

УДК 791.43:32.019.51]"192/195"

ДІТИ ШАХТАРІВ І БАТЬКИ УТОПІЇ: ОСОБЛИВОСТІ ОДНІЄЇ ІСТОРИЧНОЇ ДРАМИ

Сергій Тримбач

У статті йдеться про колізію, пов'язану з формуванням тоталітарних уявлень про нову державну та суспільну систему. Базовий концепт виникає на основі конфлікту поколінь – батьків і дітей. Діти заступають місце батьків, що є неодмінною умовою суспільного прогресу, який неможливий за збереження патріархальних структур і вірувань. Однак заявлена колізія фіналізується у вигляді збалансованого і гармонізованого колективу, керованого ззовні міфологізованими структурами комуністичної партії та батька (вождя) нації.

Ключові слова: утопія, покоління, міф, авангард, ідеологія.

В статье речь идет о коллизии, связанной с формированием тоталитарных представлений о новой государственной и общественной системе. Базовый концепт возникает на основе конфликта поколений – родителей и детей. Дети заступают место родителей, что является неперемным условием общественного прогресса, который невозможен при сохранении патриархальных структур и верований. Однако заявленная коллизия финализируется в виде сбалансированного и гармонизированного коллектива, управляемого извне мифологизованными структурами коммунистической партии и отца (вождя) нации.

Ключевые слова: утопия, поколение, миф, авангард, идеология.

The deals with a collision related to the formation of totalitarian ideas on new state and society system. The basic concept arises on the ground of generation gap – between parents and children. Children replace parents, which is a precondition of social progress being impossible provided that patriarchal structures and beliefs persist. However, the declared collision is finalized in the form of a balanced and harmonized community controlled from outside by mythologized structures of the Communist party and national father (leader).

Keywords: utopia, generation, myth, Avant-garde, ideology.

Батьки і діти – ця проблематика за радянських часів постійно перебувала в центрі тогочасної панівної світоглядної парадигми. Зрозуміло чому, адже виховання (або ж конструювання і виробництво) «нової людини» декларувалося як заздалегідь не основна мета політичного укладу. Без вирощування такої людини в ідеологічній «пробірці» (щось на кшталт штучного запліднення та наступного «виношування плоду») досягнення цієї мети видавалося чимось нездійсненним. Бо абсолютна більшість старшого і навіть середнього покоління несла в собі «родимі плями» (одне з найуживаніших у 1930–1950-х роках словосполучень) старого і, вочевидь, архаїчного світу, світу абсолютної «темряви», яку не здатна розвіяти навіть мільйонна армада «лампочок Ілліча». Цей безнадійно старий і немічний світ приречений, від нього належить звільнитись як від злорякисної пухлини, і якомога швидше, допоки та пухлина не розрослася й не паралізувала народжувані клітини й артерії. Отож закономірною особливістю радянської колізії виховання стало

те, що нерідко дорослі і діти міняються ролями, тобто вихователями або принаймні зразками для наслідування є діти, а не дорослі. Старшим належить вислухати діагноз своїх невиліковних болячок і покійно піти за горизонт життя. У всіх інших випадках – війна, непримиренна й безпощадна.

Так це було вже в 1920-х роках. До прикладу, Олександр Довженко у своєму сценарії (який став однойменним фільмом) «Вася-реформатор» (1926) оповідає про підлітка, який є таким собі ревізором і проводить доволі жорстку «виховну роботу» серед дорослих – крадіїв і «нерадивих» працівників. Аргументація проста – він нова людина, навіть реформатор, який повстає проти людей старих і нездатних опанувати норми нового життя. Утім, в іншому Довженковому фільмі, «Земля» (1930), батьки отримують шанс вижити, однак лише за умови віднайдення в собі позитивного ресурсу в ставленні до змін. У легендарному «Чапаєві» (1934) братів Васильєвих ця колізія максимально увиразнюється, покоління батьків (сам Чапаєв і навіть «темний» і

ТЕОРІЯ

забитий життям генеральський денщик Потапов у виконанні Степана Шкурата) отримує можливість сісти у човен, який вирушає у світле майбуття, передусім завдяки контакту з новим радянським «духівництвом» у вигляді партійного апаратника, який добре орієнтується на новій місцевості і знає всі стежки у завтрашній день.

