

## Відображення кризи радянського гендерного проєкту в українському кінематографі 1980-х років (на прикладі художнього образу батька)

Володимир Никоненко

Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

**Анотація.** *Мета статті* — окреслити та проаналізувати особливості художніх інтерпретацій образу батька в українському кіномистецтві 1980-х років. Особлива увага приділяється тим соціокультурним чинникам, що вплинули на тенденції кінематографічних трактувань батьківського персонажа в досліджуваній період. *Результати дослідження.* У колективному позасвідомому людства батьківський архетип постає репрезентантом основ суспільного устрою та слугує символічним регулятором морально-ціннісної ієрархічної системи. Тому значущі зміни в соціально-політичному житті країни зазвичай простежуються в мистецтві, зокрема в кіно, через трансформацію інтерпретацій образу батька. У статті на прикладі окремих українських кінокартин розглянуто, як явні ознаки духовно-моральної кризи радянського суспільства 1980-х років позначалися на способах екранних інтерпретацій архетипічного образу батька. З'ясовано, як девальвація пізньорадянської державної системи влади метафорично осмислювалася кіномитцями через сюжети з батьківськими персонажами, позбавленими своїх одвічних патріархальних функцій — авторитетності та владності. Розглянуто кінокартини, основна проблематика яких вибудовувалася навколо втрати дітьми довіри до своїх батьків. Зазначено, що така тенденційна колізія могла бути пов'язаною як з процесом кардинального переосмислення українським суспільством минулих історичних періодів СРСР, так і з переглядом легітимності радянської державної системи. *Наукова новизна* статті полягає в тому, що вперше розглянуто розвиток художнього образу батька в українському кінематографі 1980-х років з урахуванням соціокультурного аспекту окресленої проблеми. *Висновки.* Результати дослідження підтверджують, що сутнісна характеристика художнього образу батька в українському кіномистецтві періоду «перебудови» залежала від низки соціально-політичних чинників і була часто зумовлена суспільними передбаченнями скорого краху СРСР.

**Ключові слова:** український кінематограф 1980-х років; «перебудова»; гласність; архетип; герой; образ батька

### Для цитування

Никоненко, В. (2024). Відображення кризи радянського гендерного проєкту в українському кінематографі 1980-х років (на прикладі художнього образу батька). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 50, 59–66. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.50.2024.306758>

### Вступ

Період «перебудови», розпочатий у 1985 році, зумовив низку позитивних політичних і культурних зрушень. Політика гласності, що стала впроваджуватися з другої половини 1980-х років, спричинила оживлення суспільно-політичного життя в усіх республіках: соціум нарешті отримав змогу об'єктивно проаналізувати сьогодення та переосмислити минулі періоди радянської іс-

торії. Як наслідок, були оприлюднені проблеми в соціальній, економічній і духовній сферах, що не могло не відобразитися на стилістиці та змісті тогочасного мистецтва. Так, очевидний розпад радянської держави став однією з основних тем мистецтва періоду «перебудови». І кінематограф став чи не найширшим полем для цих мистецьких рефлексій.

Відомо, що структурування та розвиток колективної свідомості суспільства, наприклад, нації,

та індивіда багато в чому подібні. Під час аналізу душевного стану окремої особистості психоаналітик звертається до його індивідуального досвіду, простежуючи, у якій формі той чи інший архетип реалізує себе у ролі видінь (галюцинацій, сновидінь чи марень). В історії кінознавчої дисципліни наявні приклади схожих наукових практик, у яких предметом дослідження постає вже не індивідуальна психіка, а колективна свідомість нації. Замість особистісних видінь за науковий матеріал слугують твори кіномистецтва досліджуваного історичного періоду. Простежуючи послідовність трансформацій архетипічних образів у творах національної кінокультури та виявляючи соціокультурні фактори, що зумовили ці зміни мистецьких трактувань, ми здійснюємо спробу психологічного аналізу колективної душі народу або ж своєрідної діагностики духовного стану суспільства у той період, що досліджується.

