

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна
Історичний факультет
Кафедра історії України

ПОЯСНЮВАЛЬНА ЗАПИСКА
до дипломної роботи
бакалавра
на тему: «Українське поетичне кіно 1960-1970-х років»

Виконала: студентка IV курсу
денної форми навчання
напряму підготовки (спеціальності)
032 «історія та археологія»
Онопрієнко Альона Анатоліївна
Керівник: кандидат історичних наук, доцент
Любавський Роман Геннадійович

Харків – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ПОЛІТИЧНИЙ ВИМІР УКРАЇНСЬКОГО ПОЕТИЧНОГО КІНО	9
1.1 Українське поетичне кіно в контексті національного питання в СРСР.	9
1.2 Українське поетичне кіно як зразок національного кінематографа	18
РОЗДІЛ 2. РИСИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ УКРАЇНИ В УКРАЇНСЬКОМУ ПОЕТИЧНОМУ КІНО	30
2.1 Творення кіносвіту як художній процес (на матеріалі фільмів українського поетичного кіно)	30
2.2 Фільм «Тіні забутих предків» у контексті візуальної культури 1960-х років.	41
2.3 Українське поетичне кіно Сергія Параджанова.....	45
РОЗДІЛ 3. СУЧАСНІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО ПОЕТИЧНОГО КІНО В НАЦІОНАЛЬНОМУ ВИМІРІ	51
3.1 «Війна культур» чи загроза асиміляції українського поетичного кіно як фактор національного самоствердження	51
3.2 Значення "українського поетичного кіно" для сучасного кінематографу	58
ВИСНОВКИ	62
РЕЗЮМЕ	65
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	69

ВСТУП

Актуальність теми. Кіно – одне з найбільш візуально виразних мистецтв, здатне передати емоції, настрої та ідеї через образи та вчинки героїв на екрані. Українське поетичне кіно 1960-1970-х років, був відомий своїми естетичними та моральними цінностями, які відображали духовну культуру тогочасного українського суспільства.

Цей період українського кінематографа характеризувався створенням вишуканих образів і метафор, які співвідносилися з глибокими філософськими роздумами про життя та буття людини. У цьому контексті українське поетичне кіно 1960-1970-х років був важливим елементом у відтворенні національної самосвідомості та культурних надбань українського народу.

Ця робота присвячена дослідженню ключових творів українського поетичного кіно 1960-1970-х років. Ми розберемо творчість видатних режисерів і акторів, які працювали в цей період, і розглянемо різні теми, відображені на екрані. У цій роботі ми пропонуємо глибоке дослідження українського кіно як культурної спадщини та надаємо знання та навички аналізу та оцінки українського поетичного кіно.

Основною метою даної роботи є вивчення творчості видатних українських режисерів і сценаристів, які створили кінопроекти, що стали частиною національної культури і мистецтва.

Нині українські режисери активно експериментують із мовою кіно та його формальними засобами. Вони вдало поєднали поетичні образи, символізм і ліризм зі своєрідним національним колоритом. Важливою рисою цього періоду була зосередженість на внутрішньому світі героїв, їхніх мріях, почуттях і філософських роздумах.

Українське поетичне кіно 1960-1970-х років, був відомий своїми художніми образами, зображенням природи та краєвидів українського краю. Режисери вдалися до створення візуально красивих кадрів, які занурювали глядача в особливу атмосферу твору. Крім того, у цей період поступово

розвиваються такі теми, як історія України, національна ідентичність, соціальні проблеми та стосунки між людьми.

Значний культурний вплив на сучасний український кінематограф має кіно 1960-1970-х років. Багато ідей, стилістичних рішень і художніх прийомів того періоду використовуються в сучасних українських фільмах. Вивчення цієї теми допомагає зрозуміти коріння та розвиток українського кіно, а також оцінити його місце у світовому кінематографі.

Мета і завдання дослідження. Метою дослідження є комплексний аналіз українського поетичного кіно 1960-1970-х рр.

Для досягнення зазначеної мети були поставлені такі головні **завдання**:

- 1) розглянути українське поетичне кіно в контексті національного питання в СРСР;
- 2) дослідити українське поетичне кіно як зразок національного кінематографа;
- 3) охарактеризувати творення кіноsvіту як художній процес (на матеріалі фільмів українського поетичного кіно);
- 4) проаналізувати фільм «Тіні забутих предків» у контексті візуальної культури 1960-х років;
- 5) розглянути українське поетичне кіно Сергія Параджанова;
- 6) визначити «війну культур» чи загрозу асиміляції українського поетичного кіно як фактор національного самоствердження;
- 7) дослідити значення «українського поетичного кіно» для сучасного кінематографу.

Об'єктом дослідження є українське поетичне кіно 1960-1970-х рр.

Предметом дослідження є основні тенденції розвитку українського поетичного кіно в період з 1960 по 1970 роки, включаючи аналіз творчості провідних режисерів і акторів цього періоду.

Методи дослідження. Існує кілька методів дослідження роботи про українське поетичне кіно. Найбільш ефективні з них – це аналітичний та порівняльний методи.

Аналітичний метод полягає у розборі окремих аспектів обраної теми. Можна проаналізувати стиль, техніку зйомки, музику, акторську гру та інші складові фільму, які впливають на поетичність кіно. Цей метод також дозволить проаналізувати рецепцію українського поетичного кіно серед глядачів та критиків.

Порівняльний метод включає порівняння українського поетичного кіно з фільмами з інших країн. Цей метод дозволяє з'ясувати, наскільки унікальним є українське поетичне кіно, порівняно з іншими національними кіноіндустріями.

Крім цього, для дослідження можна використовувати такі методи:

Історичний метод, щоб проаналізувати розвиток української кіноіндустрії та виокремити періоди, коли поетичне кіно мало найбільший вплив.

Наукова новизна дослідження визначається тим, що:

- комплексно досліджено політичний вимір українського поетичного кіно;
- розглянуто риси репрезентації України в українському поетичному кіно;
- узагальнено та висвітлено сучасність українського поетичного кіно в національному вимірі.

Хронологічні межі роботи охоплюють період з 1960 по 1979 роки. У цьому діапазоні часу відбувалися значні зміни в українському кінематографі, особливо відносно поетичних тенденцій. В цей період з'явилися відомі фільми, які вплинули на подальший розвиток українського кіно.

У 1960-х роках українське кіно вже мав певну історичну основу, і кінематографісти цього періоду вже почали експериментувати з новими ідеями та стилістикою. Фільми цього десятиліття характеризувалися поетичним підходом до зображення реальності, виразною символікою та метафорами. Вони звертали увагу на глибинні філософські, соціальні та естетичні питання.

1970-ті роки були продовженням розвитку поетичного кіно. У цей період українські режисери виробили свої стилістичні та жанрові особливості. Фільми цього часу зберігали романтичний та ліричний характер, але також висвітлювали актуальні проблеми суспільства та індивіда.

Загалом, українське поетичне кіно 1960-1970-х років є значним етапом в історії української кінематографії, і дослідження його меж дозволяє краще зрозуміти творчість та вплив українських режисерів цього періоду.

Територіальні межі дослідження. Одним з центральних аспектів дослідження українського поетичного кіно цього періоду є вивчення його територіальних меж. Українське кіно в цей час було часто пов'язане зі специфікою Української Радянської Соціалістичної Республіки (УРСР), її культурою та ідентичністю. Багато фільмів цього періоду відображали українську мову, народну музику та національні традиції.

Проте, важливо відзначити, що українське поетичне кіно 1960-1970-х років не обмежувалося лише територією УРСР. В цей період відбувалася активна співпраця з іншими радянськими республіками, що сприяло обміну ідеями та впливам між кінематографічними школами. Також українські режисери брали участь у міжнародних кінофестивалях та здобували визнання за межами СРСР.

Українське поетичне кіно 1960-1970-х років є цікавою темою для дослідження, яка може включати різні аспекти, від територіальних меж і впливу зовнішніх кінематографічних шкіл до політичного та соціокультурного контексту. Розгляд цих аспектів дозволить глибше зрозуміти характер та значення українського поетичного кіно цього періоду і його місце у світовій кінематографічній спадщині.

У сучасній **історіографії** спостерігається підвищення інтересу до історії та культури України, проте український кінематограф 1960-х – першої половини 1980-х рр. до нині не знайшов комплексного дослідження всіх його аспектів і, зокрема, висвітлення розробки та реалізації української теми в радянському кінематографі. Тема українського кінематографу представлена у наукових розвідках А.Авраменко, В.Бадяк, В.Барського, Ю.Богомолова, С.Безклубенка, М.Блеймана, Л.Брюховецької, С.Зінич, Л.Госейко, М.Загрибельного, В.Ілляшенко, Д.Коваль, А.Пащенко та інших.

Аналіз джерел. Головне місце серед літератури радянського періоду посіли наукові праці кінознавця Л. Брюховецької, опубліковані протягом 1980-х років, де детально розглядався процес створення фільмів в українському кіно в 1960-х і 1980-х роках: «Тест на творчість: молоді режисери українського кіно» (Київ, 1985); «Література і кіно: проблеми взаємовідносин. Літературнокритичний нарис» (Київ, 1988); «Поетична хвиля українського кіно» (Київ, 1989). Дослідження Л. Брюховецької «Поетична хвиля українського кіно», опубліковане в 1989 р. під час так званої «перебудови» (кардинальна реформа економічної, соціальної та політичної платформи СРСР, проголошена Генеральним секретарем ЦК КПРС). Книга була присвячена досягненням українського кіно в 60-70-ті роки. Автор дослідив, наскільки потужною стала поетична хвиля в українському кіно, як вона виникла та де були джерела її розвитку. Розповідаючи історію фільмів «Тіні забутих предків», «Кам'яний хрест», «Вечір напередодні Івана Купала» та інших фільмів, аналізуючи їх значення для оновлення естетики в радянському мистецтві, Л. Брюховецька була однією з перших кінокритиків, які наголосили, що успіх фільмів насамперед був пов'язаний із зверненням їх авторів до народних джерел (літературних, музичних, хореографічних, народного живопису тощо).

Серед причин, що уповільнили процес подальшого розвитку унікального кінематографічного стилю, автор зазначив: вилучення деяких фільмів із кінопроцесу на стадії сценарію; домінування на кіностудіях атмосфери нетерпимості до різних естетичних майданчиків, симпатій та смаків; втручання адміністрації кіновиробництва у творчий процес, його дестабілізація в роботі художників, що, в свою чергу, призвело до тривалих простоїв; віддаючи перевагу режисерам, які свідомо відхилялися від етнографічного та фольклорного напрямку і були готові знімати все.

Слід зазначити, що Л. Брюховецька не була самотня у своїх висновках щодо умов, створених владою для придушення авангардистського руху в українському кіно. Суперечка про «поетичне» кіно активно розвивалася протягом 1960-х - 1980-х років на сторінках періодичних видань, виданих

радянськими сценаристами, письменниками, режисерами, зарубіжними та вітчизняними кінокритиками. Водночас риторика щодо інноваційного стилю кіно в різні десятиліття цього хронологічного періоду змінювалась відповідно до характеру міркувань, які мали провладні структури щодо нової естетики в радянському кіно.

Різноманітні аспекти розвитку українського кінематографу й, насамперед, його поетичного напрямку представлено широким обсягом публікацій, які були надруковані у вітчизняних часописах і належали вітчизняним та зарубіжним авторам. Історичний та соціокультурний контекст кінематографу радянського часу з позиції сучасного кінознавства було висвітлено в статтях З. Алфьорової, О. Безручка, Л. Брюховецької, О. Брюховецької, Б. Бакулі, І. Дзюби, О. Дворніченко, О. Мусієнко. Кінематографічну картину світу й місце України в ній було визначено в наукових розвідках Р. Бучко, О. Мусієнко, Т. Сергєєвої, В. Скуратівського, С. Тримбача.

РОЗДІЛ 1. ПОЛІТИЧНИЙ ВИМІР УКРАЇНСЬКОГО ПОЕТИЧНОГО КІНО

1.1 Українське поетичне кіно в контексті національного питання в СРСР

Національна політика імперій, як показав Ф. Купер, визначається напругою між двома тенденціями – інкорпорацією та диференціацією; Дослідник зазначає, що рівновага між цими двома полюсами завжди була предметом переговорів і змін, а той крайній крок до диференціації, яким був Третій Рейх, не виявився довгостроковим¹.

