

## ХУДОЖНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ОБРАЗУ БАТЬКА В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ СТАЛІНСЬКОГО ПЕРІОДУ

**В. В. Никоненко**

Київський національний університет театру, кіно і телебачення  
імені І. К. Карпенко-Карого, м. Київ, Україна  
nikonenkovolodimir5@gmail.com

**V. Nykonenko**

I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theater, Cinema and  
Television, Kyiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0000-0002-3516-7041>

### **В. В. Никоненко. Художні трансформації образу батька в українському кінематографі сталінського періоду**

У статті послідовно розглядаються особливості художніх інтерпретацій батьківського архетипу в українському кінематографі в період правління Йосифа Сталіна. На прикладі кінофільмів «Іван» (1932), «Чарівний сад» (1935), «Аероград» (1935), «Партизани в степах України» (1942), «Третій удар» (1948) здійснюється аналіз політичних та соціокультурних чинників, що корінним чином вплинули на особливості трактування екранного персонажа батька в зазначений період. Згідно з юнгівським ученням про архетипи колективного несвідомого, батьківська постать розглядається в статті в найширшому символічному значенні — коли батьківську роль для людини може відігравати ціла соціальна інституція або ж апарат державної влади. Саме тому значна увага приділяється взаємовідносинам між радянською владою та громадянами УРСР. Ці зв'язки тогочасні кінематографісти часто репрезентували, орієнтуючись на класичні моделі сімейних відносин: представникам більшовицької системи відводилася роль опікунів, населенню — їхніх вихованців.

**Ключові слова:** *Українське кіно, кінематограф тоталітарної доби, архетип, художній образ батька, кінопропаганда, Олександр Довженко, Ігор Савченко.*

### **V. Nykonenko. Artistic transformations of the image of father in the Ukrainian cinema during the Stalinist era**

**The purpose of the article** is to study the peculiarities of artistic interpretations of the image of father in Ukrainian cinema during the Stalinist era, with special attention to the socio-cultural and political factors of the period, which fundamentally influenced the trends in the interpretations of the screen image of father.

**The methodology.** On the example of the films “Ivan” (1932), “Wonderful Garden” (1935), “Aerograd” (1935), “Guerillas in the steps of Ukraine” (1942), “Third

strike” (1948) historical factors were analyzed that fundamentally determined the peculiarities of the screen character of father during the years of Soviet repressions. In the article, a definition of the concept of paternalism in the context of the theory of law and statecraft is provided. Also in the article Ukrainian films of the Stalinist era were studied, in which the paternal concept “The state is father of its citizens” was fully manifested. Socio-cultural analysis of films, in which the figure of the genetic father was relegated to the background by Soviet ideology, and the role of the main educator of children was taken over by representatives of the Russian imperial authorities, was carried out. The paternal figure is considered in the broadest symbolic context — when the paternal role for a citizens can be played by an entire social institution or the apparatus of state power.

**The results.** The period of Joseph Stalin turned out to be one of the most difficult in Ukrainian history. In those years, the Ukrainian nation faced numerous political cataclysms: industrialization, the Holodomor, deportation to remote regions of the USSR, repressions and World War II. However, the cinematography presented a completely transformed picture of reality, according to which the Bolshevik government was a kind and caring father for Ukrainians, but not a cruel tyrant. Nevertheless, even in such a tragic historical period, national directors were able to reflect in propagandistic films the longing of Ukrainian society for the traditional family system, and by biological parents in particular.

**The scientific novelty.** The main attention is focused on the essential characteristics of the archetypal image of father and it makes it possible to analyze many Ukrainian classic films in a new scientific context.

**The practical significance.** The article can contribute to further research in the field of several humanitarian disciplines: film studies, cultural studies, art studies, sociology and History of Ukraine.

**Keywords:** *Ukrainian cinema, cinema of totalitarian era, archetype, artistic image of father, film propaganda, Oleksandr Dovzhenko, Ihor Savchenko.*

**Актуальність теми дослідження.** У наші дні з'являється дедалі більше наукової зацікавленості в мистецтві радянської доби. Кінематограф, як один із найвпливовіших засобів державної пропаганди, надає науковцю багатий матеріал для аналізу основних принципів пропагандистської міфотворчості. Дослідження ж у цій сфері можуть допомогти проаналізувати й численні політтехнології сучасності. Адже за будь-яких часів імперська пропаганда була схильна апелювати до універсальних людських цінностей, мімікуючи під важливі для кожного громадянина архетипічні постаті: брата, матері або ж батька.