Вищесказане зумовлює актуальність цього дослідження. Адже в батьківській постаті зосередженні людські уявлення про мораль, авторитет та кровні зв'язки, і саме батьківський архетип вінчає символічну вертикаль загальнолюдських цінностей. Коли ж у суспільстві трапляються певні соціальні, політичні чи культурні реформи, то у мистецтві це найчастіше відображається через зміни в художньому трактуванні персонажа батька. Зосередження уваги на особливостях зображення батьківської постаті на кіноекрані «перебудови» дає змогу проаналізувати сутність головного суспільного конфлікту в одному з найдраматичніших періодів історії країни.

*Аналіз попередніх досліджень.* Дослідження архетипічних образів позасвідомого займає чільне місце в науковій практиці останніх років. До соціально-філософського аналізу української ментальності звертається О. Гордійчук (2018), розглядаючи архетипи як систему усвідомлених чи неусвідомлених елементів історичної пам'яті, що формують національний менталітет і впливають на специфіку суспільного світобачення, диктують стереотипи поведінки тощо (с. 18). М. Міщенко (2014) досліджує українські національні архетипи в контексті пошуків новітньої методики національної ідентифікації (с. 94). Серед ґрунтовних досліджень, що стосуються експлікативних проявів універсальних архетипів у кіномистецтві, варто виокремити роботу кінознавиці І. Зубавіної (2015), де виявлено та проаналізовано головні механізми функціонування міфологічних першобразів на кіноекрані. Л. Пономаренко (2021) простежує кінематографічну «матеріалізацію» національних архетипічних образів (землі, сильного лицаря, свободи) в сучасному українському істо-

ричному кіно. Дослідниця В. Горелова (2017) на прикладі ролі батька, яку виконував актор Є. Бондаренко у фільмі «Зачарована Десна», здійснює спробу узагальнення принципів, на яких базується архетип українського батька.

До аналізу образної системи українського кіно пізньорадянської доби зверталися численні науковці. Детальний огляд українського кінопроцесу в 1980-х рр., а також кінокритичний аналіз окремих фільмів зазначеного періоду здійснює Л. Госейко (2005) на сторінках «Історії українського кінематографа: 1896–1995». Л. Брюховецька (2003) у монографії «Приховані фільми» розглядає вплив політики гласності на тематичний і жанровий пейзаж українського кіномистецтва кінця 1980–1990-х рр (с. 57–65). У збірнику статей «Українське кіно: тексти і контекст» кінознавиця О. Мусієнко (2009) порушує низку філософських проблем, пов'язаних із художньою специфікою відображення родинних відносин на кіноекрані. М. Братерська-Дронь (2012) досліджує проблеми етичного самопізнання суспільства, спираючись на досвід кіномистецтва. Криза маскулітності чоловічого героя на радянському кіноекрані стала дослідницьким предметом монографії канадського кінознавця М. Думанчича (Dumančić, 2021) «Чоловіки поза увагою: радянська криза чоловіцтва у 1960-х роках».

У цій публікації акцентовано на інтерпретаційних особливостях художнього образу батька в українському кінематографі 1980-х років.

**Мета статті** — проаналізувати екранні інтерпретації художнього образу батька в українському кіно пізньорадянської доби, спираючись на історичний і соціокультурний контекст.

## Результати дослідження

Переосмислення радянських ідеологічних і суспільних засад почало висвітлюватися в окремих кінофільмах, знятих напередодні епохи гласності. Оскільки тотальне розчарування в ідеалах 1960-х рр. не могло залишитися поза увагою, то у період «застою» з кожним роком усе відчутнішими ставали ознаки суспільної втоми. Ці соціокультурні чинники впливали на зміст багатьох радянських кінострічок того періоду, обумовлювали їхню тематику та атмосферу. Один із наскрізних мотивів радянського кіно на зламі 1970–1980-х рр. — повна втрата героєм життєвих векторів. Відповідно, в цих кризових умовах значною мірою переосмислювалася і роль батька як тієї особи, що надає своїм дітям головні життєві орієнтири.