Цей «духівник» виконує роль ще й психоаналітика, оскільки йдеться про надскладні психологічні комплекси, пов'язані з прагненням індивідуума виборсатися з полону патріархального колективу, у якому діти є заручниками колективістських уявлень про розвиток особистості. Зрозумілими є стосунки дітей і батьків, останнім доводиться приборкувати бажання вирватися на волю і тим самим зруйнувати саму основу патріархального буття.

Еволюція кінематографічного міфу впродовж 1930-х років призвела до появи образу Сталіна як «Батька» системи, яку тоді, звичайно, ніхто не мислив як тоталітарну. Сама новостворена система (державна і суспільна) набувала рис сакральності, адже вона народжена від «шлюбу вождя і учителя, батька народів СРСР і всього світу» з народом, який постає у ролі матері, жінки, що прийняла у своє лоно зерня великого вчення (таке собі непорочне зачаття). Отже, народжувані діти новітньої системи є дітьми Сталіна і Радянської вітчизни, Батьківщини-матері. Усі, хто не є органічними дітьми такого симбіозу, проголошуються ворогами, яких належить нещадно виявляти і нищити.

Крім того, небажаними виявлялися й апології більшовицької утопії. Красномовним прикладом на користь подібної тези є фільм «Суворий юнак» («Строгий юноша») Абрама Роома, знятого на Київській кіностудії. Фільм був завершений у другому кварталі 1936 року і невдовзі заборонений. 10 червня 1936 року побачила світ Постанова Тресту «Українфільм» про заборону стрічки: у ній давалася нищівна оцінка кінострічці, де пропонувався кодекс нової моралі, подавалися міркування щодо рівності й «урівнялівки». До того ж у фільмі стверджувалося, що представникам вищої інтелігенції належатиме влада в безкласовому суспільстві.

Існує чимало версій щодо причин заборони «Суворого юнака». Одна з них належить Аркадію Блюмбауму [1]. Вона зводиться до того, що автори фільму мимоволі зачепили одну з важливих «нервових волокон» тогочасного життя, а саме: стосунки інтелектуалів і влади. Ідеальне суспільство кореспондувало з ідеєю наділення владою саме інтелектуалів, власне інтелекту. Зрозуміло, це видалося шкідливою ідеєю, яку належало раз і назавжди забути, хоча б тому, що керувати масою значно легше за допомогою ірраціональних чинників.

Отже, на рубежі 1920–1930-х років у кіно формується уявлення про батьків і дітей народжуваної системи. Шахтарі чи не найбільше годилися на роль презентанта такої системи – і носії ідеї індустріалізації, і опоненти патріархального колективу, оскільки в їхньому середовищі діти отримували чималі дивіденди у вигляді свободи від колишніх суто моральних табу і обмежень.

Молодше покоління режисерів доволі охоче сприйняло і гасла індустріалізації, і заклик до орієнтації на масові смаки – передусім для радикальної зміни останніх. Одним з найвиразніших представників цього покоління був Леонід Луков. У своєму першому самостійному фільмі «Італійка» (1931) він запропонував міфологічну структуру конфлікту – герой стрічки гине заради майбутнього. Події розгортаються у шахтарському селищі, куди приїхала молодь, аби повернути до життя стару шахту. У певному сенсі індустріальний міф став продовженням землеробського – досить пригадати загибель Василя в Довженковій «Землі».

У фільмі «Молодість» (1932) Л. Луков віддав данину деяким штампам, виробленим у картинах про героїку революційної боротьби. Наступна кінострічка Л. Лукова – «Ешелон №...» (1933). Тут героєм є паровоз, героєм так само міфологічним. Оператор Олександр Пищиків зосередився на відтворенні фактури, передусім заліза, це своєрідний «псалом залізу», у тому числі й людському. Те, що потім утілиться у знамениту формулу «так гартувалася сталь», – романтично й жорстко стосовно до людей, яким не вдається вийти на

СЕРГІЙ ТРИМБАЧ. ДІТИ ШАХТАРІВ І БАТЬКИ УТОПІЇ: ОСОБЛИВОСТІ ОДНІЄЇ ІСТОРИЧНОЇ ДРАМИ

рівень міцності металу. Звучить тут і мотив вугілля, цього «новітнього хліба» індустріальної доби. Таким чином шахтарі уявляються «хліборобами» доби індустріалізму. Селянин так само здатен отримати визнання, однак лише за умови адаптації до трактора, «залізного коня».