**Постановка проблеми.** З початком 1930-х рр. починається один із найдраматичніших етапів в історії українського кіно. З одного боку, технічна революція в кінематографі (прихід звуку) зумовила переконструювання всіх попередніх форм екранної розповіді, з іншого — утвердження тоталітарного режиму знаменувало остаточний перехід контролю над кіновиробництвом до рук головного «продюсера» та цензора країни Й. Сталіна. У лічені роки кіноекран зосередиться на єдиному дозволеному в СРСР напрямі — соціалістичному реалізмі, а одним із головних завдань кінематографа стане культивування міфу про мудрого та доброго «батька усіх народів» товариша Сталіна.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Детальну хроніку виходу українських кінофільмів в історичний період, який досліджується, здійснив французький історик кіно Л. Госейко — у праці «Історія українського кінематографа: 1896–1995» (2005). Серед сучасних публікацій, присвячених відображенню батьківського архетипу в кінематографі Сталінської доби, варто виокремити есе британського кінокритика Пітера Кенеца «Фільми Другої світової війни» (Kenez, 1992). У цьому тексті автор оприлюднює ту методичку, за якою радянський екран інтерпретував постать Сталіна як мудрого та владного батька. Становить інтерес і монографія американського кінознавця Джона Гейнза «Нова радянська людина: гендер та маскуліність у сталінському кіно» (Haynes, 2003). У ній проаналізована та специфічна форма радянського патріархату, за якої в радянського громадянина міг існувати лише один батько — Сталін. Серед вітчизняних досліджень неабияк цінна стаття

кінознавця С. Тримбача «Довженко та вожді (Сталін — Хрущов — Берія)» (2014), у якій послідовно розглянуто взаємовідносини режисера-класика з радянськими вождями, у тому числі й з «батьком народів» Сталіним.

**Мета статті** — дослідити художні інтерпретації образу батька в українському кінематографі періоду правління Й. Сталіна в контексті тогочасних соціокультурних та політичних реалій України.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** 1920-ті роки в СРСР минали під знаком загальних реформ буквально в усіх сферах соціокультурного життя країни — в освіті, культурі, політиці, економіці, в інститутах шлюбу та сім'ї. Різка перебудова віковичних соціальних моделей в означений період призвела до колосального розриву між батьками та їхніми дітьми і, як наслідок, — до остаточної втрати порозуміння між старшим і молодшим поколінням. Цей конфлікт належним чином відображався на кіноекрані 1920-х рр.: молодь часто інтерпретувалася режисерами як апологети світлого комуністичного майбутнього, а старше покоління — як провідники застарілих ідей учорашнього дня. Значення родових зв'язків зводилося нанівець: режисери та їхні герої вважали себе не стільки дітьми власних батьків, скільки дітьми революції чи класу.

У наступному десятилітті, разом з посиленням тоталітарного режиму, ці ідеї набули послідовного розвитку. Так, революційний міф 1920-х рр. про повалення старого патріархального світу цілком логічно трансформувався в новий тоталітаристський міф 1930-х рр. — про здобуття нового батька в обличчі Радянської держави.

Згідно з «Юридичною енциклопедією», терміном *патерналізм* (що в буквальному перекладі з латини означає «батьківський») у державно-правовій сфері позначається принцип відносин держави та її громадян, за яким суспільне життя залежить виключно від волі правителя, «вождя» (Литвинов, 2017, с. 556). Початки цієї теорії закладено ще за часів Конфуція: китайський філософ розглядав державу як одну велику родину і прирівнював відносини правителя і його підлеглих до сімейних стосунків, — у яких молодші залежать від старших (Конфуцій, 2023,

с. 103–104). Патерналізм характеризується сильною державною владою, монополією держави на здійснення більшості функцій соціуму, зарегламентованістю, опікою держави над громадянами. Як вказує історія, патерналістська ідеологія є обов'язковою передумовою встановлення авторитарного режиму. І попри те, що з критикою політичного патерналізму виступав ще І. Кант (Литвинов, 2017, с. 558), Новітня історія подарує достатньо прикладів втілення в життя ідеї «держави-опікуна»: Китайська Народна Республіка, Третій Рейх, Радянська держава періоду правління Сталіна.