У 1983 році на екрани виходить легендарна драма режисера Р. Балаяна «Польоти уві сні та на-

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

Кінознавиця О. Мусієнко (2009) розглядає інфантильність Макарова як явний симптом своєрідного суспільного «комплексу сирітства», що переживало покоління шістдесятників впродовж усього свого життя: у багатьох рідні батьки не повернулися з фронтів Другої світової, тоді як після розвінчання культу особистості Сталіна новий усенародний батько так і не з'явився (всі наступні генсеки КППС ставали радше героями анекдотів, а не патріархальними вождями для населення) (с. 169–170). «Символічного забарвлення набуває кадр, коли Сергей, тремтячий і жалюгідний, лежить у копиці сіна, підтягнувши коліна до підборіддя. Він наче хоче заховатись в материнській утробі від холодного, чужого, безжального світу», — зауважує авторка Мусієнко, (2009, с. 172). Отже, в «Польотах уві сні та наяву» приватна криза окремої людини зчитувалася як влучна соціологічна метафора. Водночас у фільмі «Грачі» криза радянського суспільства демонструвалася вже з майже публіцистичною прямоотою. Стрічка, що була зафільмована 1982 року режисером К. Єршовим на кіностудії імені О. Довженка з непригамною загальною настрою тогочасних радянських картин відвертістю, демонструвала моральний розпад окремо взятої родини. В ширшому сенсі цей сюжет також можна розглядати як художнє передчуття розпаду радянської системи.

Сценарна ситуація була запозичена з тогочасної кримінальної хроніки: двоє братів-зловмисників разом зі своїм зятем пограбували інкасатора, вбили заручника та нанесли під час втечі з місця злочину поранення декільком міліціонерам. Ці брати — безбаченки. Віктор є для молодшо-

го брата Олександра найбільшим авторитетом і разом із чоловіком старшої сестри відіграє для юнака роль глави родини. Саме Віктор стає ініціатором пограбування, занепастивши життя і собі, і молодшому братові.

З одного боку, історія Грачів точно пророкувала деякі симптоми, що стануть характерними вже для наступного десятиліття української історії — 1990-х рр., коли для значної частини населення архетипічний образ батька почне втілюватися у збірній постаті брутального кримінального авторитету. З іншого боку, у «Грачах» криються небанальні висновки й стосовно своєї доби. Тут здійснюється остаточне розвінчування багатьох ідеалістичних сподівань попередніх радянських епох, зокрема тієї патерналістської тези, що держава може виконувати роль надійного вихователя для дітей-безбаченків. Слід зазначити, що у фіналі фільму тріумфує законне правосуддя (Віктору проголошують смертельний вирок, Олександр — п'ять років ув'язнення), однак цю розв'язку навряд чи можна вважати оптимістичною. К. Єршов ніби ставить під сумнів основи радянського міфу про провідну роль держави у вихованні безбаченків: адже втягнувся Олександр заради брата у цю кримінальну історію, знехтувавши усі моральні засади, які змалку прищеплювала своїм громадянам країна. Промовистим у такому контексті є образ розгубленого судді в останніх сценах «Грачів» — як символічного представника найбільш принципового джерела державної влади — закону.

Науковиця М. Братерська-Дронь (2015) зазначала, що пошук морального ідеалу був однією з найхарактерніших ознак радянського кінематографа періоду «застою» (с. 64). «Польоти уві сні та наяву» разом з «Грачами» ніби підводили ризику під цим періодом марних пошуків. Починаючи з середини 1980-х рр., у кінематографі матиме попит естетика абсурду та розпаду, а провідними темами багатьох стрічок стане незахищеність суспільства перед змінами, що уособлювала нова доба.