Те, що Радянський Союз можна було б кваліфікувати як імперію, здається, було консенсусом після його розпаду. Але це найдивніша, якщо не шизофренічна імперія, «імперія позитивних дій», як її назвав Террі Мартін². За весь час свого існування вона виявила ще одну тенденцію, що впливає з ленінського інтернаціоналізму. Це тенденція самозречення, яка ніколи не зникала повністю, навіть якщо вона залишалася лише прикриттям, яке містифікувало справжню національну нерівність.

На практиці створення «радянського народу» як типовий процес формування нації базувалося на одній мові (російській) і одному адміністративному центрі (Москві), а людські ресурси постачалися за рахунок

¹ Cooper F. *Colonialism in Question: Theory, Knowledge, History*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2005. С.154

² Martin T. *The Affirmative Action Empire: Nations and Nationalism in Soviet Union, 1923–1939*. Ithaca: Cornell University Press, 2001. С. 136.

інших народів. Це надто нагадувало імперську політику асиміляції «малої», пригнобленої нації «великою», гнобительською нацією. Радянський інтернаціоналізм часто набував форми відкритої русифікації. Ще частіше здійснювалася прихована русифікація, яка проявлялася в «універсалізації» панівної нації, позиціонуванні її над національною. Сьогодні етнічний есенціалізм, етнографічність, одержимість минулим сприймаються як ключові характеристики українського поетичного кіно.

Прихильники «українського поетичного кіно», як і ті, хто намагається відкинути «цинізм», часто стоять на позиціях антиколоніалізму, тільки перші пропонують поетичне кіно для вираження «національної сутності»¹, що витримала імперську гомогенізацію, в той час як інші вважають це посиленням імперських стереотипів «відсталість»² культури тих, кого в гегелівській традиції називали «неісторичними народами» (марксистську критику концепції «неісторичних народів» здійснив Роман Роздольський).

Як переконливо показав Бенедикт Андерсон, нації — це «уявні спільноти»³, як би консерватори не намагалися видати їх за органічні утворення, засновані на спорідненості («кровній» чи «духовній»). Різницю між двома підходами демонструють останні наукові дослідження «українського поетичного кіно» — «Сцени приналежності: кіно та національне питання в Радянській Україні протягом довгих 1960-х» американця Джошуа Фьорста⁴ та «Повернення до витоків»: Українське поетичне кіно" польки Йоанна Левицька⁵. Різниця відчувається вже в метафорах, вжитих у назвах — "сцена" та "коріння". Консервативний підхід представлено метафорою "коріння". Йоанна Левицька⁶ вважає, що ключ до «українського поетичного кіно» — «зв'язок із попередніми

¹ Погрібна Л. Новаторство на ґрунті традицій. Твори Коцюбинського на екрані. К.: Наукова думка, 1971. С. 123.

² Nebesio V. Y. Questionable Foundations for a National Cinema: Ukrainian Poetic Cinema of the 1960s. Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes. 2000. Vol. 42. № 1/2 (March–June). P. 35.

³ Андерсон Б. Уявлені спільноти: Міркування щодо походження й поширення націоналізму. К.: Критика, 2001. С.172.

⁴ First J. Scenes of Belonging: Cinema and the Nationality Question in Soviet Ukraine During the Long 1960s. University of Michigan, 2008. С.178.

⁵ Левицька Й. Повернення до коріння. Українське поетичне кіно. К.: Задруга, 2011. С.48.

⁶ Левицька Й. Повернення до коріння. Українське поетичне кіно. К.: Задруга, 2011. С.49.

поколіннями». Вона пише: «Про цей зв'язок свідчить уже сама назва фільму, який відкриває поетичну школу, – «Тіні забутих предків». Попри те, що і в повісті, і у фільмі назва має протилежне значення: минуле, залишаючись у тіні, зловісно тяжіє до сьогодення – «Тіні забутих предків» про те, як мертві володіють живими. Джошуа Ферст, навпаки, стоїть на позиціях конструктивізму, його ключовою метафорою є «сцена». У своїх дослідженнях він наближається до висновку, що «українське поетичне кіно» є конструктом «українського поетичного кінознавства», яке починає розглядати «Тіні» під кутом зору виразу «національна субстанція духовної свідомості» — автор цього чотиристороннього ідеалізму Л. Погрібна¹ бере його в лапки, посилаючись на авторитет Гегеля. (Наголос на гегелівських елементах Марксизм-ленінізм відзначає Девід Бранденбергер²).

Михайло Блейман, критик, який теоретично обґрунтовував заборону «поетичного кіно» (оскільки воно не здатне передати образ «сучасності»), засуджував «школу» саме за те, чим він колись захоплювався. Після прем'єри фільму «Тіні забутих предків» Блейман написав блискучу рецензію, яка містила такий пристрасний антиколоніальний уривок: «Фільм допомагає нам зрозуміти, як і чому в Європі двадцятого століття, у відносно цивілізованій Австро-Угорщині, через свій досвід національного примусу, при продуманій системі германізації малий народ вижив, зберіг свою мову й мистецтво, звичаї й національний характер. Етнографи вважають такі явища курйозом і пояснюють їх імунітетом «нижчих рас» до справжньої цивілізації. Це, звісно, лиха нісенітниця. Справа в тому, що маленький народ, не в змозі скинути гнобителів, бореться з ними єдиною доступним йому способом – дбайливо й наполегливо береже себе, захищає кожного, навіть найменшої особливості її національної ідентичності³.

¹ Погрібна Л. Новаторство на ґрунті традицій. Твори Коцюбинського на екрані. К.: Наукова думка, 1971. С. 124.

² Brandenberger D. National Bolshevism: Stalinist Mass Culture and the Formation of Modern Russian National Identity, 1931–1956. Cambridge and London: Harvard University Press, 2002. С.93.

³ Дзюба І. А на этот раз – перелом настоящий? З криниці літ: у трьох томах. К.: Вид. дім «Києво Могилянська академія», 2006. Том 2. С. 743.

Фільм про неісторичний народ був настільки яскравим, що радянська «сучасність» стала блідою копією. Реанімована Гуцульщина, яка була внутрішньою різницею, стала різницею універсальною, різницею як такою, з якою ототожнювалася будь-яка етнічна, національна відмінність, прагнення до самобутності. Важко переоцінити дію «Тіней» — естетичної бомби, яка розтрощила канон «голлівудсько-мосфільмівського стилю». Девід Кук характеризує «Тіні», якому – єдиному фільму «Відлиги» — він присвячує окремий розділ у своїй енциклопедичній історії нарративного кіно: самому процесу репрезентації. Зв'язок між логікою оповіді та кінематографічним простором — між внутрішньою та позакадровою точками зору — підірваний таким чином, що більшість критиків буквально не можуть описати те, що вони побачили під час першого перегляду»¹.

Поетична темрява «Тіней» кинула виклик панівній ілюзії ясної, прозорої та цілісної реальності, яка лежала в основі радянської візуальності. «Тіні» вийшли на екрани після усунення Хрущова. Влітку 1965 року по Україні прокотилася хвиля арештів. Невелика група інтелігенції вирішила влаштувати політичну акцію протесту². Для цього обрали прем'єру «Тіні», яка відбулася 4 вересня 1965 року в столичному кінотеатрі «Україна».

У «меморандумі» директор кінотеатру описав це так – після запланованого виступу знімальної групи із залу вийшов молодий чоловік (це був літературознавець Іван Дзюба), взяв мікрофон і почав проголошувати. : Далі я цитую «націоналістичні та антирадянські слова, які звучали приблизно так: «Товариші! Послідувала реакція 1937 року. Зараз в Україні арештовують українську інтелігенцію – письменників, поетів, художників... Ганьба владі! Хто за нас, виступайте на протест. Це було нечувано. Кілька людей встали. Увімкнули сирени. Приїхала поліція. Фільм політизований. Через чотири місяці І. Дзюба надіслав відкритого листа до першого секретаря ЦК Компартії України П. Шелеста, додавши до нього «деякі матеріали» — вони стали хітом самвидаву

¹ Cook D. A. A History of Narrative Film. New York, London: W. W. Norton & Company, 1996. С.269.

² Поетичне кіно: заборонена школа / [упоряд. Л. Брюховецька]. К.: АртЕк, 2001. С.91.

й опубліковані кількома мовами на по той бік залізної завіси колами, наближеними до європейських комуністів, – ця книга «Інтернаціоналізм чи русифікація?»¹

Іван Дзюба спирається на ленінське розуміння національної політики, яке він висловив у листі «До питання про національності або автономізацію» від 30-31 грудня 1922 р. У ньому Ленін обґрунтував те, що згодом буде названо «позитивною дискримінацією нації». “Я вже писав у своїх працях про національне питання, що абстрактна постановка питання про націоналізм взагалі непридатна. Треба розрізняти націоналізм нації-гнобителя і націоналізм пригнобленої нації, націоналізм великої нації і націоналізм малої нації. Що ж до другого націоналізму, то майже завжди в історичній практиці ми, громадяни великої нації, чинимо багато насильства, ба більше, непомітно чинимо багато насильства та образ. Тому інтернаціоналізм з боку гнобителя чи так званої «великої» нації (хоча великої лише в насильстві, великої лише в тому, що велика влада) має полягати не тільки в дотриманні формальної рівності націй, але також у такій нерівності, яка компенсувала б націю-гнобителю. велика нація, нерівність, яка справді розвивається в житті. Хто цього не розуміє, той не розуміє справді пролетарського ставлення до національного питання, він фактично залишається на дрібнобуржуазному погляді, а тому не може щохвилини не скочуватися на буржуазний погляд².

Коли Сталіна запитали, який націоналізм гірший – гнобителів чи гноблених, він відповів, що обидва гірші, хоча боровся проти одного. Якщо Леніну не потрібно було обґрунтовувати своє розуміння інтернаціоналізму, то Дзюба відчуває таку потребу. Він наводить чотири аргументи, чому за комунізму потрібні нації: по-перше, загальне доступне лише через специфічне, у даному випадку національне; по-друге, якщо комунізм запозичує все найкраще, що створено людством, то він не може відмовитися від національних мов і традицій; по-третє, ліквідація будь-якої нації позбавляє її можливості сприяти

¹ Поетичне кіно: заборонена школа / [упоряд. Л. Брюховецька]. К.: АртЕк, 2001. С.75.

² Дзюба І. Інтернаціоналізм чи русифікація? К.: Вид. дім «КМ Академія», 1998. С.91.

культурному розвитку і прирікає її на згоду. Більше того, і це, мабуть, найважливіший аргумент, скасування націй зачіпає малі, пригноблені нації («неісторичні народи»), оскільки великі, репресивні нації зазвичай зберігають наднаціональні позиції, позиції універсальної гуманності. Дзюба цитує лист Маркса від 20 червня 1866 р. до Енгельса, в якому він розповідає, як представники «Молодої Франції» заявляли, що ускладнювати суспільні питання такими «старосвітськими забобонами», як національне питання, за визначенням є реакціонерством. Маркс іронічно зауважив, що вони проголошували це по-французьки, бо для них, несвідомо, ліквідація націй означала їхнє поглинення зразковою французькою моделлю¹.

Як показала постколоніальна критика, імперіалізм використовує несвідому лінзу, яка працює, щоб зробити його невидимим. Завдяки міфу про власну універсальність колонізаторові вдається позиціонувати себе над національністю. Він може навіть уявити себе визволителем. Літературознавець Дзюба показує асиміляцію малої, пригнобленої нації великою, гнобительською, головним чином у сфері культури, але не обмежуючись нею. Окремий розділ присвячений перегляду історії з точки зору реабілітації та прославлення Російської імперії – «власника величезної кількості награтованої землі», як називав її Енгельс, але тепер натомість виступив російський народ, а замість імперіалістичних злочинств були добровільні товариства. Поряд з цим актуалізується поняття «неісторичні народи». Девід Бранденбергер показує, як до середини 1930-х років сталінський режим приписував можливість створити державу лише російському народу, тоді як неросійські народи СРСР мали лише минуле².

У радянських паспортах національність була обов'язковою (так звана четверта графа), але її можна було вибрати, на відміну від відомих рядків В. Симоненка. «Неісторичні народи» добровільно перетворилися на «прогресивну» націю. І хоча це була нова соціалістична нація, без «національних патологій»,

¹ Дзюба І. Інтернаціоналізм чи русифікація? К.: Вид. дім «KM Academia», 1998. С.75.

² Brandenberger D. National Bolshevism: Stalinist Mass Culture and the Formation of Modern Russian National Identity, 1931–1956. Cambridge and London: Harvard University Press, 2002. С.93.