Далі буде розглянуто декілька українських кінострічок сталінської доби, у яких найбільш виразно відобразився міф про державу, яка, наче турботливий батько, опікує своє населення.

У 1932 р. на екрани виходить перша українська звукова кінострічка «Іван» режисера О. Довженка, присвячена будівництву Дніпрогесу. За словами постановника, темою «Івана» стала ліквідація «решток капіталістичної психіки» в дрібновласницькій свідомості сільського мешканця (Довженко, 2019, с. 378–379). Стрічка розповідає історію молодого тямущого колгоспника Івана (актор П. Масоха), якого разом з односельцями мобілізують на будівництво гідроелектростанції. Хоч Іванові бракує досвіду та освітньої бази, він сповнений ентузіазму, — що і перетворює хлопця на потенційного шкідника. Проте під впливом колективу на чолі з комсомольцем, психологія селянина «переорюється», і він стає свідомим зразковим трударем.

Іван — не сирота. Його батько працює на будівництві поруч із ним, проте вже нічого не може навчити сина в нових умовах індустріалізації. У кінці фільму, коли хлопчину приймають на навчання в технікум, йому повідомляють: «Сьогодні ти виграв у житті саме головне. Сьогодні тебе, Ваню, усиновляє робочий клас». Обличчя Івана осяяє радістю: тепер він під надійною опікою держави. Під закадрові бравурні акорди розриваються віковічні родинні зв'язки.

Батьки, котрі не можуть належним чином виховати дітей і змушені передоручати їх колективу та партії, — один з основних мотивів картини. Ще одна сюжетна лінія «Івана», у якій відбувається розрив кровних зв'язків — відносини

негативного персонажа стрічки, прогульника Губи (актор С. Шкурат) зі своїм сином — комсомольцем Іваном (роль К. Бондаревського). Цей свідомий ленінець, почувши про прогули батька, публічно відрікається від нього в радіоєфірі. Після чого слідує моторошна сцена: батько ціпком розбиває радіоприймач і, дивлячись прямо в об'єktiv камери, сповіщає: «Не желаю!.. Боюся... Сина боюсь...».

О. Довженко та С. Шкурат розробляли прогульника Губу як персонажа принципово комічного, аби на прикладі його особистих вад зобразити ті суспільні анахронізми, що гальмують розвиток соціалізму (Довженко, 1968, с. 62). Однак, з висоти сьогодення часу в батьковому зізнанні страху перед власним сином убачається зловісна констатація: той, хто у розпал революції був апологетом утопічного майбутнього, уже перетворився на кривавого прислужника нового царя і готовий за наказом прийти грабувати батьківську оселю. У дні, коли фільмувалася стрічка, повною ходою йшло масове вилучення їстівних припасів в українського селянства. Через кілька місяців після її прем'єри Голодомор досягне апогею. Певною мірою утиски торкнуться і родини О. Довженка. Відомо, що незабаром після виходу «Івана», Петра Довженка виженуть з колгоспу. Донощики звинуватять батька режисера у тому, що він церковник, «хлібороб-власник» та націоналіст (Тримбач, 2007, с. 306).

Ще один український фільм, у якому, хоча й у дещо завуальованому вигляді, однак чітко простежується ідея держави-опікуна — це «Дивовижний сад» (1935) режисера Л. Френкеля. Головним завданням стрічки було продемонструвати залучення радянських дітей у події, що відбувалися тоді в державі.

Вундеркінд-скрипаль Ляоня (актор О. Корнет) виступає з номером на столичному концерті, присвяченому полярникам в Арктиці. Один із цих полярників — батько Ляоні (актор М. Надемський). На далекій арктичній станції батько слухає виступ сина по радіо, і його обличчя сяє гордістю за сина. Коли ж, після трансляції колеги рвуться привітати щасливого батька, той скромно відмахується, — буцім успіхи сина — це не його заслуга, а виключно вчителя гри на скрипці.

Таким чином влучно розставляються пріоритети: провідна роль у вихованні індивіда відводиться педагогіці, тоді як кровному батькові надається право стороннього спостерігача, іноді — на досить віддаленій дистанції.