Найуспішніший фільм Л. Лукова середини 1930-х років – «Я люблю» (1936) за романом Олександра Авдеєнка. Дореволюційний Донбас, шахтарі вибудовують своє селище Собачіївка. У центрі оповіді – сім'я старого Никанора та її протистояння визискувачам. Найвиразнішим персонажем є Никанор (Олександр Чистяков) – людина могутньої, майже казкової, фізичної сили. Оператор Іван Шеккер та художник Моріц Уманський запропонували доволі просте, однак ефективно вирішення: світло й п'ятьма тут протистоять одне одному. Світ підземелля, попри все, є носієм світлоносною позитивної сили, яка обіцяє переможний фінал. Никанор помирає, але його похорон перетворюється на апофеоз сили народу, круто замішаної на класовій ненависті. «Я тебе коли-небудь уб'ю!» – заявляє хазяїну (Володимир Гардін) Никаноров онук, і це останній план стрічки. Батьки і діти почуваються не просто сім'єю, а бойовою одиницею армії, що б'ється за щасливе майбутнє.

Зрештою, саме в середині 1930-х років оформлюється і починає еволюціонувати в бік догматичного ствердження так званий метод соціалістичного реалізму. У його основі – канонізація віри в прогрес суспільства, у можливість перетворення людських мас в організуючу силу, однак за неодмінної умови: упокорення партійній структурі, яка перебрала на себе роль власне держави, єдиного суверена. Так само поступово канонізується уявлення про те, що розвиток особистості можливий лише в лоні колективу, під його невсипущим контролем. Відтоді в радянському кіно персонаж, який «відривається від колективу», маркується однозначно негативно. Єдиний спосіб виправитися, повернути самому собі сенс існування – повернутися в колектив. Подібні колізії надовго визначають фабулярну сторону багатьох фільмів, передусім дитячих, себто орієнтованих на дитячу аудиторію –

формування дитини має відбуватися за виховного та власне ідеологічного сприяння колективу.

Згідно з ухвалою І З'їзду письменників СРСР 1934 року, «соціалістичний реалізм вимагає від митця правдивого історико-конкретного зображення дійсності в її революційному розвитку. При цьому правдивість та історична конкретність художнього зображення мусять поєднуватися із завданням ідейної переробки і виховання трудящих у дусі соціалізму. Соціалістичний реалізм забезпечує мистецькій творчості виняткову можливість виявлення творчої ініціативи, вибору різноманітних форм, стилів і жанрів» [5, с. 17].

Саме до таких режисерів належав Олексій Маслюков. Випускник Одеського кінотехнікуму (1929) доволі швидко знайшов своє покликання. Фільм «Діти шахтарів» (1932), знятий на «Українфільмі» в Одесі, має узвичаєний мотив відставання, «прориву» (у тогочасному слововживанні), цього разу шахти. Такою є зав'язка картини. Одне з пояснень – немає духовного, енергетичного забезпечення: силует шахтаря, який повертається додому після роботи, красномовно про це свідчить – рухається ніби сомнамбула. А в школі готують зміну – не таку «сомнамбулічну», а справжню, налаштовану на великі справи, що підіймають дух.

Школярів ведуть на своєрідну екскурсію до шахти: діти ганьблять «прогульника» (традиційний персонаж тогочасного кіно) за допомогою надувних кульок, на яких лише одне слово – «Ганьба!». Той сердиться. Аж тут лист з Одеси: чекаємо на вугілля. А план шахта не виконує, бо надто багато тут «прогульників».