але, як зазначає Девід Бранденбергер, у період високого сталінізму (кінець 40-х – початок 50-х років) звичайне злиття «російського» і «радянського» означало, що патріотичні радянські почуття майже неминуче повинні були виражатися в русоцентричних термінах¹. На жаль, гегелівська концепція «неісторичних народів» не є новою для марксизму. У 1848-1849 роках Енгельс вживав його, говорячи про слов'ян, які приєдналися до контрреволюції в імперії Габсбургів. 1949 р. Роман Роздольський, як уже згадувалося, виступив із марксистською критикою Енгельса, який не розумів класового виміру національного питання: австрійські слов'яни були селянами, яким революційна буржуазія ніколи не пропонувала визволення².

Глобалізація відкриває можливості для спілкування між найвіддаленішими куточками світу, які, звісно, маючи демократичний потенціал, ще дуже далекі від справжнього інтернаціоналізму. Твердження Балібара про те, що оборонний націоналізм рано чи пізно перетворюється на імперіалістичний, грабїжницький націоналізм, неминуче приховуючи расизм, може бути продуктивним лише в тому випадку, якщо його перетворити на питання, коли саме це станеться. Де та межа, коли здорове національне почуття перетворюється на самозакоханість? Незалежно від того, прославляють вони свій образ чи, навпаки, жертвність, любов до свого може породити ненависть до чужого, неприйняття іншого, який починає конструюватися як ворог. Переводячи цю проблему в практичну площину, постає подвійне питання: як, з одного боку, не викинути дитя національного почуття з каламутною водою націоналізму, а з іншого боку, як не допустити національного єднання, зав'язаний на шиї громади параноїдальною петлею? Фільм Леоніда Осики «Камінний хрест» демонструє саме такий момент моральної рефлексії, нехай навіть її тіні, коли – несподівано – у нелюдському світі кривавих звичаїв замкнутої органічної спільноти кат і жертва знаходять універсальний вимір. Що змусило Івана Дідуха побачити в безіменному злодієві

¹ Brandenberger D. *National Bolshevism: Stalinist Mass Culture and the Formation of Modern Russian National Identity, 1931–1956*. Cambridge and London: Harvard University Press, 2002. С.238.

² Rosdolsky R. *Engels and the 'Nonhistoric' Peoples: the National Question in the Revolution of 1848*. Glasgow: Critique, 1987. С.95.

людину? Це не релігія, яка мовчки санкціонує звичайне насильство. А не горілка, яка робить інших домочадців звірами. Ця таємниця, розрив у причинно-наслідковому ланцюжку є центральною моральною точкою фільму. Вона не конституюється причинно-наслідковими зв'язками, а, навпаки, конституює їх, є їхньою фундаментальною метафорою, функціонуючи як нечітке передбачення долі головного героя. Новела «Злодій» вклинилася у фільм раптово, непомітно і так само раптово закінчується. Тому є велика спокуса розглядати його як випадковість чи як окрему історію, яка існує паралельно з основним нарративом і жодним чином не взаємодіє з ним, жодним чином на нього не впливає (наприклад, саме так В. Чернецький¹ підходить до аналізу фільму). Але саме в співіснуванні двох новел і полягає травматичний радикалізм фільму. Новела «Злодій» вносить подібне спотворення картини, яка втрачає чіткість і однозначність. Тому її слід розглядати не як випадкове, стороннє тіло, а як центральну історію, якою вона, зрештою, і є.

Перший кадр фільму «Камінний хрест» – знамените сходження на гору – вважається репрезентативним для всього твору (а можливо, і для українського кіно в цілому, через те, що він був розміщений на обкладинці українського видання). «Історії українського кіно» Любомира Госейка). На цьому знаменитому кадрі пейзаж тяжіє над людиною і водночас обрамляє її; це героїчний дискурс органічної спільноти, суворого аскетичного життя, важкої фізичної праці та боротьби з природою. У новелі «Злодій» дія перенесена з широкого натурфілософського масштабу в замкнутий, клаустрофобічний простір хати. Перше, що ми чуємо і бачимо, це крик і кинуті Іваном Дідухом вила впиваються в ногу злодія. Далі новела повністю побудована на статичних крупних планах, паралізована камера зосереджена на героях – злодієві, Іванові Дідуху та двох господарях, які прийшли вбити злодія. Вони мовчки п'ють, та ще й співають, і взагалі поводяться так, ніби прийшли до сусіда допомогти зарізати свиню.

¹ Chernetsky V. Visual language and identity performance in Leonid Osyka's A Stone Cross: The roots and the uprooting. *Studies in Russian and Soviet Cinema*. 2008. Vol. 2. No. 3. P. 269.

Неспівмірність злочину і покарання, холоднокрровна жорстокість селян пояснюється тим, що для них злодій важить навіть менше худоби, бо він не свій (Umwelt), він чужий («із с. сільський світ», Welt). Звідси їх гнів і обурення, коли злодій цілує руку Івана Дідуха, апелюючи тим самим до загальнолюдського закону рівності всіх людей. Прикметно, що Дмитро Донцов трактує Стефаніка відповідно до його «філософії зла» (Василь Стус)¹: для основоположника українського «інтегрального націоналізму» справжніми героями новели «Злодій» є власники, які не вагаються вбивати.

Незрозумілий гул законів «землі і крові» пролунав у сталінській «опричинні». Для багатьох СРСР був і є «далеким горизонтом», «утопією». Все, що було «втрачено» під назвою «комунізм», захопило лівих «прогресивною ностальгією». Ностальгія завжди регресивна. Вона захищає втрату, містифікуючи її як нещасний випадок. Саме ця суперечлива природа минулого не визнає ностальгії. Ключове питання полягає не в тому, як «прийняти втрату», а в тому, як відмовитися від формулювання минулого в термінах втрати.

У 1920-30-х роках український поетичний кінематограф був спрямований на національне відродження та підтримку ідей комунізму. У цей період було знято багато фільмів про героїв революції 1917 року, про життя і боротьбу робітників і селян.

Одним із найвидатніших творів цього періоду є фільм «Земля» режисера Олександра Довженка, який розповідає про життя селянської родини та її боротьбу за землю в умовах колективізації. Фільм став важливим символом національного відродження та підтримки ідей комунізму.

У 1950-1960-х роках український поетичний кінематограф починає зосереджуватися на проблемі національної самосвідомості та відродження української культури. Для фільмів цього періоду характерний більший акцент на естетиці та символіці, ніж на пропаганді.

¹ Стус В. Феномен доби (Сходження на Голгофу слави). Твори: у 4 т., 6 кн. Львів, 1994. Т. 4. С. 259.

Українське поетичне кіно в контексті національного питання в СРСР формувалося в умовах радянської ідеології, яка прагнула забезпечити збереження соціалістичної спрямованості та єдності національних республік. На початку 1960-х років в Україні відбулася активізація національно-культурної політики, яка виявилася у випуску українських фільмів, які мали яскраво виражене національно-естетичне спрямування.

Один із найвідоміших фільмів того періоду «Щоденник вбивці» режисера Сергія Параджанова відобразив національну культуру та ідентичність українців. У фільмі використано мотиви української народної творчості, зокрема поезії Тараса Шевченка та легенди про козака Мамаю.

Український кінематограф завжди був однією з важливих сторін національної культури, яка посідає значне місце в історії кінематографа. Українське кіно, зокрема поетичне, протягом багатьох років формувало національну самосвідомість та національну ідентичність українців. Українське поетичне кіно в контексті національного питання в СРСР відображало не лише культурний аспект, а й політичний, оскільки зазнавало впливу радянської ідеології та системи.

1.2 Українське поетичне кіно як зразок національного кінематографа

Українське поетичне кіно, поряд із Довженковим, зберігає статус носія традиції української візуальної культури. Водночас важливим виміром наряду – як стильовим, так і соціальним – є його «національне» забарвлення, що перетворює його на своєрідне втілення «українськості» в кіно.

Отже, на прикладі українського поетичного кіно можна простежити, як актуалізується проблема національної проблеми в суспільній рецепції культурного продукту. Слід також розглянути, які маркери сприяють сприйняттю твору як «національного», які умови та підстави для обрання тих чи

інших компонентів культури як «самобутніх», «національних», як вони бачаться і відтворюються у фільмі.

Виникнення й розвиток українського поетичного кіно припадає на час переходу до постструктуралізму (пам'ятаючи про специфіку культурної ситуації в СРСР, слід враховувати й міжкультурні контакти, зокрема у сфері кінематографії). Важливою характеристикою цього періоду є поява голосу «іншого», зокрема в етнічному вимірі.

Якщо говорити про його дослідження в кінематографі, то чи не найяскравіше свідчення оновлення ситуації в радянському кінематографі Л. Аннінський вбачав у появі виразних національних стилів – «матуванні нових внутрішніх орієнтирів». Автор порівнює різнорідних режисерів за підходом до реалізації «національних» режисерів. Так, у фільмах шістдесятників А.Алова і В.Наумова, М.Хуцієва і Ф.Міронера не було ознак етнічної приналежності: фільми читалися як «радянські», а не «українські». І навпаки: С. Параджанов, а за ним Ю.В. Ілєнко, Л. Осика репрезентують зовсім іншу традицію – «вже суто українську, зовсім не залежну від систем цінностей шістдесятництва».

Тут виникає момент, коли художній твір, апелюючи до категорій «етнічне», «національне», виходить за рамки політичного: недаремно ж першопоявою поетичного кіно стала «відлига», під час якої проблема актуалізувалась національна культура.

Цей вимір напрямку не втрачає своєї актуальності в сучасній думці. Л. Брюховецька¹, зокрема, так характеризує напрямок: «Українське поетичне кіно як феномен материнської думки є виявом чітко окресленого світогляду, що виникає із закорінення в рідну землю, що виховує особистість. Тому це кіно означає опір асиміляції (у випадку України – русифікації) та іншим процесам. У фільмах цього напряму представлені моделі національної психології, життя героїв невід'ємне від природного кругообігу буття, з якого виникають етичні та естетичні моделі: любов до рідного краю, вірність давнім традиціям, дотримання

¹ Брюховецька Л. Прорив до вічного. Кіно-Театр. 2008. № 5 (79). С. 2

звичаїв та обрядів, створення матеріальної культури. Тут помітний своєрідний інтерпретаційний ланцюжок: від мотиву території проживання та входження в природний занепад – до творення національної культури, функціонування якої залежить від багатьох, зокрема політичних, дій прізвиськ. Важливими в контексті аналізу є два моменти – «природний» і політичний вимір культури¹.

Наведене визначення включало таку важливу характеристику національної культури, як її натуралізація, підкреслюючи роль географічного чинника та природних умов у її формуванні. Недаремно «вкоріненість», «рідний ґрунт», «коріння» — поширені метафори. Прислужилася їм і Л. Лемешева, характеризуючи історичний контекст виникнення поетичного кіно: «Це був час, коли... буквально все наше мистецтво, література і навіть побут виявляли потяг до споконвічного, так би мовити, національного. чемпіонатів, до «забутих предків», до коріння і землі.

У політичному вимірі відтворення певних форм культури в кіно стає значущим як спроба (свідома чи несвідома) зберегти ці форми ми, хоча б як ознаку національного, а отже, як своєрідний опір об'єднанню. Важливу роль відіграє також форма плівок. Так, висока образність фільмів ускладнювала повний контроль змісту стрічки. Р. Лакатош свого часу навіть припускав, що кіно може стати новою формою традиційної культури. Традиційна культура виступає фактором стабільності, протистоячи деструктивним процесам соціальних змін².

Таким чином, фільми сприймалися як своєрідний опір культурній політиці СРСР. Вони залишилися і призвели до знищення напрямку. Прикладом висвітлення національного кіно в політичному аспекті є стаття Л. Брюховецької «Війна культур» чи загроза асиміляції? Українське поетичне кіно як чинник національного самознищення», де аналізується своєрідна функція кіно в період загрози національній культурі (як в СРСР, так і в глобалізованому сьогодні).

¹ Брюховецька Л. Прорив до вічного. Кіно-Театр. 2008. № 5 (79). С. 2.

² The End of Empire? The Transformation of the USSR in Comparative Perspective / [ed. by. Karen Dawisha and Bruce Parrot]. Armonk, N.Y.: Sharpe, 1997. С.192.