Тема роз'єднаності членів сімей на тисячі кілометрів один від одного могла резонувати в душі тодішнього глядача через внутрішньополітичні обставини, досить далекі від сюжету «Дивовижного саду»: з 1933 р. в СРСР почнуть набирати обертів політичні репресії. Досягнувши апогею в 1937–1938 рр., ці утиски ввійдуть в історію під назвою Великий терор. Тисячі громадян Сталінська каральна машина проголосить «ворогами народу», і їх буде ув'язнено або страчено. Безліч дітей залишаться напівсиротами чи сиротами (Гуцула, 2015). Звісно, є значна різниця між батьком, заточеним у концентраційному таборі, й батьком, що, як у сценарії фільму Л. Френкеля, відкомандирований на півтора року до Арктики. Однак суворе історичне тло невимушено підштовхує глядача до сумних асоціацій.

Ці паралелі виглядають ще більш доречними при ознайомленні з фінальним епізодом трагічної біографії актора М. Надемського, який виконує у цій картині роль батька. Через два роки після знімання «Дивовижного саду» видатного актора буде безпідставно ув'язнено органами НКВС і через кілька днів страчено. Подальша доля його доньки Зої невідома. На момент ув'язнення батька дівчині було 20 років (Новікова, 2015, с.172).

Скоро кінематографісти віднайдуть універсальний образ ідеального вихователя дитини: він, обов'язково, партійний громадянин, часто обіймає певну керівну посаду і завжди готовий усиновити дитину, яку покинув її біологічний батько. Тобто, будучи офіційним представником державної влади, слугує взірцем для безвідповідальних чоловіків. Наприклад, у фільмі українського режисера Ф. Савченка «Випадкова зустріч» (1936) амбітному спортсменові Гриші, що розійшовся з вагітною дружиною, протиставляється статечний директор фабрики іграшок: він виховує аж трьох чужих дітей. «Партія вчить нас берегти родину», — промовляє основну ідею стрічки директор. У цій та в деяких наступних

фільмах тема усиновлення чітко підкреслювалась: радянський громадянин мусить виховувати дітей (своїх чи чужих), керуючись не стільки батьківськими інстинктами чи базовими принципами гуманізму, скільки обов'язком перед державою.

Отже, такий важливий аспект батьківства, як зв'язок з власним родом, кінематографістами Сталінської доби тенденційно нехтувався. Дещо завуальовані рефлексії з цього приводу можемо відшукати в кіноутопії О. Довженка «Аероград» (1935), дія якої розгортається поблизу східного кордону СРСР. Український авіатор-більшовик Глушак, ніби на підтвердження міфу про дружбу народів, одружується з молодою кореянкою Ю-лі і в них народжується дитина.

Прикметною є сцена колективних дебатів з приводу того, як назвати новонародженого. Молода кореянка, подружка матері, пропонує дати малюкові корейське ім'я — Кім, маленький гольд радить назвати хлопчика Дерсу, китайські гості, відповідно, наполягають на китайському імені Ван-Лін. Після них озивається Глушак-старший (роль С. Шагайди): «Назвіть мого онука Павлом. Партизанське, наше ім'я».

У голосі старого тигролова, окрім тепла, можна відчутти й печаль. Так само як відчувається певна доля іронії і в ремарці О. Довженка, якою він у кіносценарії «Аерограда» закінчує цю сцену: «Спить біля материнського серця Кім-Дерсу-Ван-Лін-Павло» (Довженко, 1964, с. 85).

Варто зазначити, що перші хвили масового переселення українців на територію Далекого Сходу здійснювалися ще за часів Російської імперії в 1850-х рр. Перші десятиліття радянської історії також позначені черговими етапами масової міграції українців до Приморського та Хабаровського країв. Цим новим етапам сприяла сума політичних й економічних факторів: голод 1921–22-х та 1932–33-х рр., політичні репресії, оргнабори. Окрім того, значна кількість українських фахівців із різних галузей була примусово вислана за професійним переведенням (Попок, 2004, с. 281). О. Довженко в цій сцені ніби запитує: чи вийде в наступних поколіннях далекосхідних українців зберегти свої питомі культурні джерела?