Зрештою, це історія про перетворення лайдакуватого Романа Баклая (Василь Красенко), того самого прогульника, на людину передових поглядів. Його трансформація відбувається на екрані. Він б'є сина, і саме в цей момент пригадує кульки з написом «Ганьба!» (пригадування в режимі «потoku свідомості»). Тут і починається благовісне зрушення у ставленні до життя – простодушно, звичайно, зате дохідливо. І ось Роман уже в шахті, добу-

ТЕОРІЯ

ває вугілля з великим завзяттям (ці кадри, вочевидь, протиставлено сомнамбулічній постаті шахтаря на початку стрічки). Після зміни його зустрічають як героя. Людина, людина народилася – у праці, у колективі, де разом батьки і діти. Бо й Романів син долучився до його переродження, і його однокласники. Ми бачимо апофеозне засідання, де разом батьки і діти, а за вікном – труби димлять, шахти вугілля на-гора дають.

Наступна стрічка О. Маслюкова, «Сенька з “Мімоси”», не збереглася. У ній – уже усталена історія «переробки» дитини на нових соціалістичних началах. Недовго поблукавши в пітьмі виховних традицій батька, учителя, який перебуває, як сказано у фільмовій анотації, «під владою буржуазних пережитків» (у ролі батька – Василь Красенко), школяр залишає свій старосвітський дім і долучається до роботи гуртка юних техніків. Отакий піонер – усім дітям приклад, – тим, хто приходив у кінотеатри дивитися фільми.

Характерно, що й ці фільми, і наступна робота О. Маслюкова «Дочка партизана», яка вийшла на екрани 1935 року, були незвученими, «німими» (останню стрічку все ж таки озвучили, але пізніше – 1937 року). Мабуть, вважалося, що виховний вплив незвучених стрічок сильніший, аудиторія на їх переглядах об'єднується сильніше – хоча б за рахунок гуртового читання титрів. Школярка Гуля Корольова зіграла роль Василянки, якій разом з іншими дітьми вдається вивести на чисту воду замаскованого ворога. Син ворога приєднується до дітей, вказуючи на батька, – один із чільних мотивів тогочасного кіно, покликаний ілюструвати загострення класової боротьби. Гуля Корольова в часи війни стала відважною партизанкою, послуживши довголітнім прикладом того, як кіно формує людську особистість.

Ще один фільм О. Маслюкова, «Митько Лелюк» (1938 р., у співпраці з Мечиславою Маєвською), переповідає вже усталену історію про те, як діти допомагають дорослим битися з ворогом у постреволуційні часи громадянської війни.

Найцікавішою картиною О. Маслюкова та М. Маєвської (їхня співпраця тривала й

у повоєнні роки) є «Карл Бруннер» (1936 р., інша назва – «Тримайся, Карлушо!»), поставлена за сценарієм тодішнього емігранта, теоретика кіно Бели Балаша. Йшлося про тогочасну Німеччину, реалії якої можна було відтворити тільки в павільйоні. Фільм загалом має антифашистське спрямування, у центрі оповіді – десятилітній Карлуша, який допомагає дорослим боротися з нацистським режимом.

Нині деякі історики кіно [4, с. 69–72] небезпідставно порівнюють «Карла Бруннера» з фільмом «Юний гітлерівець Квекс» (*Hitlerjunge Quex*, 1933) Ганса Штайнхофа (підзаголовок стрічки такий: «Про жертвний дух німецької молоді»). У німецькій картині відображено події часів Веймарської республіки і жорстке протистояння комуністів (їхній образ всуціль негативний, вони ведуть німців у прірву) і нацистів, за якими майбутнє Німеччини (яке саме – у ті часи ніхто знати не міг). У «Квексі» реалізовано міф юної жертви, який увиразнюється й у радянському кіно і суспільстві загалом; досить пригадати сумнозвісного Павлика Морозова, який зрадив свого батька, і не реалізований до кінця фільм «Бежин луг» С. Ейзенштейна.

Повертаючись до фільмів, орієнтованих на дитячу аудиторію, назвемо ще одну стрічку – «Справжній товариш» (1936) Абрама Окунчикова та Лазаря Бодика, поставлену за сценарієм відомої письменниці Агнії Барто. Простір фільму вичищено й вибілено, у ньому немає жодних ознак традиційного побуту. Відчуття дистанційованості від прозаїчних реалій підсилює музика та пісні. Що ж, ідеться про людей завтрашнього дня, про підростаюче покоління Країни Рад.