Багато уваги політичному виміру поетичного кіно приділяли польські дослідники – Б. Бакула, згодом – І. Левицька, які головну цінність напряду вбачали в підтримці «антирадянського, дисидентського і водночас ренесансного». У творчості І. Левицької, одним із лейтмотивів якої було протистояння «радянської» та «української» ідентичностей, крім того, приділяється увага проблемі концепту останньої, яка «не є монолітною структурою», а історичне поєднання ознак спільноти»¹.

Проблема складної культурної ситуації в імперській провінції була особливо актуальною, звичайно, для тогочасної критики (яка, втім, рідко мала можливість вільно висловлюватися).

Крім аспектів проблеми, існує взаємозв'язок понять «народна традиція» та «національна традиція», що також знайшло опосередкований прояв при аналізі поетичного кіно. Наприклад, у статті Ю. Газди йдеться про спільність між фільмами С. Параджанова, Ю. Ілленка, Л. Осики: «... Є щось, що їх об'єднує. Звернення до народних, а також національних традицій. Виявляючи в такий спосіб свою національну ідентичність, їх автори є співцями української землі та традиції, а в національних формах намагаються досягнути правду людської долі...»².

Іноді характеристика Ю. Газди³ перегукується з поглядом І. Дзюби на проблему відповідно «національного» та «загальнолюдського»: перевести легенди в ранг узагальнень, зробити їх формою вираження загальнолюдських драм, схильність до документальних подробиць, але водночас до синтезу та пошуку метафоричного змісту, культових прекрасних предметів, у яких приховані людські та народні драми...»⁴.

¹ Брюховецька Л. Прорив до вічного. Кіно-Театр. 2008. № 5 (79). С. 2.

² Газда Я. Українська школа поетичного кіно. Поетичне кіно: заборонена школа. К.: АртЕк, Редакція журналу «Кіно-Театр», 2001. С. 186.

³ Газда Я. Українська школа поетичного кіно. Поетичне кіно: заборонена школа. К.: АртЕк, Редакція журналу «Кіно-Театр», 2001. С.112.

⁴ Дзюба І. День пошуку. Поетичне кіно: заборонена школа. К.: АртЕк, Редакція журналу «Кіно-Театр», 2001. С. 23-24.

Тут, з одного боку, також є акцент на національному питанні. З іншого боку, національне забарвлення (або, в цьому контексті, радше етнічне) прочитується передусім через звернення до «фольклору та народних легенд». В іншій статті критик називає пристрасть до давньої народної традиції, зокрема фольклору, фундаментальною рисою поетичного кіно. Водночас відсутнє звернення до літературної класики, моменту показу народної культури крізь призму професійної творчості Гоголя (одного з головних творців «міфу України»), Коцюбинського, Стефаника, Франка, ні зображення історичних подій, що перейшли на рівень міфу (своєрідна історіософія у «Віче» «Івана Купала», Друга світова війна у «Хто повертається – той любить», «Совість», «Білий птах з чорною ознакою»).

Так чи інакше, проблема національного виміру українського поетичного кіно була і залишається присутньою в кінокритиці. Назва однієї зі статей, присвячених «Тіням», — «Візитна картка українського кіно» — відображає сенс фільму, який відіграє роль своєрідного фільму-колективного несвідомого, принаймні для частини українського населення. Фільми поетичного кіно можна навіть сприймати як простір ідентифікації: наприклад, із приводу «Втраченого листа» зазначається: «...Він, безперечно, залишається актуальним і сьогодні, вселяючи оптимізм і почуття приналежності до нації. Свого часу Л. Матулевич у рецензії на фільм «Ворон Беркут» зазначала, що зображені історичні події та традиції можуть прислужитися українцям у пошуках історичної ідентичності.

Отже, у репрезентації народної культури вагомим було не лише звернення до фольклору. Розуміння української культури в широкому розумінні стало основою кіносвіту, тому слід звернути увагу на характер висвітлення у фільмах індивідуальних особливостей носія. Тут ми зупиняємося на таких моментах, як образ символічної території, села як прикладу української культури, образ «значущої людини», якою для українського кіно є І. Миколайчук¹.

¹ Yekelchyk S. *Stalin's Empire of Memory: Russian-Ukrainian Relations in the Soviet Historical Imagination*. Toronto: University of Toronto Press, 2004. С.84.

Важливою складовою поняття «етнос» є зв'язок з певною територією. Цей мотив займає значне місце в поетичному кіно, причому на різних рівнях – від сюжету, реплік персонажів до створення особливого кінематографічного космосу, в який людина в поетичному кіно вписана в природу й активно взаємодіє з її елементами.

Захистити свою землю від загарбників — тема «Захара Беркута»; він виступає як один із головних мотивів у «Білому птаху з чорною ознакою». Міжетнічний конфлікт тут найбільш непримиренний: якщо в «класовій боротьбі» (у широкому розумінні) можливий перехід від одного стану до іншого (Мирослав у «Захарі Беркуті»), а світоглядні розбіжності не виключають двозначності, опору УПА в «Білому птаху з чорною ознакою», Коцур в «Комісарах») іноземні завойовники постають однозначно негативними персонажами («Хто повертається, той любить», «Совість», «Білий птах з чорною ознакою», «Захар Беркут»).

У «Білому птаху» важливою складовою, характерною для «чорних хлопців», є репліки володіння краєм, позиціонування себе як «господарів». Проблемі належності землі окремим категоріям населення, зокрема, за національною ознакою, присвячено репліку Ореста, повернутого після розстрілу німцями циган і божевільних: «Не можу дочекатися, поки вони прийдуть, вбий мене. Я господар у цих горах. Я тут народився, і я вирішую, хто тут жити».

Певним аспектом проблеми території є аспект «вписаності» людини в середовище. Цей момент на Гуцульщині відзначив С. Параджанов: «Ці люди ще по-дитячому сприймають свій світ – ніби він єдино можливий... Все, що вони створили, підказується природою і майже відразу йде в природу. Їх дерев'яні церкви, зроблені з ялиці, невід'ємні від архітектури лісів і гір, голоси їх трембіти – створіння місяця...» Мотив єдності людини і довкілля зайняв своє місце в проблематиці і поетика поетичного кіно.

«Укоріненість» етносу набуває тут символічного характеру. У цьому контексті важливою характеристикою напряму є звернення до образу символічної території, насамперед, до Карпат, названих В.Юрченком «реальною

і водночас вигаданою країною». У Карпатах дія відбувається безпосередньо в трьох фільмах: «Тіні забутих предків», «Камінний хрест», «Захар Беркут». Традиційно вже зафіксовано впровадження в увесь світ української культури специфічного діалекту, міфології, звичаїв світу «Тіней забутих предків». Ймовірно, визначальними тут стали моменти «архаїчності» культури та її виразного етнічного малюнка, які перетворили Гуцульщину на еталон традиційної культури на території України.

Примітно, що образ Карпат у радянській культурі з'явився відносно пізно, але швидко здобув визнання. Приєднана після війни до СРСР Західна Україна як складова етнокультурної мозаїки держави швидко увійшла в загальносоюзний культурний обіг, причому на всіх рівнях – від інтересу до місцевої промисловості до появи «карпатської» теми у «високій» культурі. Цьому сприяла політика держави, яка декларувала підтримку вільного розвитку народів СРСР і визначала формування іміджу щасливого суспільства¹.

У свою чергу, культура Карпат приваблювала інтелігенцію, слідом за польським дослідником Б. Бакулою, до збереження традицій, незрусифікованого та неполонізованого середовища, природи. У цій характеристиці простежуються помітні риси, явно переважні не лише для згадки про інтелігенцію, а й для подальших інтерпретаторів «відкриття Карпат».

Це передусім мотив збереження традицій, до того ж тих, які могли б одночасно сприйматися і як «свої» («українські»), і як якась «екзотика» на території власної країни. Приваблювала і «архаїчна» культура. Симптоматичне розчарування С.Параджанова першою ознакою з Карпат: «Те, що впало в очі, все ж стосувалося самої повсякденності нашого часу. Я бачив європейське взуття, асфальт, велосипеди, високовольтні опори. Тих скель, де билися Гутенюки з Палійчуками, вже немає – підірвали, коли прокладали дорогу. Зізнаюся, мене засмутило таке чудове поєднання давнього і молодого. Дзиччання дротів і тягучий смуток трембіти. Золотий годинник, що стискає стрілки домотканою

¹ Motyl A. J. *Revolutions, Nations, Empires: Conceptual Limits and Theoretical Possibilities*. N. Y.: Columbia UP, 1999. С.103.

вишивкою...». Активна присутність ознак побуту підірвала стереотип про Карпати як архаїчний світ, такий собі історичний заповідник. За словами режисера, він почав осягати показаний світ лише після того, як зайшов у сільську хату¹.

Є також мотив «нерусифікації», який підсилює проблему, актуальну для залежності території від тиску панівної культури. Показово, що носій іншої ідеології М. Блейман у статті «Архаїсти чи новатори?», який відіграв безпосередню роль у знищенні, навпаки, згадував про збережену етнічну самостійність гуцулів «незважаючи на вік». - давній гніт австрійських колонізаторів. Проте сам Параджанов відзначав культурну автономію гуцулів, для яких уніатство було принесеним ззовні, чужим і не входило в язичницьку обрядовість. На його думку, гуцули, як і Іван, пережили «неволю, самотність, знуцання», але залишилися вільними. Фільм мав розповідати про вільну людину.

Отже, «територіальний» вимір українського поетичного кіно досить широкий. Водночас характерна ситуація, коли окремих специфічний культурний регіон стає орієнтиром, сприймається як носій історії, культурних особливостей усієї країни.

У своїй статті про поетичне кіно Л. Брюховецька² цитує Григорія Тютюнника: «Молодий письменник відійшов від «фальшивого романтизму», перестав розповідати байки з селянської повісті. Почала перебирати, що їй ближче, а найближче – село. Якщо написати про те, як один з українців дістав величезну рибу і приніс на берег одні кістки, то це було б незвично, адже в полі важко ловити рибу. Ми – нація корінних фермерів. І немає нічого дивного, що ми так багато пишемо про село».

У цьому зауваженні можна виділити дві тенденції: з одного боку, поняття «українець» — «хлібороб» (таке відображення ролі культурно-економічного

¹ Дзюба І. Інтернаціоналізм чи русифікація? К.: Вид. дім «KM Academia», 1998. С.196.

² Брюховецька Л. Прорив до вічного. Кіно-Театр. 2008. № 5 (79). С. 4.

типу у формуванні етнічності). З іншого боку, акцентується прагнення відійти від традиційного ідеалізованого образу селянства. Проте традиційним для багатьох культур є образ селянства як «носія духу нації». Звернення до образу села розглядається як звернення до народної культури, традиційних цінностей народу.

Село є об'єктом зображення більшості фільмів поетичного кіно, щоправда, досить неоднозначного. «Камінний хрест» і «Криниця для спраглих» діагностують його повільне вмирання, «Білий птах з чорною ознакою» і «Вавилон ХХ» відображають українське село в період соціальних змін, загибелі «старого» села. Цим літературним першоджерелом решти – романом «Лебедина зграя» В. Земляка – наприклад, І. Миколайчук залишив увагу «неоднозначного виміру його [людини] буття». Ю. Ілєнко підкреслив, що у «Криниці для спраглих», створюючи картину сучасного села, він відштовхувався від стереотипного образу, творячи «від протилежного». Щоб вразити глядача, глибше відчутти посил фільму, режисер обрав у природі не зелень і кілки, а піски, які вже своїм виглядом сигналізували про тривожний стан села¹.

Звернення, хоч і в умовній, метафоричній формі, до цілком реальних проблем села — лише один із вимірів дір у його образі. У фільмах принциповим стає максимальне зближення екранного зображення із зображуваним. Це досягається, зокрема, залученням до роботи над фільмом справжніх селян. Створюючи «Тіні», консультували режисера гуцули. Їх участь набуває статусу своєрідної легендарної історії, зайнявши міцні позиції в кінонауці, в тому числі як підтвердження правдивості тексту, особливості документації в ньому. Цей момент "достовірності", доторкання до "реального" в художніх фільмах, поряд із суб'єктивним підходом до дотику до "реального" в художніх фільмах. Апелює до певного узагальнення, перехід на рівень категорії («люди», «село» тощо).

Говорячи про історію створення фільму, слід звернути увагу ще на одну річ. Представник філософії кінематографії С. Кевелл критикував тенденції

¹ Yekelchuk S. Stalin's Empire of Memory: Russian-Ukrainian Relations in the Soviet Historical Imagination. Toronto: University of Toronto Press, 2004. С. 87.