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

У фільмі К. Муратової, як і в «Грачах», вбачаються влучні прогнозування соціальних змін у країні. Недарма кінокритики зазначали непевність екранного простору кінострічки, що «постає в момент розпаду, адже руїни й підземелля колишнього замку являють собою становлення, найбільш притаманне часові створення картини» (Радинський, 2021, с. 254–255). Дуже скоро патріархальна державна влада, подібно до вбитого горем судді, замкнеться всередині себе, а її діти-громадяни, відпущені на волю, кинуться досліджувати інші сторони радянської реальності: жорстокі та сумні, до цього не бачені, адже вони були раніше закриті на замки заборонаю турботливого «батька».

Фактичне скасування цих заборон здійсниться з початком впровадження політики гласності в СРСР (1986). Ці політичні процеси ознаменують початок періоду «перебудови».

Історик С. Плохій (2023) зазначає: «Наприкінці 1980-х Радянський Союз зображували як країну не лише з непередбачуваним майбутнім, а й з непередбачуваним минулим. Українці, як і інші неросійські національності, намагалися повернути собі правду про минуле, яке десятиліттями приховувалося від них офіційною радянською історіографією та пропагандою» (с. 405).

Так, одним із найболючіших питань інформаційного простору «перебудови» стане відповідальність старших поколінь (батьків і дідів) за історичні катастрофи попередніх епох радянської історії.

Вперше художнє осмислення окресленої проблеми в радянському кіно здійсниться в грузинському фільмі-притчі Т. Абуладзе «Покаяння» (1984; рік випуску на кіноекран — 1987). Три покоління однієї сім'ї змушені нести розплату за гріхи своїх батьків. Серед цих злочинів: знищення історичного храму, зрада, сприяння політичним репресіям, а також мовчання як пасивна згода з усіма діями диктаторської влади. За спостереженням кінознавиці І. Зубавіної (2007), феноменальний успіх «Покаяння» серед глядачів продемонстрував готовність публіки до нового кінематографа, який «розкриватиме правду про близьке історичне минуле, про концтабори та про зламані долі» (с. 15). Проте наскільки відчутним виявився відгук українських кінематографістів на цей суспільний попит?

Здавалося б, на українському екрані цей тематичний напрям мав проявитися з усією повнотою. Особливо зважаючи на те, що до того часу вже існував кінематографічний досвід висвітлення теми призову батьків до історичної відповідальності, хоча і був здійснений на базі екранізації

іноземного історичного роману. Так, у телевізійній екранізації роману британської письменниці Ліліан Войнич «Овід» (1980, реж. М. Мащенко) стражденний італійський революціонер Феліче Ріварес відмовлявся від порятунку з боку свого батька-священника, оскільки той утілював для нього ідею служіння несправедливому режиму гнобителів. І фільми, присвячені судилищу новітньої історії, стали б для українського кіно своєрідним продовженням тенденції, заданою ще «Оводом».

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

Вже на рівні синопсису простежується багатий драматургічний потенціал, який було закладено в цю історію. Однак «Солом'яним дзвонам» не судилося стати ані українським відповідником «Покаяння», ані повноцінним мистецьким реваншем так і не поставленої «України в огні» О. Довженка, у центрі оповіді якої також була постать батька-колаборанта. За зауваженням Л. Госейка (2005), творчість Ю. Ілленка не зазнала у 1980-х рр. такого ж ідеологічного тиску, як у 1970-х, проте його фільми «втратили ясність погляду, притаманного авторському кіно» (с. 357). Ю. Ілленко впродовж фільму зосереджує усю свою режисерську увагу на показі жорстоких злодіянь німецьких військ, що місцями перетворює стрічку на репліку антивоєнної драми «Іди та дивись» (1984) Е. Клімова. Історія ж батька-зрадника Вільготи, попри харизматичну гру Л. Сердюка, губиться серед візіонерських спецефектів і нескінчених ретроспекцій, не розвиваючись до якогось логічного завершення.