Колізія проста: Левко Соколов – хлопець позитивний, однак бешкетливий. Учитель Василь Васильович (Михайло Тарханов) рекомендує Левка на поїздку до військових моряків, але принципова Люда проти: «Не можна хуліганів обирати!». Хлопцеві не лишається нічого іншого, як розпочати нове життя. А далі – історія змагання двох класів за право бути делегованими для поїздки на флот. Конфлікт між Левком і Людою знову спалахує з новою силою. Зрештою, змаган-

СЕРГІЙ ТРИМБАЧ. ДІТИ ШАХТАРІВ І БАТЬКИ УТОПІЇ: ОСОБЛИВОСТІ ОДНІЄЇ ІСТОРИЧНОЇ ДРАМИ

ня і присуд педради: на корабель поїдуть обидва класи. У фіналі школярі на крейсері, Люда й Левко поруч – дружба і світлі почуття перемагають. Хороше змагається зі ще кращим – знову ж таки модель на багато літ вперед, особливо ж у дитячих фільмах.

Масовій аудиторії дедалі частіше пропонується видовище, у якому домінує образ дистильованої, очищеної від «зайвини» реальності, себто образ нової утопії, яка вже ось зринає на поверхні життя, уже вживлена в його структуру. «Небажані елементи» стають героями іншого сегменту кінематографічного процесу – там, де належало ілюструвати партійно-державницьку тезу про «загострення класової боротьби», про дворушників, «прогульників» і просто шпигунів, «наймитів» іноземних спецслужб.

У жовтні 1935 року в прокат вийшов фільм «Дивовижний сад» Лазаря Френкеля – у чомусь провісник знаменитої російської стрічки «Волга-Волга» Г. Александрова, яка з'явиться пізніше. Арктика тут присутня радше як образ – через дітей полярників, яких об'єднує музика. Зрештою, музика об'єднує покоління через простір – завдяки радіо, техніці. Та й взагалі мистецтво постає як спосіб організації життя, як прообраз нового життя. Себто маємо ствердження авангардистського міфу про те, що життя по-справжньому гармонізується тільки за умови запровадження правил організації мистецького тексту. Ще один приклад утопічного сприйняття реальності, покликаною заразити людей вірою в позитивний розвиток історії.

В одному з доносів 1930-х років цитується вислів О. Довженка про те, що митці, інтелектуали нерідко програмовані новій людині «пришивають» нібито кращі (з погляду інтелектуалів) ідеї, замість вивчити ту людину. Бо ж у реальному житті «основные черты этих людей, это – скот... Они на основное место ставят еду, спанье и жену. Судьба страны их ничуть не интересует» [3, с. 113]. І в цьому контексті доля самих інтелектуалів, інтелігенції в цілому не може не викликати запитань і сумнівів.

Питання, власне, просте: а чи має якийсь практичний сенс робота з перетворення народних мас на «нову історичну

спільність»? І хто є предметом і метою агітаційно-виховного процесу? Чи ж справді народ? Чи натомість щось сконструйоване, утопічний образ майбутнього і майбутньої людини з народу? «Інженери людських душ» (як пишно поймає Сталін письменників, а разом з ними почасти й усіх митців) виробляють «новий людський матеріал», не пізнавши «старого» – виходить так. Хоча нерідко (і віддавна) пропонують іншу логіку: утопія є образом, конструкцією ідеального світу, який здатен заражати людські маси бажанням переробити себе і власний світ подібним чином. Не випадковими в «Суворому юнакові» є античні мотиви – бо це ж звідти, з античності, образи «золотого віку», «земного раю».