«наближення» до кіно через ознайомлення з історією його створення, яке найчастіше має форму звичайних наративів. Однак у деяких випадках сама історія фільму стає значущим культурним текстом, який сприяє сприйняттю твору. Такою, наприклад, є історія про те, як у «Камінному хресті» власноруч виводили селян із строю, підготовленого «на смерть», відповідаючи настрою стрічки, певним чином навіть доповнюючи його.

Важливою особливістю напрямку, особливо «Тіней», був специфічний підхід до народної культури. По-перше, змінилося ставлення до освічених: обряди, одяг, розваги стали тут не антуражем, а формою життя персонажів. За словами І. Левицької: «Етнографічний запис тут не лише пуста форма». Така основна характеристика не обмежується «тінями». Наприклад, про «Білого птаха з чорною ознакою» М. Донський писав: «Тут не екзотичний присмак етнографії, а стихія народу». Ці самостійні, багатогодинні висловлювання стають своєрідною заборонаю М. Блеймана, який виділив етнографізм, триматися «екзотично-історичного матеріалу» як ознаки поетичного кіно¹.

По-друге, створення надійного кіноsvіту стало можливим завдяки складному процесу освітніх досліджень, різних культур, намагаючись максимально наблизитися до розуміння його функціонування. Такий підхід дозволяє не тільки відтворювати певну культуру на екрані, а й долучатися до неї, створюючи нові культурні продукти. Так, С. Параджанов згадував І. Савченка, який вчив засвоювати матеріал, щоб відбирати та систематизувати. Виходячи з цього принципу, режисер «Тіней...» зазначав, що він може «пісенний матеріал перетворити на дію, а дієвий – на пісню... етнографічний матеріал, релігійну вищість – на звичайнісіньке, буденне, у них одне джерело.

Проте образ народної культури та її головного носія – села – постає в українському поетичному кіно і «реалістичним», і «символічним», і часто підкреслено «антистереотипним».

¹ Блейман М. Архаисты или новаторы? Искусство кино. 1970. № 7. С. 55.

У фільмах, де актор стає значимим для образного вирішення фільму, «екранна антропологія» також відіграє роль маркера «національного» в кіно. Визначальним тут є тип в цілому, а не конкретний антропологічний тип: наприклад, акторський склад «Тіней» був інтернаціональним. Проте на Гуцульщині глядачі ідентифікували «своїх» І. Колайчук, Л. Кадочнікова, прізвище яких мало схоже на гуцулку, вже на візуальному рівні позначаючи їхню регіональну ідентичність. Справжнім символом напрямку став І. Миколайчук; характерно, що гуцульське походження стало важливою частиною його «міфу».

Є певне поєднання напрямку за окремими іменами, особами. Ідентифікаціям сприяло й те, що переслідування поетичного кіно торкнулося й долі митців кіно, зокрема І. Миколайчука. Є ототожнення «поетичного кіно – І. Миколайчук»¹.

Основні спільні моменти у фільмах поетичного кіно В.Юрченко сформулював так: «Цю асоціацію, цю школу уособлюють дві речі: Карпати і Миколайчук». Л. Лемешева зазначила, що сукупність ролей Івана Миколайчука перегукується між собою і створила певний характер в українському кіно. Більше того, «класифікація» актора, вписуючись у етнографічний колорит, почала загрожувати тиражуванням, перетворюючись на маску. Ця тривога переросла в проблему сценарно-режисерської творчості І. Миколайчука, зокрема «Вавилон ХХ», у якому Л. Лемешева побачила іронічний, часом навіть пародійний струмінь.

Таким чином, обличчя актора стає своєрідною візуалізацією всього напрямку кіно, яке прочитується як «національне», а візуалізація допомагає зафіксувати об'єкт у свідомості. Сам актор і режисер у національній традиції піднявся до рівня символу; С. Князева, наприклад, охарактеризувала його як «втілення національного духу України», «погляду на Україну».

Українське поетичне кіно як приклад «національного» розглядалося у двох аспектах: формальному (де є теми й образи, візуальні маркери «етнічного») та

¹ Carrère d'Encausse H. The End of Soviet Empire: The Triumph of Nations; trans. Franklin Philip. N. Y.: Basic Books, 1993. С.205.

дискурсивному (резонанс напряму як носія «етнічного»)). Аспектом національного в кіно є відображення в ньому значущих для народу/етносу постатей. Розрізняють: етнічну самосвідомість, самоназву, мову, територію, особливості психічного складу, культуру, становище, форми соціально-територіального устрою, спільність походження, територіально-економічні відносини тощо. Якщо розглядати українське поетичне кіно як корпусу кінотекстів, можемо виявити різницю в їхній проблематиці та поетиці, народженні кожного з цих елементів. Виходячи з кількості матеріалу для аналізу, було відібрано три з багатьох ознак, що відображають різні аспекти.

Такими є етнічна територія (та її конотації на кшталт «рідна земля», «Батьківщина»), а також територія символічна – втілення самобутності й опору етносу), село як носій «етнічного» в загальний і єдиний варіант традиційної свідомості, притаманний зокрема сучасній культурі; нарешті, знакова постать, яка стала втіленням «українськості» у національному кіно.

РОЗДІЛ 2. РИСИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ УКРАЇНИ В УКРАЇНСЬКОМУ ПОЕТИЧНОМУ КІНО

2.1 Творення кіносвіту як художній процес (на матеріалі фільмів українського поетичного кіно)

Про феномен українського мистецтва – «поетичне кіно» на сьогодні написано чимало досліджень, у яких розглядаються його генезис, особливості розвитку, поетика образності та сюжетоутворення, система естетичних проявів режисера й оператора, нарешті, без хронологічних рамок вписується у національний кінопроцес, незважаючи на 60-70-ті роки минулого століття – період його розвитку. Проте сам творчий процес зародження та функціонування українського поетичного кіно залишається маловисвітленим. Ця проблема, незважаючи на те, що кінокритики так чи інакше торкалися її у своїх працях, потребує системного підходу до її вирішення, виходу за межі національної кіноіндустрії та нових методологічних підходів до її висвітлення. До цієї проблеми тією чи іншою мірою зверталися критики, теоретики та практики кіно (не лише українські, а й зарубіжні) як у минулому, так і зараз.

Дійсно, неможливо аналізувати роботу режисера, актора, оператора, сценариста тощо, не говорячи хоча б коротко про створення того чи іншого фільму в дусі «поетичного кіно», про закономірності його реалізації. Проте, якщо проаналізувати та систематизувати подібні звернення, то можна зробити висновок, що кінокритики зробили це радше через потребу відродити розповіді про таке національне явище українського мистецтва. Вони не бачили, як це не парадоксально, особливої проблеми у творчому процесі. Іншими словами, у таких дослідженнях творчий процес, по суті, не став об'єктом самостійного дослідження. Незважаючи на справедливість і об'єктивність розгляду порушеної проблеми, варто відзначити в останні роки помітний інтерес до цих питань. Про це можуть свідчити праці Лариси Брюховецької «Поетична хвиля українського

кіно» (К., 1989) та «Література і кіно: проблеми взаємин» (К., 1988) та колективне дослідження «Поетичне кіно: заборонена школа» (К., 2001), «Екранний світ Сергія Параджанова» (К., 2014) та ін. До цього переліку публікацій, очевидно, слід додати раніше опубліковані (і частково ще друкуються) щоденникові записи, спогади, замітки про процес створення фільму такими українськими режисерами, як Олександр Довженко, Ігор Савченко, Юрій Ілленко, Сергій Параджанов, Леонід Осика, Леонід та ін. З огляду на це сьогодні цілком закономірно поставити запитання: що дає кінознавству вивчення творчого процесу як об'єкта самостійного дослідження? Ознайомлення з такими творами, наприклад, «Поетичне кіно»¹.

«Заборонена школа» або «Екранний світ Сергія Параджанова» вже значною мірою дозволяє відповісти на це питання. Адже чим більше уваги приділяє дослідник аналізу творчості режисера, чим глибше виявляються його роздуми, набуваючи більш загального, аналітичного характеру, тим вищою стає якість кінокритичного дослідження в цілому. Отже, ці книги можуть слугувати не тільки зразком, що демонструє плідний досвід засвоєння ідей, що обговорювалися останніми роками в спеціальній літературі, але й прикладом сучасних досліджень. Дійсно, поки ми не розглядаємо нашу тему як самостійну тему, ми продовжуємо розглядати її як ілюстративний матеріал. Замість законів творчості перед нами часто постають тонкі випадки. Зрештою, якщо залишити поза увагою ці закони творчості, ми ризикуємо спотворити уявлення про кіно як особливу сферу художньої діяльності. Така позиція мала наслідки для вивчення виражальних засобів кіно, його мови, стилю, драматургії, тобто для вивчення спеціальних внутрішніх кіно проблем.

Недооцінка цих закономірностей почалася на рівні критики та теорії кіно. Не випадково Сергій Параджанов ще наприкінці 1960-х років у статті «Вічний рух» («Мистецтво кіно», 1966, № 1) закликав критиків якомога ретельніше та

¹ Хороб С. Повесть Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків» у системі українського «поетичного кіно». Збережені миті. Статті, портрети, інтерв'ю, огляди, рецензії, Івано-Франківськ, 2015. С.115.

всебічніше дослідити творчий процес зародження кіно. як можна. можливо, що, на його думку, має призвести до підвищення якості теорії та критики. Відповідаючи на це питання, слід враховувати ще одну обставину. Реалізацію задуму фільму не слід розглядати як процес «сам по собі». Це завжди підготовка до діалогу з глядачем. Сам сенс творчого процесу як підготовки до такого діалогу значною мірою вимагає від режисера надання кінцевій версії фільму певної форми¹.

Самовизнання свідчить про те, що директори усвідомлюють, що поставлено на карту. І не лише тоді, коли враховувалися можливі реакції глядача, а й тоді, коли їх свідомо заперечували. Ці обставини не завжди враховуються дослідниками. Водночас вони ускладнюють дослідження фільму не лише з мистецтвознавчої точки зору, а й із соціологічної та соціально-психологічної. Адже взаємодія фільму та публіки починається не лише з моменту виходу фільму. При уважному розгляді творчого процесу видно, що режисерська думка про можливу реакцію на фільм виникає набагато раніше. Тому необхідність побудови фільму як діалогу є одним із найскладніших аспектів².

У вже згаданій статті Сергій Параджанов зазначив, що для режисера, оператора, сценариста, художника і композитора питання контакту з глядачем, емоційного впливу фільму «Тіні забутих предків» було пріоритетним. Часто думали про те, які сцени майбутнього фільму найбільше схвилюють глядача, менш помітні, якою буде амплітуда коливань емоцій глядача. Ці міркування видатного режисера однойменного твору Михайла Коцюбинського підтримують інші дослідники українського «поетичного кіно», наприклад, Іван Дзюба («Відкриття чи закриття школи?»), Леонід Череватенко («З дистанція двох десятиліть»), Ольга Брюховецька («До питання про «поетичне кіно»»), Юхим Левін («Художній образ у кіно») та ін. Як показують ці (і численні) приклади, вибір єдино можливої програми для даного дизайнерського сприйняття

¹ Ховайба Н. Ідеологічна складова українського радянського кінематографу середини 1960-х - середини 1980-х років. URL: http://irbisnbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe

² Дзюба І. «Параджанов більший за легенду про Параджанова». Сергій Параджанов і Україна. Збірник статей і документів. Київ: Редакція журналу «Кіно-Театр», Видавничий дім «Кієво-Могилянська академія», 2014. С.201.

здійснюється режисерами з самого початку і є однією з істотних проблем дослідження нашої теми, тому можна стверджувати, що створення, функціонування, сприйняття та вплив фільму як ланки єдиного комунікаційного процесу у сфері кіно тісно взаємопов'язані, і самостійне дослідження кожної такої ланки може призвести до односторонніх висновків. Виникнення інтересу до сприйняття фільму публікою призвело до необхідності розуміння законів творчості. Проте вивчення цих закономірностей теж, виявляється, дає багато для розуміння логіки глядацького сприйняття.

Вивчення творчого процесу дозволить уникнути непристойного уявлення про вплив кіно, згідно з яким фільм подібний до моделі свідомості абстрактно-свідомої публіки, тобто режисерів (насамперед режисера та сценариста) повинен пропонувати публіці лише те, що їй обов'язково має подобатися. Режисер повинен усвідомлювати, на який легший шлях штовхає його іноді глядач, але завжди повинен робити все, щоб цей глядач міг вступити з режисером у діалог, якого вони не завжди хочуть, але на який вони в принципі здатні. Тому момент розмови режисера з глядачами є драматичною дією¹.