Утім роль батька, який служить поплічником репресивної системи, Л. Сердюку вдасться втілити в іншому визначному українському фільмі пе-

ріоду «перебудови» — «Подарунок на іменини» (1991, реж. Л. Осика). Сюжет стрічки базується на декількох оповіданнях М. Коцюбинського. Події розгортаються на початку ХХ ст. Поліцейний наглядач вирішує зробити своєму синові подарунок на одинадцятий день народження і бере його з собою на страту ув'язненої революціонерки. Катом, що виконує вирок, виявляється хрещений хлопчика — постать, що згідно з релігійною традицією мусила б слугувати хлопцю етичним взірцем, а у разі смерті рідного батька — взяти його під опіку. Звісно, такий «подарунок» виявляється переломним моментом у житті сина. Після цього жахливого досвіду він вже ніколи не зможе дивитися так, як раніше, ані на свого батька, ані на хрещеного, ані на весь навколишній світ.

Відомо, що «Подарунок на іменини» Л. Осика зняв з чіткою громадянською ціллю: закликати владу переглянути закон про смертну кару в Україні. Отже, фільм був зосереджений на майбутньому держави, яка на момент виходу стрічки тільки-но здобула незалежність. Однак контекст епохи гласності, у якій стрічка створювалася, дає змогу простежити ще один метафоричний зміст. Адже шок хлопчика, який дізнався сутність професії свого батька та хрещеного, можна розглядати і як вичерпну алегорію того стану, в якому тоді перебувало суспільство, коли гортало чорні, раніше засекречені сторінки історії, де батьки та діди поставали іноді у зовсім невігідному світі.

Шоковий період гласності, зокрема розкриття таємниць старших поколінь, іноді накладали свій відбиток і на кінотвори, які були досить далекими від подій пізньорадянської дійсності, як, наприклад, у фільмі О. Муратова «Дорога нікуди», що також вийшов вже за часів незалежності, у 1992 році. Ця екранізація однойменного роману О. Гріна розповідала історію романтичного юнака, який у шістнадцятирічному віці познайомився зі своїм батьком. Ним виявився брудний волоцюга, що ладен використовувати сина у дріб'язкових та сумнівних з погляду закону цілях. Атмосферу страху та незахищеності перед власним батьком, як і нездатність героя змиритися зі своїм походженням, можна трактувати як відбиток суспільного страху перед власним минулим, ревізія якого в останні дні СРСР вже досягла свого апогею.

Тотальний шок, що проживало суспільство у дні «перебудови», був зумовлений не тільки новим прочитанням минувшини. Адже змінювалося і сьогодення. «Вітер змін» втілював не лише омріяну свободу, але і раніше невідомі небезпечні реалії: економічну кризу, зупинку виробництв, рекет, наркоманію, корупцію, експансію низькопробної масової культури тощо. Суспільство радянських

республік відчувало себе по-дитячому незахищеним, і це відчуття незахищеності росло з кожним днем усе сильніше. Разом із передчуттям остаточного розвалу радянської держави в значній частині соціуму почала виникати несвідома туга якщо не за сильною владною рукою, що розверне політичний вектор у зворотному напрямку, то принаймні за умовною фігурою батька-захисника, який зможе врятувати від новітніх жорстоких буднів.

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

Неминуче зазнає поразки вітчим юної Крістіни, яку згвалтувала банда хуліганів, у трилері одеського кінорежисера О. Полиннікова «День кохання» (1991). У промисловому місті, де розгортаються події фільму, життям керує безпринципна та жорстока мафія. Бандити живляться коштом продажу крадених заводських вантажівок. Одного дня ватажок злочинців на знак війни проти міліції проголошує так званий «день кохання», тобто серію масових згвалтувань посеред білого дня. Однією з жертв гвалтівників стає Крістіна — місцева королева краси, яка готується до від'їзду за кордон. На стежку помсти виходить вітчим дівчини — у минулому автоперегонник, нині ж — розчавлений новітніми реаліями чоловік.