Однак саме екранні утопії авангардистів і заборонялися в першу чергу («Земля» Олександра Довженка, «Хліб» Миколи Шпиковського). Ідеться не тільки про кіно-авангард. Казимир Малевич, автор «Чорного квадрату», попереджав (у викладі Б. Гройса): «Пошук "досконалості" за посередництва техніки й агітації зробить їх [авангардистських художників. – С. Т.] бранцями часу і заведе в глухий кут, оскільки є рівнозначним створенню нової церкви – а всі церкви приречені на загибель, коли віра в них зникає». І хоча своє мистецтво К. Малевич вважав трансцендентним будь-якій вірі чи ідеології, саме він запрограмував крах авангарду, «коли зробив із художника властителя, деміурга замість споглядача» [2, с. 34–35]. Саме в цьому, напевно, і полягала перебудова інфраструктури радянського мистецтва 1933–1935 років, коли тим, хто почувався таким собі богом мистецького (щонайменше) всесвіту, деміургом творення нових світоглядних планет, дали зрозуміти: ти лише «інженер душ», креслення виготовляєш не ти. І взагалі, за відомим і вельми промовистим віршиком тих часів, «Вся Советская земля начинается с Кремля».

За пізнання цієї нехитрої істини багатьом довелося заплатити свободою, а деяким і життям. Швидше «доходило» до тих, хто мав можливість поспілкуватися із самим господарем Кремля, зі Сталінім. О. Довженко, скажімо, одразу після зустрічі з

ТЕОРІЯ

вождем 1933 року «відключив сонце власної авторської системи» і визнав єдиним «світилом» вождя світового пролетаріату. І заходився робити «Аероград», а потому й «Щорса», де він справді був «інженером», що лудив замислене керівником держави. Тільки по смерті Сталіна О. Довженко почав знову вибудовувати власну утопію («Поема про море», нереалізований задум «Золоті ворота»).

Отже, умовність де-факто заборонялася, а з нею і будь-який натяк на пошук форми. Саме поняття авангарду перетворюється на лайливу наліпку усього підозрілого, «буржуйські налаштованого» (себто авангардистські вольові, а часом просто тотальні установки на перетворення світу за запропонованими мистецтвом сценаріями оголошуються недійсними і незаконними; вочевидь, прояв політичної доцільності – влада не могла терпіти мистецтво у ролі політичного конкурента).

Авангардистська ідеологія, зосереджена на радикальних змінах життєустрою, змінюється стильовою установкою на консерватизацію суспільного й державного життя. В останньому «маленька людина» покликується на великі справи, які й роблять її справді великою. Один з найхарактерніших кінотекстів, що відбивають цю стратегію, – фільм «Велике життя» (1939) Л. Лукова. Головні персонажі (їх грають Борис Андрєєв і Петро Алейников) – хуліганисті молоді шахтарі, які перебувають на периферії нового життя. Однак хвиля соціального нахнення (стахановський рух був його символом) пробуджує героїв до діла, і вони у найкоротші терміни стають героями праці. Це було ствердження небачених досі можливостей людської особистості, дотепер притлумлених, пригнічених старим суспільним ладом. Є тут, звісно, і ворог, що намагається зламати ритм трудового життя і радикальних змін, проте його доволі швидко виведуть на чисту воду.

Подібна схематична конструкція проіснує багато років. Скажімо, у стрічці «Весна на Зарічній вулиці» (1957) Марлена Хуциєва і Фелікса Миронера (фільм сприймався як вияв оновлення радянського кіно) у цій схемі наявні всі означені персонажі, за од-

нією відміною – «ворог» тут не є шкідником і «не зазіхає на соціалістичну власність», він існує лише у сфері приватного життя, ускладнюючи романтичні стосунки героїв.

Великими стають не лише люди, але й доти маленькі міста. Про це фільм «Шуми, містечко» (1940) Миколи Садковича за сценарієм М. Шпиковського. П. Алейников зіграв роль самородка, винахідника Васі, який пропонує пересувати будинки з одного місця на інше. І ця ідея, зрештою, реалізується у веселій та іронічній манері, чому значною мірою посприяла винахідлива робота оператора Г. Химченка. Своєрідний зразок соціальної фантастики.