Слід пам'ятати, що фільми Олександра Довженка «Земля», «Іван», «Звенигора» 20-30-х років минулого століття не лише заклали основу розвитку українського «поетичного кіно», а й дали йому потужний естетичний імпульс для подальшого функціонування. Особливо в 60-70-ті роки того часу («Тіні забутих предків» Сергія Параджанова, «Камінний хрест» Леоніда Осики, «Вечір на Івана Купала» Юрія Іллєнка, «Пропає лист» Бориса Івченка, «Вавилон ХХ». Івана Миколайчука та ін.). І їхні фільми виявилися прийнятними для масової публіки пізніше, ніж вийшли на екрани. (Згадайте хоча б оповідання з поверхневим розумінням «Тіні забутих предків»). Важливо й те, що включення в поле уваги нових проблем, пов'язаних із функціонуванням кінематографа в

¹ Довженко О. Сторінки Щоденника: (1941-1956). Київ: Вид-во гуманітарної літератури, 2004. С.169.

масовій публіці, з його сприйняттям, вимагало водночас заглиблення в традиційні, але ще поверхнево засвоєні проблеми¹.

До останнього можна віднести проблему законів творчості. Проте, як переконують численні дослідження сучасних кінознавців, українське «поетичне кіно» здатне, як тільки процес кінотворення стає об'єктом самостійного дослідження, критики та мистецтвознавці стикаються зі значними методологічними труднощами. Перша складність пов'язана з тим, що багато (і в першу чергу самі режисери) вважають, що цей об'єкт взагалі неможливо розпізнати. Так, наприклад, Леонід Осика, згадуючи творчий процес, в одному зі своїх інтерв'ю зізнався, що після виходу фільму, тобто в широкий прокат, нелегко стежити за розвитком його ідей – як його вивели вгору, продуманий і художньо реалізований².

Ще одна складність пов'язана з тим, хто має навчитися цьому творчому процесу. Історія вивчення нашого об'єкта показує, що в різні часи на це питання давалися різні відповіді. Що стосується першої складності, то в міру розвитку теорії творчості вона поступово знімається. Закони творчості, в тому числі і в кіно, в принципі піддаються опису і осмисленню. Звісно, не на всі питання сьогодні можна відповісти (наприклад, про те, як в українському «поетичному кіно» поєднуються традиції міфу та народних вірувань – «Вечір на Івана Купала», яка природа кінообразу з його національною кодованістю, «Вечір на Івана Купала»). тощо). - «Вавилон ХХ», як органічно поєднуються закони реального і художнього світів у «поетичному кіно» - «Лист загублений»). Проте, поза сумнівом, деякі аспекти творчості в національному кінематографі вже науково осмислені, на дослідницькій стадії, а деякі питання можуть бути з'ясовані лише з часом (наприклад, роль українського «поетичного кіно» у розвитку модерні та постмодерні моделі творчості). У європейському кіно, як зазначив польський кінокритик Януш Ґазда). Ця складність зумовлена тим, що

¹ Довженко Олександр Петрович. Шаров І. 100 видатних імен України. Київ: Вид. дім "Альтернатива", 1999. С.127.

² Екранний світ Сергія Параджанова. Київ: Дух і літера, 2014. С. 206.

творчий процес у цілому є одним із найскладніших напрямків наукового дослідження. Зрозуміло, що це дослідження залежить від рівня психології, психології особистості, фізіології, соціальної психології і т. д. Наприклад, це дослідження багато в чому залежить від вивчення такої важливої проблеми психології, як проблема несвідомого.

Хоча з появою важливих праць психологів минулого (К.-Г. Юнга, З. Фрейда, Е. Фромма, А. Кульчицького, В. Янова та ін.) це питання поступово знімається. Залучення несвідомої сфери в акт творчості призводить до того, що багато рішень режисера, оператора, акторів-виконавців виявляються раптовими, ніби невмотивованими, ніби не пов'язаними безпосередньо з пропонованими рішеннями. Наприклад, актор Іван Миколайчук у фільмі «Тіні забутих предків», докладаючи чимало зусиль, щоб перевтілитися в героя повісті Михайла Коцюбинського Івана Палійчука, часто вдавався до вчинків, які на перший погляд здавалися не зовсім адекватними (нагадаємо сценки за участю мольфара, фантазійні вистави) про кохану Марічку напередодні Різдва), ніби підсвідомі, але органічні для їхньої природи, їхнього душевного стану¹.

Не випадково журнал «Мистецтво кіно» (1972, № 11) писав, що актор, використовуючи різні духовні пласти (свідомі й несвідомі), виконав головну роль із «чудовим знанням національного характеру й національних особливостей життя» тому його «Іван Палійчук» підноситься в образі, втіленому актором, до високого філософського узагальнення, до утвердження неминучих цінностей людського духу, вони часто будували свої образи на несвідомому, наприклад, Броніслав Брондуков як злодій («Камінний хрест»), Богдан Ступка в ролі Ореста Кликача («Білий птах із чорним знаком»), Іван Миколайчук у ролі Філософа («Вавилон ХХ»), але це зовсім не означало, що їм бракувало логіки, у побудові своїх образів у цілому. «Ілюзія, що творчий процес відбувається «несвідомо, — писав якимось режисер і оператор Юрій Ілленко, — виникає тому, що ми усвідомлюємо початковий момент народження фільму, тобто настрої, і тоді

¹ Зеленчук Іван. Цінність дикої природи і традиційного гірського господарства гуцулів високогірної частини Верховинщини. Українознавство. 2009. № 2. С. 260–264. URL: <http://archive.nndiuv.org.ua/fulltext.html?id=1640>

відразу побачити результат думки, оскільки весь акт відтворення та проектування окулярів відбувається миттєво, ми не схильні помічати послідовність етапів чи надто складний рух. Власне, ця швидкість є причиною того, що багато зв'язних ланок не виникли у свідомості, а загубилися в «несвідомості», органічно з'єднуючи відоме з нововідкритим і які не можуть привернути нашу увагу через свою обмеженість і повільність¹.

Хоча ця цитата відомого українського режисера сприймається як дещо широка, вона сприяє розкриттю досліджуваної проблеми. Ставлячи питання про принципове визнання закономірностей творчого процесу там, де від цього відмовляється сам творець, дослідник повинен показати, за допомогою яких матеріалів він буде відтворювати несвідомі режисером, сценаристом і акторами «зв'язні ланки». Для того, щоб творчий процес не здавався, з одного боку, непізнаваним, а з іншого – таким, що піддається усвідомленню лише самого творця, дослідник повинен зосередитися на деталях, які нібито не є фактом свідомості режисера, але тим не менше беруть участь у творчому процесі. Тут не варто обмежуватися тільки вивченням статей, книг, інтерв'ю або навіть листування режисерів.

Звичайно, ці документи вже можуть дати багато цікавого і переконливого матеріалу. Проте безперечно й те, що творчий процес спочатку повинен бути предметом особливого спостереження. Крім того, спостерігач має бути дослідником. При такому нагляді науковий співробітник повинен постійно проводити бесіди або співбесіди з директором. Словесні висловлювання режисера мають бути лише елементом (нехай інколи обов'язковим) загальної програми спостереження. Як ми часто помічали в інтерв'ю з тими ж Сергієм Параджановим, Леонідом Осикою, Юрієм Ілленком, Іваном Миколайчуком, Борисом Івченком – неперевершеними творцями українського «поетичного

¹ Зубавіна І. Б. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті: [монографія] Академія мистецтв України; Інститут проблем сучасного мистецтва. Київ: Фенікс, 2007. С. 64.

кіно». Зрештою, згадаймо щоденникові записи та епістолярії про цього незабутнього Олександра Довженка¹.

Зосередившись на першій складності у вивченні творчого процесу, ми одночасно відповіли і на друге питання. Проте зупинитися на цій стороні питання вкрай важливо докладніше, оскільки спроби подібного дослідження все ж супроводжуються повідомленнями про те, що якщо творчий процес у принципі підлягає дослідженню, то ним може бути лише режисер, єдиний дослідник. Здавалося б, останні публікації книг і листування такого режисера і сценариста, як Олександр Довженко, це підтверджують. Справді, цей художник демонструє, які складні та незвичайні сфери творчої думки можна зафіксувати, проаналізувати та пояснити. Однак є й інший тип режисера. Здатність до високих проявів художньої творчості, до складного асоціативного мислення, до створення абсолютно нових сюжетних чи образотворчих рішень ще не цілком пояснює можливість розуміння того, як режисер дійшов саме до цього, а не до іншого, до того, а не до цього. виникла інша ідея. Так, часто режисер, пояснюючи логіку власного творіння, часто бажає реальності, і, зрештою, не може правильно пояснити її, логіку власного творіння².

Висвітлення різновидів психології режисера в кіно (наскільки різноманітними стають творці української школи поетичного кіно при всій об'єктивності в них – О. Довженко, С. Параджанов, Ю. Ілленко, Б. Івченко, Л. Осика, І. Миколайчука), ми найбільше прагнули у їхній творчості підкреслити співвідношення свідомого та несвідомого, інтуїтивного та аналітичного. Власне, міра цього співвідношення перетворює одних на чистих творців (О. Довженко, І. Савченко, С. Параджанов), інших — на спостерігачів (Б. Івченко, М. Мащенко, І. Миколайчук), третіх — на теоретиків (Ю. Ілленко, Л. Осика). Але оскільки мова йде про співвідношення інтуїтивного та аналітичного, то його можна

¹ Довженко Олександр Петрович. Шаров І. 100 видатних імен України. Київ: Вид. дім "Альтернатива", 1999. С.128.

² Марченко С. Документальні фільми про Параджанова. Сергій Параджанов і Україна. Збірник статей і документів. Київ: Редакція журналу «Кіно-Театр», Видавничий дім «Кієво-Могилянська академія», 2014. С.100.

увияти таким, що постійно змінюється залежно від того чи іншого етапу творчого процесу¹.

Тому можна стверджувати, що чистого творця не існує. Більшою чи меншою мірою режисер стає теоретиком власної творчості, хоча в його художніх уявленнях може переважати раціональне чи інтуїтивне начало. Доречно зауважити, що режисерський логічний початок може проявлятися не лише у формі теоретичних визначень, проявляючись через конструктивні елементи структури фільму, в умінні вибудувати чітку і цілісну структуру з різноманітних елементів, починаючи від здатності до творчості фільму. бути творчим, а також художнім, щоб викликати певні емоції глядача за допомогою цього дизайну. Режисери часто відмовляються аналізувати закони творчості у словесних формах. Частково це пов'язано з тим, що в творчості загалом багато автобіографічного, про що не завжди можна і потрібно говорити (згадаймо кінематографічні долі Олександра Довженка, Сергія Параджанова, Юрія Іллєнка, біографічні моменти яких уже встигли висвітлити, стати об'єктом творчості). Однак причина, чому режисери не завжди віддають належне, є більш складною. Вона полягає в тому, що певні пласти або ланки творчості фактично не піддаються словесній інтерпретації або занадто грубі для неї.

Між тим, незважаючи на здатність режисера фіксувати процеси творчості, не варто вважати його вищим і єдиним авторитетом. Крім того, чимало з них визнавали, що не лише проникливі критики, а й глядачі знаходили в їхніх фільмах риси, не зафіксовані власною свідомістю (знову ж таки, згадаємо іншого представника українського «поетичного кіно» Леоніда Осика та його «Камінний хрест») та «Захар Беркут», коли кінокритики та глядачі, за власними спостереженнями режисера, виявили в цих фільмах такі естетичні нюанси, на які він мало звертав увагу або зовсім уникав у процесі створення). Ще одним аспектом порушеної проблеми є послідовність і мотивація етапів роботи над фільмом. Дослідники цих моментів творчого процесу в кінематографі (їх досить

¹ Нариси з історії кіномистецтва України ІПСМ АМУ; Ред.- упоряд. І. Б. Зубавіна; Наук. ред. В. Л. Скуратівський, О. С. Мусієнко; Редкол. В. Д. Сидоренко (голова), І. Д. Безгін, В. Г. Горпенко та ін. К. Інтертехнологія, 2006. С.652.