Кінознавець І. Грабович (2011) коментує кінострічку так:

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

Так, у «Дні кохання» демонструється остаточне позбавлення авторитетної влади архетипу батька в колективних уявленнях тогочасного суспільства. І ця дискваліфікація торкалася буквально усіх проявів батьківського архетипу — як образу авторитарної держави (колізія з захопленням міліційної дільниці), так і в буквальному значенні (загибель опікуна-захисника). Радянська держа-

ва перебувала в завершальній стадії свого існування, і патріархальні символи на тлі соціально-політичного розпаду видавалися безпорадними і неактуальними.

## Висновки

У 1980-х роках кінематографічна еволюція художнього образу батька здійснила новий виток свого логічного розвитку. Радянський період української історії стрімко добігав кінця, і розпад навколишньої соціокультурної та політичної реальності усе частіше ставав предметом дослідження українських кіномитців.

Звісно, цей новий політичний клімат значною мірою впливав і на художні особливості екранного трактування батьківської постаті. В універсальних уявленнях людства архетип батька уособлює авторитет, силу та владу. Для суспільства кінця радянської доби образ батька зазвичай втілював ціннісні орієнтири доби, що добігає кінця. Тому на тлі радикальних історичних змін батько все частіше поставав на екрані як безпомічне та навіть жалюгідне створіння. Такі інтерпретаційні методи є вкрай закономірними: лютували часи, коли вже не діяли ані архаїчні засади радянської ідеології, ані юридичні закони. Значного переосмислення зазнав і батько як символ родової пам'яті. У таких фільмах, як «Солом'яні дзвони» (1987), «Подарунок на іменини» (1991), «Дорога нікуди» (1992), наявний наскрізний мотив темного минулого батьківських персонажів, що, відповідно, можна розглядати як алегорію тодішнього суспільного переосмислення попередніх епох радянської історії.

*Наукова новизна* публікації полягає у відображенні особливостей розвитку образу батька в українському кіно 1980-х рр. з акцентуацією на соціокультурному аспекті проблеми.

*Перспективи подальших досліджень.* Результати розвідки можуть посприяти мистецтвознавчим дослідженням образної системи українського кінематографа, зокрема, зосереджених навколо впливу соціокультурних чинників на особливості трактування художнього образу батька на кіноекрані 1980-х років.

## Список посилань

- Братерська-Дронь, М. Т. (2012). *Інтерпретація наріжних понять моральнісної свідомості в кіномистецтві* [Монографія]. Видавництво Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова.
- Братерська-Дронь, М. Т. (2015). «Царство духа і царство Кесаря» в дзеркалі кіноекрана [Монографія].

Видавництво Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова.