Один із принципових постулатів соцреалізму проголошував: мистецтво має бути національним за формою і соціалістичним (а отже, — інтернаціональним) за змістом. Так, ідеологічна кінопреса після прем'єри стрічки натхненно писала про зрілість режисерського почерку О. Довженка та про те, що в «Аерограді» різні народи постають як зразкові громадяни СРСР, зв'язані з життям усієї країни: «Індивідуальні місцеві риси збагачують загальний образ, його соціально типові риси» (Зельдович, 1936, с. 12). Сталінський проект творення новітньої багатонаціональної родини, не в останню чергу, зосереджувався на руйнуванні моноетнічності населення буквально в усіх підпорядкованих Кремлю республіках. Згідно з утопічними візіями «Аерограда», «світле» прийдешиє отримає від учорашнього світу (світу батьківських традицій) щедрий спадок: зостануться традиційні імена, красиві та звучні назви, можливо, навіть формально залишаться деякі національні обряди та звичаї. У реальності ж абсолютно всі національні культури ризикували позбутися найголовнішого: свого колориту, автентичності. І О. Довженко, який у публікації 1926 р. «До проблеми образотворчого мистецтва» наголошував на відокремленості української культури від російської (Довженко, 1926, с. 33), безумовно болісно осмислював майбутні наслідки цих етнічних експериментів.

Український кінематографіст Б. Жолдак (2004, с. 211–220) позиціював цю стрічку як «рекорд естетичного абсурду». Справді, крізь оптимістичну історію «Аерограда» повсякчас проглядаються інші катастрофічні прикмети епохи, переосмислені до повної своєї протилежності. У фільмі немає того загостреного конфлікту між батьками та дітьми, що був характерний «Івану». Пріоритети вже визначено: майбутнє — за комуністичною молоддю, тоді як шановані батьки спостерігають за зведенням осяяного сонцем футуристичного міста льотчиків. Сьогодні в цій історії можна відзначити абсолютне спотворення тодішньої дійсності. Саме з 1930-х рр. починає свою активну діяльність підрозділ НКВС з управління концентраційними таборами — ГУЛАГ. Замість оспіваних кінематографом казкових міст діти на очах батьків збільшували будівництво концтаборів. Пророчий страх прогультника Губи перед власним сином, про який

повідомляв Губа в «Івані», повною мірою утілювався в життя.

У другій половині 1930-х рр. культ особистості Сталіна досягне піка. Україно-американський історик С. Плохій описує загальну політичну ситуацію в СРСР так: «Ще ніколи до того в мирний час не залежало так багато від думок, дій та примх однієї особи. За владою та впливом Сталін перевершив Леніна та кожного зі своїх імперських попередників, зокрема Петра І. Хоча було б помилкою пояснювати все, що відбувалося в Радянському Союзі, вказуючи лише на Сталіна (часто він тільки реагував на події замість того, щоб їх ініціювати), немає сумнівів у тому, що Сталін та вузьке коло його помічників ухвалювали всі найважливіші рішення того періоду. Більшість із цих помічників були під враженням влади й інтелекту Сталіна; з часом вони стали побоюватися висловлюватися всупереч думці свого лідера, чий культ особи неухильно зростав протягом 1930-х років» (Плохій, 2023, с. 321).

Розглядаючи населення держави як єдину велику родину, тирани в усі часи позиціювали себе батьками націй. З другої половини 1930-х рр. кіноекран став дедалі відвертіше пропагувати легенду про величного «отця народів» та «кращого друга усіх дітей» товариша Сталіна.

Вершиною культивування цього міфу стала знята на Московській студії кінохроніки стрічка «Колискова» (1937) режисера Дзиги Вертова, — митця, який у 1920-х рр. значною мірою посприяв розвитку українського документального кіно. У «Колісковій» Сталін за допомогою монтажного синтаксису поставав батьком усіх народів, а заодно і чоловіком усіх радянських жінок, мало не в буквальному сенсі. Певно, саме цей неприхований буквалізм, що повсякчас граничив з абсурдом, і призвів врешті до цензурної заборони картини.

Зазначена політтехнологічна тенденція проявилась і в кінематографі українського виробництва, до того ж найповнішою мірою це відбулося в роки Другої світової війни. Головним героєм фільму І. Савченка «Партизани в степах України» (1942) є колгоспник Саливон Часник (актор М. Боголюбов). Часник, як природжений лідер, уособлює для свого партизанського

загону постать бойового батька, однак протягом усієї стрічки виглядає суто функціональним персонажем порівняно з образом його ж дружини — жертвовної української Мадонни Пелагеї (роль Н. Ужвій). Кричуща нежиттєздатність цього героя ще дужче підкреслюється у фіналі: партизанський загін надихається на рішучу битву з загарбниками не промовою батька Часника, а радіоголосом товариша Сталіна, що, наче безтілесний дух, спускається на землю до своїх підопічних. В образній системі стрічки кремлівський вождь і є істинним «патріархом» народу.