важко виокремити) все-таки мають на увазі три етапи створення стрічки – написання сценарію (сценарію, як у Олександра Довженка, Юрія Яновського, або сценарію) як бачимо з Іваном Чендеєм, Дмитром Павличком, Юрієм Ілленком, Іваном Миколайчуком), зйомки та монтажу. Якщо вдаватися в подробиці, то таких етапів можна нарахувати більше: сценарій - пошук його вирішення - художньо-образне втілення - монтаж - демонстрація широкому загалу. Кожен із цих етапів можна розглядати окремо, оскільки це абсолютно самостійний і особливий процес. Зрозуміло, що на кожному етапі режисер вирішує свої завдання: конкретні та всебічно мотивовані. І в своїй сукупності ці етапи створюють органічну художню цілісність – фільм¹.

Зрештою, цю художню цілісність створює кожен окремо – і сценарист, і режисер, і оператор, і художник, і музикант, і актори. Тому ми не можемо не взяти до уваги їхні численні спостереження, і вони свідчать про те, що процес народження фільму не слід уявляти як безмежне втілення лише сценарію чи спостережень актора чи режисера, залишаючи осторонь звук, споглядальний характер. Справжнє бачення фільму може народитися після початку зйомок режисерів. Очевидно, судячи з багатого кіноведучого матеріалу, так сталося і з фільмом «Тіні забутих предків».

За мотивами відомої повісті Михайла Коцюбинського сценарист Іван Чендей створив літературну основу фільму, яку всіляко доповнювали та поглиблювали інші режисери – оператор Юрій Ілленко, художник Григорій Якутович, композитор Мирослав Скорик та виконавці головної ролі. Згадуючи період зйомок у Карпатах – період реалізації сценарних і режисерських рішень, акторських одкровенень – Юрій Ілленко писав: «Я не знаю, як йому (Сергію Параджанову. – С.Х.) вдалося таке зібрати, знімальна група – не просто однодумці, а люди, які борються за ідею, за цілісність фільму, за майбутнє (...).

¹ Олексик-Бейкер М. Сергій Параджанов: «Хай живе український націоналізм». Сергій Параджанов і Україна. Збірник статей і документів. Київ: Редакція журналу «Кіно-Театр», Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2014. С. 270.

Бився запекло до смерті. Для мене тоді як молодого художника це був урок відкриття правди, високої мистецької правди (...).

Тоді у мене виникло уявлення про те, як все-таки створюється мистецтво, як щось абсолютно невловиме, непередбачуване, мистецьки виконане, що залишається поза людським знанням, як органічно продовжується процес творчого народження великого фільму. Під час зйомок сценарій літературного походження фільму не тільки реалізовувався, він щодня народжувався всією творчою групою. Виникає питання, ні, кілька цілком мотивованих запитань: чи означає це, що у творчості немає закономірностей? А окреслені етапи створення фільму не можна розглядати як послідовний розвиток однієї й тієї самої ідеї, образу, концепції? І кожен новий етап не настільки близький до фільму, до його остаточної версії, як відходить від неї? При всій своїй риториці, ці питання лише свідчать про те, що процес художньої творчості (в даному випадку кінематографічної) не тільки складний, але й частково психологічно парадоксальний, непередбачуваний навіть самими його авторами¹.

І як тут не згадати такі, здавалося б, на перший погляд, незвичайні зізнання італійського режисера Фредеріко Фелліні: «До кінця зйомок залишилося всього два тижні, і я ще не знаю, як воно буде, кінець. Я дійсно цього не знаю, тобто я знаю, що хочу висловити, але я просто не можу це уявити. Зважаючи на ті чи інші численні зізнання режисерів, час створення фільму не завжди збігається з часом творчого процесу. Режисери часто зізнавалися (Л. Осика, М. Мащенко, Л. Биков, Р. Балаян та ін.), що ідея конкретного фільму у них не виникала під час написання чи затвердження сценарію чи запуску фільму, наприклад, кілька років тому. Досить своєрідним видається зізнання Олександра Довженка: «Коли я проходжу половину картини в режисурі, я починаю думати про наступну картину... Приблизно з половини картини я починаю закохуватися в свою

¹ Параджанов С. Й. Тіні забутих предків: розкадровки. Невідомий маестро. В. Луговський. К. Видавничий дім «Академія», 1998. С. 53.

наступну картину і починаю думати. що ця наступна картина буде кращою, ніж я зараз»¹.

Це нескінченний процес творення. Тому той же Фредеріко Фелліні стверджував, що навіть після закінчення роботи над фільмом режисер «продовжує свій внутрішній монолог», не в змозі вважати вичерпаним усе, що він хотів висловити лише в одному окремому творі; він одразу хоче вийти за його межі й розвинути далі його теми й мотиви. Такі заяви є природними. Адже психологія творчості більшою чи меншою мірою завжди є психологією особистості. Відомо, що для Олександра Довженка, Сергія Параджанова, Леоніда Осики, Івана Миколайчука та інших творців українського поетичного кіно процес роботи над фільмом часто ставав процесом життя, а не просто фактом творчої біографії. «Для мене це означає самореалізація, показ власного життя та наповнення його сенсом», — зізнався Юрій Ілленко у книзі «Доповідь апостола Петра», що вийшла після смерті режисера та оператора. Тому дослідження творчості представників українського поетичного кіно стає проблемою великої складності.

Тому досліднику необхідно використовувати біографічні дані як ще одне фундаментальне джерело психології творчості.

2.2 Фільм «Тіні забутих предків» у контексті візуальної культури 1960-х років.

Багато уваги у своїй творчості Сергій Параджанов приділяв Україні, її традиціям, фольклору та етногеографії. Його роботи, зняті в майстерні Довженка та на мальовничих краєвидах Івано-Франківської області, назавжди увійшли в золотий фонд кіно не тільки нашої матері. Тому доцільно було б поміркувати, як

¹ Довженко Олександр Петрович. Шаров І. 100 видатних імен України. Київ: Вид. дім "Альтернатива", 1999. С.129.

саме, за допомогою чого Сергію Параджанову вдалося показати у своїх фільмах любов до України, зануритися в її історію і стати по-справжньому «своїм».

Фільм «Тіні забутих предків» вийшов на екрани в 1965 році і став епопеєю українського кіно. Режисер стрічки – Сергій Параджанов, відомий своїм новаторським підходом до кіновиробництва та створенням видатних творів української культури.

У контексті візуальної культури 1960-х років важливим досягненням став фільм «Тіні забутих предків», який підкреслив відмінність української культури від російської та інших східноєвропейських. Фільм складається з низки епізодів, що описують життя гуцулів, які проживають у Карпатах.

Серед візуальних особливостей фільму варто відзначити колір і монтаж. Яскравими фарбами Параджанов підкреслив важливі моменти сюжету, відобразив дух народної культури. На думку деяких критиків, це відображало тенденцію 60-х років до використання яскравих фарб і психоделії в кіно.

Крім того, Параджанов використовував незвичні ракурси та монтажні ефекти, щоб передати сильні емоції та створити враження глибини та різноманітності народної культури. Він передав символіку духовного світу гуцулів, підкреслив їхні традиції та обряди.

«Тіні забутих предків» стали для Параджанова віхою, з якої по праву починається зрілий період його творчості. Критики відзначили, що цей фільм, наповнений фольклорним, історичним матеріалом, передає «дух України» в його справжню силу. Глядачів привернула незвичайна, барвиста фактура, яку Параджанов шукав багато років. Не все було легко, важко було залишити поганий досвід позаду. За словами Н. Черненко, «Параджанов досі оперує пластичним багатством народної культури нібито з побоюванням, навіть важко...» власна творчість, образ просто ламається під тиском цих відцентрових сил¹.

¹ Яремчук А. Реальність «Тіней»: фільм як складник національного міфу : До 35-річчя виходу на кіноекрани кінострічки «Тіні забутих предків». Українська культура. 2000. № 7–8. С. 16.

У «Тінях» Параджанов вперше вдався до прийому, який продовжував постійно використовувати: поділу історії на окремі частини. Це суто літературний принцип композиції дії, характерний для лірико-суб'єктивного кіно 1960-х років. Форма роману стає одним із шляхів масштабного осмислення автором долі людини в контексті часу та історії.

Як і в творчості художника, колір тут не лише ілюструє функцію, а й породжує образні асоціації, поєднує контрастні епізоди, оживляє екранну мову. Працюючи над фільмом, він активно спілкувався з місцевими мешканцями – гуцулами та використовував їх як допоміжний засіб у розвитку народних обрядів – наприклад, обряду «ярмо». «Я був переконаний, що зможу перетворити пісенний матеріал на ефективний матеріал, а ефективний матеріал — на пісню», — сказав режисер. — Я міг би перекласти етнографічний матеріал, релігійний, на звичайний, побутовий. Новатор зазначив, що джерело у них одне. Мені можна дорікнути за деякі відхилення від етнографічної точності. Гуцули не одягають меланки (маски) не на Різдво, а на Великдень. У них немає обряду «ярмо» — я порушив точність, але це мені підказали самі гуцули. Я чув пісню (коломойку) про те, як чоловік посадив свою жінку в ярмо - алегорія, ніби це означало нерівний шлюб. А я, коли мій Іван одружується в Паланці, робила це “в ярмі”. І гуцули, які знімалися в моєму фільмі, зробили це так само серйозно і красиво, як і всі їхні обряди¹.

«Винахід» ритуалу є ще однією ознакою еkleктичного підходу Параджанова до культури, який не бачить різниці між «справжнім» і «штучним», якщо воно акумулюється в одному творчому акті. Кадр перетворюється на сакралізоване ритуальне дійство. Режисерові бракує «чистого» живопису, він переводить його в релігійно-містичний обряд, поєднує традиційну міфологію з імпровізацією. Оцінюючи новаторські підходи майстра-постановника, за влучним висловом Л. А. Зайцевої, «Параджановська легенда — це не епізод

¹ Скуратівський В. Українське тоталітарне кіно. Нариси з історії кіномистецтва України: наук. зб. Київ: Інтертехнологія, 2006. С. 77.

канонізованого життя, вона рухається за логікою народної думки, організованої фольклорними мотивами, віднесеними до потужного етнографічного шару»¹.

За словами дослідниці А. С. Лукашової, «С. Фільми Параджанова завжди створюють якийсь космічний простір, де крізь образи просвічують образи, євангельська символіка змішується з античною, язичницькою. Семантико-семантичні рівні множаться і нескінченно ускладнюються. Навіть там, де, здавалося б, візуальний ряд будується на етнографічному матеріалі, складна багатопланова образна поетика зводить глядача до початку, спільних архетипів, колективного несвідомого будь-якої нації, незалежно від ментальності та реалій її конкретної історії»².

Фільм мав успіх як в СРСР, так і за кордоном. Це було сприйнято як відкриття всього радянського кіно, як небувалий розмах українського кіно з часів Довженка. К. Разлогов зазначив, що в СРСР у 60-х роках національні кіношколи вийшли на новий рівень, і саме Параджанов зробив революцію в українському кіно. З «Тіней» прийнято починати розповідь про існування «Київської поетичної школи». Як уже зазначалося, до її представників належать Л. Осика, Ю.А. Ілленко, І. Миколайчук (1979 р. актор поставив і поставив фільм «Вавилон ХХ»). На нашу думку, поняття «поетичне кіно» в СРСР слід трактувати ширше. Режисерами – «поетами» слід визнати А. Тарковського, А. Іоселіані, К. Муратова, Л. Шепітько та інших авторів, які несвідомо чи свідомо використовують у своїх фільмах прийом «некоректної прямої суб'єктивності», про який писав П. П. Пазоліні в есе «Поетичне кіно». Це структуралістський метод, теоретично доходить до творчості Р. Барта, в якому через весь фільм проходить авторське висловлювання, вміння «говорити через мовця», тобто через символічні образи, представлені в картині. Пазоліні називає їх «киданням» за аналогією з мовними «фонемами» і стверджує, що мова кіно — це переважно поетична мова, але ця традиція була перервана домінуванням «розповідної

¹ Зубавіна І. Б. Час і простір у кінематографі. І. Б. Зубавіна. К., Щек. с. 301-302.

² Лукашова А. Г. Творчество Сергея Параджанова как явление постмодернизма. Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2007. №33. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tvorchestvo-sergeya-paradzhanova-kak-yavleniepostmodernizma>

кінопрози» і лише в останні десятиліття відродилася в творчість авторів французького і нового Відродження. В СРСР спостерігалася подібна тенденція, зафіксована М. Блейманом у згаданій раніше статті «Архаїсти чи новатори?»¹.

Отже, Параджанова, звичайно, слід віднести до представників «поетичного кіно», але навряд чи варто обмежувати це коло локальними рамками «київської школи».