- Брюховецька, Л. І. (2003). *Приховані фільми: українське кіно 1990-х* [Монографія]. АртЕк.
- Гордійчук, О. О. (2018). Архетипи української ментальності: соціально-філософський аналіз. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філософські науки*, 1(84), 15–19.
- Горелова, В. С. (2017). Інтерпретація образу батька Євгеном Бондаренком у фільмі «Зачарована Десна». *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*, 57, 198–204.
- Госейко, Л. (2005). *Історія українського кінематографа. 1896–1995* (С. Довганюк, пер., В. Войтенко, ред.). KINO-КОЛО.
- Грабович, І. (2011, 17 травня). *Згвалтування та кінематограф: складна діалектика насилля та любови*. Сценарна майстерня. <https://screenplay.com.ua/plot/?id=57>
- Зубавіна, І. (2007). *Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті* [Монографія]. Фенікс.
- Зубавіна, І. (2015). Кіноархетипіка як ядро екранного наративу. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 16, 75–83.
- Міщенко, М. М. (2014). Українські національні архетипи: від колективного несвідомого до усвідомленої національної ідентичності (до актуальності методології архетипічного аналізу). *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Філософія. Філософські перипетії*, 51(1130), 90–94.
- Мусієнко, О. С. (2009). *Українське кіно: тексти і контекст*. Глобус-Прес.
- Плохій, С. (2023). *Брама Європи: історія України від скіфських воєн до незалежності* (Р. Ключко, пер.). Клуб сімейного дозвілля.
- Пономаренко, Л. Г. (2021). Експлікація архетипів і символів у сучасних українських художніх фільмах. *Держава та регіони. Серія: Соціальні комунікації*, 2(46), 8–14. [https://doi.org/10.32840/cru2219-8741/2021.2\(46\).2](https://doi.org/10.32840/cru2219-8741/2021.2(46).2)
- Радинський, О. (2021). Кіра Муратова: тринадцять в одному. В В. Войтенко (Ред.), *У KINO-КОЛО* (с. 245–259). Дух і Літера.
- Dumančić, M. (2021). *Men out of focus: The Soviet masculinity crisis in the long sixties*. University of Toronto Press.

## References

- Braterska-Dron, M. T. (2012). *Interpretatsiia narizhnykh poniat moralnisnoi svidomosti v kinomystetstvi* [Interpretation of the cornerstone concepts of moral

- consciousness in cinematography] [Monograph]. Publishing House of National Pedagogical Dragomanov University [in Ukrainian].
- Braterska-Dron, M. T. (2015). *"Tsarstvo dukha i tsarstvo Kesaria" v dzerkali kinoekrana* ["The kingdom of the spirit and the kingdom of Caesar" in the mirror of the movie screen] [Monograph]. Publishing House of National Pedagogical Dragomanov University [in Ukrainian].
- Briukhovetska, L. I. (2003). *Prykhovani filmy: Ukrainske kino 1990-kh* [Hidden films: Ukrainian cinema of the 1990s] [Monograph]. ArtEk [in Ukrainian].
- Dumančić, M. (2021). *Men out of focus: The Soviet masculinity crisis in the long sixties*. University of Toronto Press [in English].
- Hordiichuk, O. O. (2018). Arkhetypy ukrainskoi mentalnosti: Sotsialno-filosofskyi analiz [The archetypes of the Ukrainian mentality: A socio-philosophical analysis]. *Zhytomyr Ivan Franko State University Journal. Philosophical Sciences*, 1(84), 15–19 [in Ukrainian].
- Horielova, V. S. (2017). Interpretatsiia obrazu batka Yevhenom Bondarenkom u filmi "Zacharovana Desna" [The interpretation of the father's image by Yevhen Bondarenko in the film "Zacharovana Desna"]. *Culture of Ukraine. Series: Art Criticism*, 57, 198–204 [in Ukrainian].
- Hoseiko, L. (2005). *Istoriia ukrainskoho kinematohrafa. 1896–1995* [History of Ukrainian cinematography. 1896–1995] (S. Dovhaniuk, Trans., V. Voitenko, Ed.). KINO-KOLO [in Ukrainian].
- Hrabovych, I. (2011, May 17). *Zgvaltuvannia ta kinematohraf: Skladna dialektyka nasyllia ta liubovy* [Rape and cinema: The complex dialectics of violence and love]. Stsenarna maisternia. <https://screenplay.com.ua/plot/?id=57> [in Ukrainian].
- Mishchenko, M. M. (2014). Ukrainski natsionalni arkhetypy: Vid kolektyvnoho nesvidomoho do usvidomlenoi natsionalnoi identychnosti (do aktualnosti metodolohii arkhetypichnoho analizu) [Ukrainian national archetypes: From the collective unconscious to the conscious national identity (to the relevance of the archetypal analysis methodology)]. *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University. Series: Philosophy. Philosophical Peripeteias*, 51(1130), 90–94 [in Ukrainian].
- Musiienko, O. S. (2009). *Ukrainske kino: Teksty i kontekst* [Ukrainian cinema: Texts and context]. Hlobus-Pres [in Ukrainian].
- Plokyh, S. (2023). *Brama Yevropy: Istoriia Ukrainy vid skifs'kykh voien do nezalezhnosti* [Gates of Europe: A history of Ukraine] (R. Kliuchko, Trans.). Klub simeinoho dozvillia [in Ukrainian].
- Ponomarenko, L. H. (2021). Eksplikatsiia arkhetypiv i symvoliv u suchasnykh ukrainskykh khudozhnykh filmakh [Explication of archetypes and symbols in modern Ukrainian feature films]. *State and Regions. Series: Social Communications*, 2(46), 8–14. [https://doi.org/10.32840/cpu2219-8741/2021.2\(46\).2](https://doi.org/10.32840/cpu2219-8741/2021.2(46).2) [in Ukrainian].
- Radynskyi, O. (2021). Kira Muratova: Trynadtsiat v odnomu [Kira Muratova: Thirteen in one]. In V. Voitenko (Ed.), *U KINO-KOLO* [In KINO-KOLO] (pp. 245–259). Dukh i Litera [in Ukrainian].
- Zubavina, I. (2007). *Kinematohraf nezalezhnoi Ukrainy: Tendentsii, filmy, postati* [Cinematography of independent Ukraine: Trends, films, characters] [Monograph]. Feniks [in Ukrainian].
- Zubavina, I. (2015). Kinoarkhetypika yak yadro ekrannoho naratyvu [Cinema archetypic as a core of screen narrative]. *Academic Bulletin of Kyiv National Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television*, 16, 75–83 [in Ukrainian].