Кінознавець Пітер Кенз, аналізуючи драматургічні особливості воєнного фільму Сталінського періоду, означає такі особливості: екстремальні прояви патріотизму персонажами, відхід на другий план теми керівної ролі партії в житті радянського громадянина, тоді як жертва в ім'я Сталіна є для бійця найбільшим проявом його мужності, а також найвагомим доказом його любові до Батьківщини (Kenez, 1992, p. 150–160). Таким чином, Сталін починає фігурувати на екрані не лише як всенародний архетип батька, він також репрезентує для глядача символічне втілення радянської країни загалом.

У повоєнні роки персонаж Сталіна на певний час остаточно закріпиться в кіноролі бога-батька, чий могутній інтелект привів народи СРСР до перемоги над нацистською Німеччиною. Серед українських хрестоматійних фільмів «сталініани» вартує згадки «Третій удар» (1948, реж. І. Савченко). Фільм оповідав історію розгрому

окупаційних військ у Криму (роль тирана виконував актор О. Дикий). Бійці Червоної армії зображені майже як механізовані маріонетки, що старанно виконують волю свого войовничого деміурга.

Дослідник радянського кінематографа Дж. Гейнз зазначав, що за сталінізму значна частина чоловіцтва радянських республік розучилася ідентифікувати себе як батька та главу родини, уступивши врешті ці суспільні ролі образу кремлівського вождя (Haynes, 2003). Кіно, — як мистецтво, що володіє даром потужного впливу на масову свідомість, — старанно та послідовно сприяло цим процесам.

**Висновки.** Період правління Й. Сталіна став одним із найдраматичніших етапів в історії українського кіно. У цей період українська нація пройшла через немало політичних катаклізмів: індустріалізацію, Голодомор, депортацію населення у віддалені регіони Радянської імперії, репресії та Другу світову війну. Кінематографісти тієї доби були змушені презентувати глядачам зовсім іншу, трансформовану картину дійсності. Згідно із цією картиною, більшовицька влада була стосовно свого населення не жорстоким тираном, а добрим і турботливим поводитирем, архетипічним батьком. Проте навіть у ті трагічні роки деякі режисери-постановники у фільмах, пронизаних пропагандою, змогли відобразити тугу тогочасного українського суспільства за традиційним сімейним устроєм, і зокрема — тугу за кровними батьками.

### Список посилань

- Госейко, Л. (2005). *Історія українського кінематографа: 1896–1995*. KINO-KOLO.
- Гуцула, В. (2015, Листопад 11). Доля дітей «ворогів народу» в СРСР. *Интернет-ресурс Zbruch*. <https://zbruc.eu/node/44121>
- Довженко, О. (1926). До проблеми образотворчого мистецтва. *ВАПЛІТЕ. Зошит перший*, 25–36.
- Довженко, О. (1964). *Твори в п'яти томах (Т. 2: Кіноповісті)*. О. Т. Гончар, М. Т. Рильський (Ред. колегія). Дніпро.
- Довженко, О. (1968). Чому «Іван»? В О. Бабишкін (Упоряд.), *Про красу: збірник статей* (с. 59–62). Мистецтво.
- Довженко, О. (2019). «Іван»: «фільм про нову людину». Інтерв'ю з автором «Івана»: від революційного кіна до пролетарського кіно-мистецтва. В В. Н. Миславський (Упор. і авт. комент.), *Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка: збірник* (с. 378–380). Дім реклами.
- Жолдак, Б. (2004). Абсурдність «Аерограда». В Л. Брюховецька, С. Тримбач (Упор.), *Довженко і кіно ХХ століття: збірник статей* (с. 211–220). Редакція журналу «Кіно-Театр».
- Зельдович, Г. (1936). Зростання творчої спрямованості автора «Аерограда». *Радянське кіно*, 4 (квітень), 8–17.
- Конфуцій. (2023). *Вислови*. Фоліо.
- Литвинов, О. (2017). Патерналізм. В *Велика українська юридична енциклопедія* (Т. 2, 556–560). Право.