А от фільм «Кубанці» (1940) Матвія Володарського й Миколи Красія, хоч і оповідає про заможний кубанський колгосп, однак віддає данину популярній у ті роки темі ворожого підступу під самі основи квітучої радянської дійсності. Ворог проникає в радянські структури – він скрізь, і це потребує особливої пильності радянських людей. Однак шкідникові (це своєрідна трансформація куркулів і прогульників з фільмів початку 1930-х років) протистоять двоє персонажів, які стають типовими для тогочасної кінопродукції. Це проста людина з народу, яка не одразу, але неухильно пізнає правду життя, і партійний керівник, котрий гарантовано приходить на допомогу тій самій простій людині, яка може ще десь вагатися, не розпізнаючи ворога, шкідника.

Власне, міф ворога – найнижчий рівень тієї міфологізованої ідеологічної вертикалі, що формується у другій половині 1930-х років. А загалом, за вже усталеною в культурології та кінознавстві міфологічною картиною, вищим її рівнем є міф вождя, фюрера, власне бога. За ним іде міф героя, потому міф юної жертви, національний міф («коріння»), міф колективної єдності, міф зрадника, міф спокути і той самий міф ворога [6, с. 27]. Це ієрархічна вертикаль, вершиною якої є міф вождя, а нижньою точкою – міф ворога.

Наявність ворога, з одного боку, і вмілого політпрацівника («духівника»), з другого, за наявності «батька» народжуваної в боях і жорстких дискусіях системи гармонізує екранне суспільство, батьки і діти віднаходять родинні зв'язки не тільки в біологічно-

му, а й соціальному та політичному сенсі. Однак після реальної, а не кінематографічної смерті Сталіна конфлікти виникли знову – передусім у зовсім не примарних колізіях патріархального суспільства. Постали вони вже у фільмах покоління шістдесятників. Утім, це вже інша історія.

Джерела та література

1. Блюмбаум А. Оживающая статуя и воплощенная музыка: Контексты «Строгого юноши» // НЛО. – 2008. – № 89. – С. 91–102.

2. Гройс Б. Утопия и обмен. – Москва : Знак, 1993.

3. Документи Державного архіву СБУ про життя й діяльність О. Довженка // Кіно-Коло. – 2005. – № 25. – С. 110–135.

4. Зубавіна І. Україна – Німеччина: Погляд через кіноекран (Німецько-українські кінозв'язки та кіноматеріали 1920–1930-х років) // Україна – Німеччина: кінематографічні зв'язки / упоряд. Г. Й. Шлегель, С. В. Тримбач. – [Вінниця] : Глобус-Прес, 2009. – С. 53–77.

5. Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. – Москва, 1934.

6. Туровская М. Кино тоталитарной эпохи // Кино: политика и люди (30-е годы). – Москва : Материк, 1995.

SUMMARY

Parents and children are the problem, which at the Soviet times was permanently in the spotlight of the then dominant ideological paradigm. Bronging up (in other words, constructing and manufacturing) a *new man* was declared as almost the main goal of political order.

The overwhelming majority of old-age and even middle-age generations bore the traces of an old and apparently archaic world doomed to extinction. Therefore, the logical feature of the Soviet collision of upbringing was the fact that adults and children not seldom were transposed. That is, children, not adults, acted the part of educators, like exemplars. Miners were well-nigh suited for the role of a presenter of such a system – in their environment, both representatives of industrialization ideas and apologists of patriarchal way of life played the conspicuous role. It is not wonder that it was miners who has become the main stuff for forming cinematographic mythologies.

Further evolution of on-screen myth in the course of the 1930s led to the emergence of the image of Stalin as the Father of the system, which then, of course, was not taken as the totalitarian one. Consequently, the freshly established (state and social) system itself was acquiring a trait of sacredness while being born in wedlock between the Leader and Teacher, Father of the Soviet nations and all the world – and the people who acted as a mother, a woman who has become pregnant by the seed of a great teaching. All not being organic children of such a symbiosis were proclaimed the enemies required to be mercilessly detected and exterminated.

In the issue, the Avant-gardist ideology focused on radical changes of vital order was replaced by the stylistic attitude towards conservation of social and state livings. In the latter, a *little man* alluded to great feats making him really big. However, neither in the 1930s nor in the subsequent decades, this mythological imagery did not overstep the propaganda-oriented film texts.

Keywords: utopia, generation, myth, Avant-garde, ideology.