, саме заради ще не народженого онука Левко щодня і чистить колодязь, а наприкінці фільму саджає біля нього родову яблуню.

Безперечно, у цій роз'єднаності всередині української родини простежується метафора значно ширших процесів глобалізаційного характеру. Сьогоднішні кінокритики розглядають «Криницю для спраглих» «трагедійним твором, що веде про руйнацію традиційної української цивілізації» (Войтенко, 2015). Фактори, що впродовж останніх десятиліть вели Україну до розорення прямо не називаються, втім, відеоряд фільму їх повсякчас підказує: колективізація та індустріалізація 1920-30 років, сталінські репресії, Друга світова війна. Певно, закладені у фільм сенси добре відчували тогочасні ідеологічні цензори: «Криниця для спраглих» так і не вийшла на екрани у 1965 році та була заборонена до показу на два десятиліття.

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

Упродовж наступних років на кіностудії імені О. Довженка вийде ще декілька кінофільмів, що врешті вважатимуться класикою поетичного кіно. Батьківська постать традиційно посідатиме чільне місце у сюжетах цих фільмів, і майже в кожному випадку в характерах батьківських персонажів віддзеркалюватимуться ті чи інші сумні процеси української історії. Наприклад, у фільмі, що є екранізацією оповідань М. Гоголя, «Вечір на Івана Купала» (реж. Ю. Ілленко, 1968) можна помі-

тити алегоричні роздуми про наслідки імперських наративів, спрямованих на позбавлення українців своєї власної культурної автентичності.

Один із головних постулатів соцреалізму проголошував: мистецтво має бути національним за формою і соціалістичним за змістом. Так, починаючи з 1930-х років, український кіноекран заселявся персонажами в псевдонародному вбранні серед настільки ж стереотипних народних предметів побуту. Український чоловік часто поставав як смішний і повнотілий селянин, вбраний, як правило, в умовну вишиванку, а інколи навіть й у шаровари. Такий батько любив попоїсти сала або ж, заховавшись від своєї сварливої дружини, розпити із кумом (таким самим псевдонародним анекдотичним типажем) пляшечку сивухи.

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

У тому ж 1968 році вийшов «Камінний хрест» Л. Осика, що напряму звертався до проблеми відірваності народу від свого коріння. Цей фільм, створений за новелами В. Стефаніка, підіймав тему еміграції галицьких селян на початку ХХ століття. Прізвище старого газди Дідуха (актор Д. Ільченко) походить від назви праукраїнського язичницького ідола, що символізував охорону роду, а також відповідав за родючий урожай (Кононенко, 2023, с. 336-337). Однак промовисте ім'я у контексті сюжету фільму звучить немов гірка іронія. Землеробу немає вже місця на своїй землі: вона уся скам'яніла, та й сам Дідух більше не здатний до тяжкої праці. Вирішивши переїхати з дружиною та дітьми до Канади, батько споруджує на скелі витесаний із каменю хрест. Так він облаштовує власну могилу, у якій ніколи не буде похований. Остання частина стрічки демонструє

проводи родини Дідухів до Канади. Хресний хід громади до церкви нагадує похоронну процесію, а молитовний спів за родину Дідухів звучить неначе заупокійна пісня. Вже традиційно для українського кінематографа 1960-х років Л. Осика зображує відрив від рідного ґрунту як своєрідну духовну смерть. Тоді як у приватній історії окремо взятої родини розкриваються долі декількох поколінь західноукраїнських селян.

Мине кілька років, і українське поетичне кіно надасть нове життя давньому культурному архетипу – батькові, чиї сини не можуть розподілити між собою владу. Фільм Ю. Ілленка «Білий птах з чорною ознакою» (1971) розповідає історію бучковинської родини Дзвонарів у буремний період з 1937-го по 1947 рік. За цей десятирічний термін у їхньому селі встигла чотири рази змінитися влада, а сини старого Дзвонаря (актор О. Плотников) – стати на бік різних ідеологічних сил та перетворитися на запеклих ворогів одне для одного.