## Reflection of the Crisis of the Soviet Gender Project in Ukrainian Cinema of the 1980s (on the Example of an Artistic Image of Father)

Volodymyr Nykonenko

Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

**Abstract.** *The aim of the article* is to outline and analyse peculiarities of artistic interpretations of the father's image in Ukrainian cinema of the 1980s. Particular attention is paid to those social and cultural factors that fundamentally influenced the tendencies in cinematic interpretations of the fatherly character in the mentioned period. *Results.* In the collective unconscious of humanity, the fatherly archetype is a representative of the social order foundations, and serves as a symbolic regulator of the moral and value hierarchical system. Therefore, any significant changes in the social and political life of the country are usually traced in art (including cinema) through changes in the father's image interpretation. The article uses examples of selected Ukrainian films in order to examine how the definite signs of the spiritual and moral crisis of Soviet society in the 1980s affected the

ways in which the archetypal image of the father was interpreted on screen. It is clarified how the devaluation of the late Soviet state system of power was metaphorically interpreted by filmmakers through plots with fatherly characters deprived of their eternal patriarchal functions of authority and power. The article highlights a number of films, the main issues of which were built around the loss of trust in their parents by children. It is noted that such a tendency collision could be related both to the process of radical rethinking by Ukrainian society of the past USSR historical periods, and to the revision of the Soviet state system legitimacy. *The scientific novelty* of the article lies in the fact that for the first time the development of the artistic image of father in the Ukrainian cinema of the 1980s is examined, taking into account the social and cultural aspect of the outlined problem. *Conclusions.* The results of the study confirm that the essential characteristic of the artistic image of father in Ukrainian cinema of the “perebudova” period depended on a number of social and political factors, and was often caused by public predictions of the imminent collapse of the USSR.

*Keywords:* Ukrainian cinema of the 1980s; “perebudova” (“reconstruction”); publicity; archetype; hero; the image of father

### Відомості про автора

**Володимир Никоненко**, аспірант PhD, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0002-3516-7041, e-mail: v.nykonenko85@ukr.net

### Information about the author

**Volodymyr Nykonenko**, PhD Student, Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-3516-7041, e-mail: v.nykonenko85@ukr.net