- Новікова, Л. (2015). Справа про «контрреволюційну діяльність» актора Миколи Надемського (за матеріалами Державного архіву Одеської області). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 16, 171–192.
- Плохій, С. (2023). *Брама Європи: Історія України від скіфських воєн до незалежності*. КСД.
- Попок, А. (2004). Далекосхідні поселення українців. В В. А. Смолій (Голова ред. кол.), *Енциклопедія історія України* (Т. 2.: Г–Д, с. 281–283). Наукова думка.
- Тримбач, С. (2007). *Олександр Довженко: загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі*. Глобус.
- Тримбач, С. (2014). Довженко та вожді (Сталін — Хрущов — Берія). В. В. Агеєва, С. Тримбач (Упор.), *Довженко без гриму: листи, спогади, архівні знахідки* (сс. 193–264). Комора.
- Haynes, J. (2003). *New Soviet Man: Gender and Masculinity in Stalinist Soviet cinema*. University of Manchester Press.
- Kenez, P. (1992). Films of the Second World War. In A. Lawton (Ed.), *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema* (pp. 148–171). Routledge.

### References

- Hoseiko, L. (2005). *History of Ukrainian cinema: 1896–1995*. KINO-KOLO. [In Ukrainian].
- Hutsula, V. (2015, November 11). The fate of children of “enemies of the people” in the USSR. *Internet-resurs Zbruch*. <https://zbruc.eu/node/44121>. [In Ukrainian].
- Dovzhenko, O. (1926). To the problem of fine arts. *VAPLITE. Zoshyt pershyi*, 25–36. [In Ukrainian].
- Dovzhenko, O. (1964). *Collected works in five volumes* (Vol. 2: Kinopovisty). O.T. Honchar, M.T. Rylsky (Eds.). Dnipro. [In Ukrainian].
- Dovzhenko, O. (1968). Why “Ivan”? In O. Babyshkin (Ed.), *About beauty: a collection of articles* (pp. 59–62). Mystetstvo. [In Ukrainian].
- Dovzhenko, O. (2019). “Ivan”: “a movie about a new man”. An interview with the author of “Ivan”: from revolutionary cinema to proletarian cinema. In V. N. Myslavskiy (Ed. and author’s commentary), *The first decade of Oleksandr Dovzhenko’s cinematic work: a collection* (pp. 378–380). Dim reklamy. [In Ukrainian].
- Zholdak, B. (2004). The absurdity of “Aerograd”. In L. Briukhovetska, S. Trymbach (Eds.), *Dovzhenko and the cinema of the XX century: a collection of articles* (pp. 211–220). Editorial office of the journal “Kino-Teatr”. [In Ukrainian].
- Zeldovych, G. (1936). The growth of the creative orientation of the author of “Aerograd”. *Radianske kino*, 4 (April), 8–17. [In Ukrainian].
- Confucius. (2023). *Sayings*. Folio. [In Ukrainian].
- Lytvynov, O. (2017). Paternalism. In *The Great Ukrainian Legal Encyclopedia* (Vol. 2, 556–560). Pravo. [In Ukrainian].
- Novikova, L. (2015). The case of the “counter-revolutionary activity” of the actor Mykola Nademsky (based on the materials of the State Archives of Odesa region). *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 16, 171–192. [In Ukrainian].
- Plokhii, S. (2023). *Gates of Europe: The history of Ukraine from the Scythian wars to independence*. KSD. [In Ukrainian].
- Popok, A. (2004). Far Eastern settlements of Ukrainians. In V. A. Smolii (Ed.), *Encyclopedia of the History of Ukraine* (Vol. 2: G-D, pp. 281–283). Naukova Dumka. [In Ukrainian].
- Trymbach, S. (2007). *Oleksandr Dovzhenko: the death of the gods. Identification of the author in the national time-space*. Hlobus. [In Ukrainian].
- Trymbach, S. (2014). Dovzhenko and the leaders (Stalin — Khrushchev — Beria). In V. Ageeva, S. Trymbach (Eds.), *Dovzhenko without makeup: letters, memoirs, archival findings* (pp. 193–264). Komora. [In Ukrainian].
- Haynes, J. (2003). *New Soviet Man: Gender and Masculinity in Stalinist Soviet cinema*. University of Manchester Press. [In English].
- Kenez, P. (1992). Films of the Second World War. In A. Lawton (Ed.), *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema* (pp. 148–171). Routledge. [In English].

Надійшла до редколегії 09.01.2024

#### В. В. Никоненко

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

#### V. Nykonenko

Postgraduate Student, I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theater, Cinema and Television, Kyiv, Ukraine