Старий контрабандист Дзвонар заробляє на прожиття сім'ї торгівлею годинниками. Однією із найбільш промовистих сцен є та, де батько сидить серед безлічі годинників, кожен з яких показує свій час – польський час, німецький, радянський. «Щоб не переплутати, коли влада міняється та кожного разу стрілки не перекручувати», – пояснює старий. Дзвонар дійшов до такої ідеї завдяки синам, кожен з яких «за своїм часом до вітру бігає». Таким чином, у поетичному кіно вкотре демонструється символічна послабленість владної рішучості батька, через яку, своєю чергою, осмислюється роз'єднаність усього українського суспільства. Час тут не визначений, ніхто не може навчити, як жити далі, а за батьківську землю б'ються рідні брати, завербовані іноземними загарбниками.

Слід зауважити, що майже кожен з розглянутих фільмів неодмінно ставав не лише мистецьким, а й політичним фактом. Так, київська прем'єра «Тіней забутих предків» перетворилася на акцію протестів українських шістдесятників проти арештів дисидентів, фільм «Криниця для спраглих» ліг на полицю, «Вечір на Івана Купала» було знято з екранів менш ніж через місяць після випуску, а «Білий птах з чорною ознакою», попри те, що виграв Московський міжнародний кінофестиваль, був малодоступним для українських глядачів. Так чи інакше, українська поетична течія була спрямована не лише на ідеалізацію архаїки, а й містила у собі очевидні ознаки

національного антиімперського спротиву. Кожен із цих фільмів не просто ставав реквіємом за старим патріархальним світом, а й острахом дивився у сучасність, – описуючи езоповою мовою сумні результати радянської політики в Україні.

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

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

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

У повісті «Захар Беркут» (1882) є промовистий підзаголовок: «Образ громадського життя Карпатської Русі» в XIII віці». Відомо, що у цьому творі І. Франко виклав свої погляди щодо переваги народовладдя перед феодалізмом та втілив своє бачення ідеального республіканського устрою. Відповідно, мудрий Беркут поставав на сторінках повісті як ідеальний громадський правитель (Котляр, 2017, с. 14-16).

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

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

Отже, у цих двох розглянутих картинах можна помітити якісну трансформацію зображення батьківської постаті на рівні самої сюжетної риторики: перехід від показу патріархального етнографічного осередку, спалюженого індустріалізацією чи іншими історичними катаклізмами, – до спроби демонстрації образу батька у розквіті своїх архетипічних сил. Таке кіно могло надихати україн-

ського глядача, якщо не на боротьбу, то принаймні на думки про свою повну історичну культурну автономність від «старшого» російського брата.

Зараз можна лише міркувати, через які нові еволюційні етапи пройшов би архетип батька в наступні роки, адже класична доба поетичного кіно саме на «Пропалій грамоті» і обривається. Вже у 1973 році з посади директора кіностудії ім. О. Довженка було звільнено В. Цвіркунова, який упродовж одинадцяти років всіляко сприяв створенню кінотворів з яскраво вираженим національним характером. А в травні 1974 року перший секретар компартії УРСР В. Щербицький у своїй доповіді про українське поетичне кіно заявить, що ця кінотечія страждає «етнографізмом» та «абстрактною символікою» і що ці «недоліки» вже остаточно подолано (Брюховецька, 2001, с. 15). Фільм «Вавилон ХХ», знятий І. Миколайчуком в 1979 році, можна розглядати як запізнілий постскрипtum до класичної поетичної серії.

У цій стрічці ніби підсумовуються усі ті теми, що їх підіймало поетичне кіно впродовж свого існування. Однак якщо картина 1960-х років був притаманний трагічний пафос, то у стрічці І. Миколайчука на перший план виходять іронія та зріла філософська поміркованість. Події розвиваються під час громадянської війни у подільському селищі з промовистою назвою Вавилон. У цьому хронотопі легко пізнається образ України, яка всю свою історію розривалася між різними політичними силами та ідеологіями. Образ батька, що повсякчас ставав об'єктом художніх досліджень у ранньому поетичному кіно, продовжує осмислюватися й у «Вавилоні ХХ». Однак саме вже поняття старійшини роду піддається у цьому фільмі трагікомічній ревізії.

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

не утілення держави), – той змушений няньчити чужих дітей.

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

Складно назвати нерішучими братів Данька та Лук'яна (актори Л. Сердюк та Я. Гаврилук) – ще одних колоритних мешканців Вавилона. Проте їхня активність реалізується хіба що у любовних справах та й тільки. Показовим є епізод із пошуком батьківського скарбу, що ніби перекочував сюди зі «Звенигори» О. Довженка. Почувши від хворої матері оповідку про схований родовий скарб, брати викопують його з-під груші. У древній скрині виявляється оберемок козацької зброї. Колись козаки цими шаблями боролися за суверенність України. Тепер їх розгублені діти роздивляються цю зброю наче брутх, не усвідомлюючи її цінності.

Висновки. Батьківський персонаж став одним із найпоширеніших героїв українського поетичного кіно, і особливості його інтерпретації, як правило, зумовлювалися тогочасними соціокультурними реаліями країни. Тенденційно показуючи батька як архетипічну постать, що втратила свої одвічні патріархальні функції (лідерство, мудрість, наставництво, зв'язок із родом та землею), кінотворці намагалися осмислити низку актуальних проблем: роздробленість українського суспільства, відсутність чіткого морально-ціннісного вектора у сучасному світі, відірваність сучасників від своїх культурних та історичних джерел. Окрім того, кінорежисери спрямовували свою увагу на деякі ключові події української історії ХХ ст. (від процесів масової еміграції галицьких селян у «Камінному хресті» до національно-визвольної боротьби на заході країни в період Другої світової війни та у повоєнні роки). Таким чином кінематографістами не лише аналізувалася

поточна національна криза, але і з'ясувалися історичні чинники, що її обумовлювали.

Кіноекран не лише репрезентує поточні суспільні настрої, а й може пропонувати свої зразки поведінкових моделей. Так, у пізніх фільмах поетичної течії простежується певна спроба виведення на екрани героїзованого національного патріарха – у фільмах «Захар Беркут» та «Пропала грамота».

У «Вавилоні ХХ» ніби справджуються усі похмури прогнози кінематографа 1960-х років щодо остаточної девальвації батьківського авторитету в суспільній свідомості українців. Підлягають переосмисленню й ті утопічні мрії про мудрого батька-захисника, які можна простежити у деяких пізніх доробках поетичного напрямку. І в цих художніх констатаціях «Вавилону» питомо відчувається почерк самого історичного часу, в який фільмувалася стрічка. Кінець 1970-х років став періодом соціальної астенії та остаточного розчарування в усіх ідеалах «відлиги». Тому нівеляція батьківської вертикалі у цій пізньюрадянській системі світоглядних координат видається неминучою та виглядає цілком логічною.

Перспективи подальших досліджень. Результати даної розвідки можуть посприяти наступним мистецтвознавчим дослідженням особливостей трактування художнього образу батька, – як в українському поетичному кіно, так і в інших напрямках вітчизняного чи світового кінематографа.

Джерела та література

- Безручко, О. (2011). «Роз'яничарення» Ю. Г. Ілленка у творчості та кінопедагогіці. *Українознавчий альманах*. Випуск 5. Київ: КНУ ім. Т. Шевченка. С. 147-151.
- Брюховецька, Л. (2001). *Поетичне кіно: заборонена школа*. Київ, АртЕК. 464 с.
- Брюховецька, Л. (2008). Прорив до вічного. *Кіно-Театр*. № 5 (79). С. 2-7.
- Войтенко, В. (2015). *Фільм як алегорія*. URL: <https://day.kyiv.ua/article/media/film-yak-alehoriya>. (Дата звернення 12.03.2024).
- Госейко, Л. (2005). *Історія українського кінематографа 1896–1995*; пер. з франц. Київ: KINO-KOLO. 464 с.
- Кононенко, О. (2023). *Українська міфологія. Фольклор, казки, звичаї, обряди*. Харків: Фоліо. 541 с.
- Котляр, Ю. (2017). Тухольська республіка І. Я. Франка: історичний аспект. *Наукові праці ЧНУ імені Петра Могили*. Т. 292, вип. 280. Миколаїв: В-во ЧНУ ім. П. Могили. С. 14-18.
- Левицька, Й. (2011). *Повернення до коріння. Українське поетичне кіно*; пер. із польськ. Київ: Задруга. 124 с.
- Мусієнко, О. (2009). *Українське кіно: тексти і контекст*. Вінниця: Глобус-Прес. 416 с.
- Тримбач, С. (2018). Іван Драч як кінематограф: [Передмова]. *Іван Драч. Криниця для спраглих. Кіно*. Харків: Фоліо. С. 3-12.
- Тримбач, С. (2021). *Іван Миколайчук. Містерії долі*. Київ: Дух і літера. 368 с.

References

- Bezruchko, O. (2011). «Roziyanicharennia» Yu. H. Illienka u tvorchosti ta kinopedahohitsi [Yuriy Illyenko's «Roziyanicharnya» in creativity and film pedagogy]. *Ukrainoznavchyi almanakh. Vypusk 5*. Kyiv: KNU im. T. Shevchenka. P. 147-151. [in Ukrainian]
- Briukhovetska, L. (2001). *Poetychne kino: zaboronena shkola* [Poetic cinema: a forbidden school]. Kyiv: ArtEK. 464 p. [in Ukrainian]
- Briukhovetska, L. (2008). Proryv do vichnoho [A breakthrough to the eternal]. *Kino-Teatr*. № 5 (79). P. 2 – 7. [in Ukrainian]
- Voitenko, V. (2015). *Film yak alehoriia* [A movie as an allegory]. Retrieved from: <https://day.kyiv.ua/article/media/film-yak-alehoriya>. [in Ukrainian]
- Hoseiko, L. (2005). *Istoriia ukrainskoho kinematohrafa 1896–1995* [History of Ukrainian Cinema 1896 – 1995]; per. iz franz. Kyiv: KINO-KOLO. 464 p. [in Ukrainian]
- Kononenko, O. (2023). *Ukrainska mifolohiia. Folklor, kazky, zvychai, obriady* [Ukrainian mythology. Folklore, fairy tales, customs, rituals]. Kharkiv: Folio. 541 p. [in Ukrainian]
- Kotliar, Yu. (2017). Tuholska respublika I. Ya. Franka: istorychnyi aspekt [Ivan Franko's Tukhol Republic: Historical Aspect]. *Naukovi pratsi ChNU imeni Petra Mohyly*. T. 292, vyp. 280. Mykolaiv, V-vo ChNU im. P. Mohyly. P. 14-18. [in Ukrainian]
- Levytska, Y. (2011). *Povernennia do korinnia. Ukrainske poetychne kino* [Return to the roots. Ukrainian poetic cinema]; per. iz polsk. Kyiv: Zadruha. 124 p. [in Ukrainian]
- Mussiienko, O. (2009). *Ukrainske kino: teksty i kontekst* [Ukrainian Cinema: Texts and Context]. Vinnytsia: Hlobus-Pres. 416 p. [in Ukrainian]
- Trymbach, S. (2018). Ivan Drach yak kinematohraf [Ivan Drach as a Cinematographer] : [Peredmova]. *Ivan Drach. Krynytsia dlia sprahlykh*. Kino. Kharkiv: Folio. P. 3-12. [in Ukrainian]
- Trymbach, S. (2021). *Ivan Mykolaichuk. Misterii doli* [Ivan Mykolaychuk. Mysteries of fate]. Kyiv: Duh i litera. 368 p. [in Ukrainian]

Volodymyr Nykonenko

Artistic interpretations of the figure of the father in Ukrainian poetic cinema (1960s – 1970s)

Abstract. The trend of Ukrainian poetic cinema marked the emergence of new artistic interpretations of the father's image on the national film screen. The article examines the development of the artistic image of the father in Ukrainian poetic cinema in the 1960s and 1970s with special attention to the socio-cultural aspect of this question. It is proved that the tendency to show the father, deprived of his archetypal patriarchal meanings, was closely connected with the authors' comprehension of the spiritual crisis of modern society and metaphorically identified the loss of Ukrainians' national identity. Using this symbolic concept, filmmakers comprehended not only the present («A Spring for the Thirsty»), but also some tragic pages of Ukrainian history («The Stone Cross», «The White Bird Marked with Black»). At the same time, in films such as «Zakhar Berkut» and «The Lost Letter», the authors attempt to return the figure of the national father to his archetypal warrior functions: strength, valor, authority, and wit. The film «Babylon XX», which was created six years after the censorship ban on the poetry school, continues to comprehend the status of the father in the collective consciousness of Ukrainians, but with an eye to the realities and social moods of the late 1970s. The conclusions summarize that the creators of poetic cinema in their interpretations of the father archetype made public a whole range of philosophical, moral, ethical and civilizational problems – from the phenomenon of ancestral memory to the place of man in the modern globalized world. It is assumed that the sequence of changes in the characterization of the father's image in Ukrainian poetic cinema reflected the process of national self-awareness of a certain part of Ukrainian society in the historical period under study.

Keywords: Ukrainian cinema, Ukrainian poetic cinema, archetype, Father's image, character features.