2.3 Українське поетичне кіно Сергія Параджанова

Сергій Йосипович Параджанов (1924-1990) закінчив у 1952 році режисерський факультет Всесоюзного державного інституту кінематографії (ВДІК), учень І. Савченка. З 1952 року його творчий шлях розпочався з Київської кіностудії художніх фільмів².

Слід зазначити, що перші фільми режисера «Андрієш» (1954), «Перший хлопець» (1958), «Українська рапсодія» (1961), «Квітка на камені» (1962) користуються достатнім резонансом в історіографії. Перелом у творчості С. Параджанова стався із затвердженням у 1962 р. сценарію фільму «Тіні забутих предків». Саме цей фільм, з одного боку, приніс його автору всесвітню популярність, а з іншого – став поворотним моментом у житті та творчості видатного режисера. С.Параджанов захоплювався українським фольклором і разом з І.Чендеєм написав сценарій. Доля фільму непроста, він не відразу отримав заслужене визнання після виходу на екрани, чому сприяла ідеологічна політика тодішньої влади. Незважаючи на те, що радянські чиновники і критики тоді дорікали фільму в труднощах сприйняття фільму звичайним глядачем, відомі артисти високо оцінили фільм. Так, відомий поет і громадський діяч М. Бажан вважав, що у фільмі дуже вдало і дуже глибоко передано зміст самої

¹ Коваленко М., Мішурін О. Син зачарованої Десни: спогади і ст. Київ: Рад. письм., 1984. С. 140.

² Брюховецька Л. Війна культур чи загроза асиміляції? Українське поетичне кіно як фактор національного самоствердження. Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури. 2008. Т. 75. С. 79.

повісті М. Коцюбинського: «Найпростіше звинуватити фільм у фольклоризмі, тобто проведеному серед людей, що ведуть за порядком, якимось звучало проти оповідання. Глибокий гуманістичний зміст повісті М. Коцюбинського не загубився ні в розмаїтті кінопейзажів, ні серед барвистого одягу, ні під масками народних ігор¹.

Російський критик Турбін писав про незвичність і складність фільму, але в позитивному ключі. Він високо оцінив фільм, зазначивши, що він завжди буде сучасним, оскільки зачіпає вічну тему кохання та спонукає до філософських роздумів. Автор статті відніс фільм «Тіні забутих предків» до фільмів, які потребують не одного перегляду, а багатьох, оскільки кожен раз після перегляду фільм спонукатиме до нових роздумів і порівнянь.

Як свідчить аналіз літератури, подібний підхід до оцінки творчості Параджанова підтримували й інші представники творчої інтелігенції. Так, зокрема, Зініч та Н. Капельгородська акцентували увагу на тому, що фільм присвячено 100-річчю від дня народження видатного письменника М. Коцюбинського, автора повісті «Тіні забутих предків». Вони зазначили, що режисеру вдалося відтворити звичаї та вірування селян Західної України. Критики відзначали, що режисер досить вдало розкрив в образній формі дію сил природи (через символіку казок, чугайстрів, звичаїв родової помсти), а композитор фільму М. Скорик майстерно підібрав фольклор, мюзикл фольклору, а оператор Ю. Ілленко досконало відтворив колорит і психологію традиційних вірувань у побуті гуцульського селянина².

Ці погляди співзвучні рецензіям Дзюби, який майже одразу після виходу на екрани схвально відгукнувся про фільм і назвав його «витвором мистецтва», «кінофілософією», що спонукає до роздумів над життям і має яскраво виражені національні особливості. Автор, очевидно розуміючи причини критики фільму офіційними особами радянської кіноіндустрії, намагався виправдати С.

¹ Бажан М. Карпатська пісня. Літературна газета. 1964. 5 грудня, С.3.

² Зініч С.Г., Капельгородська Н.М. Екран знайомить з побутом і творчістю народу (Про кінофільм «Тіні забутих предків»). Народна творчість. 1965. №5. С. 44.

Параджанова тезою про те, що використання національних обрядів у фільмі не перенасичує його, а показує реальне життя гуцулів.

Подальшому обговоренню фільму у творчих колах сприяла також позиція самого режисера, який популяризував його в тогочасній періодиці. Так, у журналі «Мистецтво кіно» С. Параджанов розповів про подробиці роботи над фільмом «Тіні забутих предків», а саме, як проходили зйомки та як відбувалося безпосереднє знайомство учасників знімальної групи з гуцульською народною культурою. Свій певний відхід від сюжетної лінії самого твору режисер пояснив так: «Ми хотіли проникнути в глибину, до витоків історії, до тих елементів, які її породили. Ми свідомо віддалися матеріалу, його ритму і стилю, щоб література, історія, етнографія, філософія злилися в єдиний кінематографічний образ, в єдину дію. Ми хотіли передати відчуття часу, бо ми побачили природу і людей Гуцульщини на сто років пізніше за Коцюбинського»¹.

Тут С. Параджанов поділився планами на майбутнє: «Я давно мріяв зняти фільм про Київ. Київ не раз був на екрані – історичний, ландшафтний, архітектурний, промисловий, зруйнований війною. Але майже ніхто не зазирнув у душу Києва, не помітив його смутку і бажань, не помітив його людяності. Є Київ новий і старий. І це те саме місто. Місто, яке з кожним поколінням набуває нової краси, не втрачаючи старої. Біографія сучасного Києва немислима без його дитинства. І тому так хочеться зняти фільм про час – про великого архітектора, який постійно реконструює, відновлює, руйнує, добудовує. Час щедрий і справедливий – знімає набіги історії, повертає нас до споконвічної істини»².

У літературі зазначається, що після виходу на екрани фільму С. Параджанова «Тіні забутих предків» заговорили про відродження школи «поетичного кіно», започаткованої О. Довженком. Свого часу офіційна влада не визнавала «поетичне кіно» як безпосередньо в кінотеатрі. На боці суверенних структур, які прямо приписували націоналістичні риси, що не відповідали

¹ Параджанов С. Вечное движение: [О фильме "Тени забытых предков"]. Искусство кино. 1966. №1. С. 61.

² Параджанов С. Вечное движение: [О фильме "Тени забытых предков"]. Искусство кино. 1966. №1. С. 61.

тодішньому диханню методу «соціалістичного реалізму». Для мовлення в усіх фільмах радянського періоду використовувалася така формула, ніби це було авторське прочитання тексту. Тому негативні відгуки про творчість С. Параджанова з боку кінокритиків і літературознавців низькі.

Водночас, на думку вже згаданого нами І. Дзюбі, «Тіні забутих предків» не могли обійтися без цих елементів, бо вони — весь лад фільму. Ведучий огляду аргументів проти М. Блеймана І. Дзюба вважав, що його висновки щодо фільмів, які засновують окрему «школу» поетичного кіно, зокрема «фундаментальну» кіношколу «Тіні забутих предків», є «поспішними» і, зрештою, нелогічно». На завершення І. Дзюба зазначає, що «школи» такої думки немає, а лише окремі цікаві фільми. Екранізацію творів М. Коцюбинського аналізувала також літературознавець Л. Погребна¹, яка яскраво побачила фільм С. Параджанова «Тіні забутих предків». Вся критика на адресу Л. Погребної була доведена до твердження про «рабську копію літературного твору», чого, на мою думку, не слід було робити до появи німецьких рядків. Свого часу автор детально розглядає героїв фільму, їх характеристики в тій частині, а також проводить паралелі між прекрасними епізодами повісті та фільму².

У дусі класичного марксизму-ленінізму коментар до фільму написав літературознавець А. Бабишкін, який був своєрідним шанувальником того, що в українському кінематографі шанують стрижні народної творчості, створення народних характерів. До цього потоку «поетичного кіно» автор мав лише перспективу іншого порядку чітких ідеологічних засідок. Незважаючи на те, що позиція офіційної влади щодо фільму С.Параджанова стала ключовою в його оцінці сучасними радянськими критиками та літературознавцями, рецензії на «Тіні забутих предків» можна знати навіть на відстані³.

¹ Погребна Л. Новаторство на ґрунті традицій. Твори Коцюбинського на екрані. К.: Наукова думка, 1971. С. 123–148.

² Дзюба І. А на этот раз – перелом настоящий? З криниці літ: у трьох томах. К.: Вид. дім «КиєвоМогилянська академія», 2006. Том 2. С. 743.

³ Бабишкін О. К. Радянське багатонаціональне кіномистецтво. К.: Знання Української РСР, 1974. С.22.

Також слід зазначити, що фільм не дубльований російською мовою, оскільки, заклинання та жарти не підлягають перекладу, вони передавали контекст лише мовою оригіналу. Але, як свідчать джерела та література, політична еліта УРСР побачила у фільмі «Тіні забутих предків» загрозу, звинуватила його в надмірній етнографічності та розгорнула цілеспрямований наступ. У радянській пресі почала з'являтися критика фільму С. Параджанова «Тіні забутих предків», фільмів представників «школи поетичного кіно». Поява негативних рецензій на фільм «Тіні забутих предків» була використана чиновниками Держкіно СРСР як привід не затверджувати нові сценарії до фільмів С. Параджанова, а вже існуючий фільм забороняти як такий, що не відповідає вимогам.

Після цього була накладена негласна заборона на вивчення творчості режисера, а сам він піддався політичним переслідуванням. Тодішню владу лякав сам факт інтересу широких верств населення до поетичного кіно. Усе це відбувалося в той час, коли після «Тіней забутих предків» у С.Параджанова було багато задумів, які залишилися нереалізованими. Зокрема, Держкіно не затвердило сценарій фільму "Київські фрески", оскільки він не зацікавить глядачів.

Першою солідною монографією, яка об'єктивно висвітлювала творчість режисерів поетичного кіно та реабілітувала цей мистецький напрям, стала «Поетична хвиля українського кіно» відомого кінознавця Л. Брюховецької. В окремому розділі автор обґрунтував недоречність звинувачень на адресу фільму С.Параджанова «Тіні забутих предків». На її думку, «Тіні забутих предків» є одним із щасливих винятків, коли автори фільму не тільки не пошкодили історію, а, навпаки, дали їй нове дихання, нове життя». А негативне ставлення влади до цього фільму Брюховецька пояснює тим, що він спонукав до роздумів: «Важко звести фільм до однієї ідеї — багатопланової, поліфонічної. Однією з найважливіших ідей є утвердження духовного начала в людині¹.

¹ Брюховецька Л. Прорив до вічного. Кіно-Театр. 2008. № 5 (79). С. 6.

Отже, Сергій Параджанов був знаковим режисером для України. Він створив фільм, який став візитною карткою українського кіно. Водночас в історіографії радянського періоду простежуються дві тенденції в оцінці його творчих здобутків як представника українського поетичного кіно. До першої групи історіографічних джерел належать поодинокі виступи інтелігенції, представники якої були опозиційно налаштовані проти радянської влади і не боялися висловлювати свою думку (М. Бажан, В. Турбін, С. Зінич, Н. Капельгородська, І. Дзюба, С. Зінич, Н. Капельгородська, І. Дзюба, С. С.). Після перших позитивних відгуків кінокритиків і літературознавців про фільм С. Параджанова «Тіні забутих предків» з'явилася низка оцінок його творчості з боку чиновників Держкіно СРСР, які звинуватили режисера в надмірній етнографічності та ідеологічній непослідовності, що стало початком серії негативних публікацій¹.

Велика кількість робіт, присвячених саме фільму «Тіні забутих предків», свідчить про інтерес до творчості режисера, який виник одразу після виходу фільму на екрани у 1964 році, який не вщухає й сьогодні. Фільм не був визнаний офіційною радянською владою; навпаки, вважалось важким і незрозумілим. Ця думка пронизує і радянську історіографію. Саме після несхвальних відгуків про фільм С.Параджанова не схвалили жоден із наступних сценаріїв. Через ідеологічну цензуру не вийшли фільми «Інтермеццо» (за М. Коцюбинським), «Київські фрески», «Ікар», «Сповідь». Лише з початком перебудови та послабленням ідеологічного тиску почали з'являтися публікації, в яких переосмислювалися як фільми «школи поетичного кіно», так і діяльність окремих її режисерів. У цей час повертається із забуття фільм «Тіні забутих предків», який вперше за багато років показують у 1987 році. З точки зору сьогодення виникає риторичне запитання: «Якби Сергію Параджанову не заважали і не дозволяли знімати всі його сценарії, то які ще шедеври успадкував український кінематограф?»

¹ Брюховецька Л. Прорив до вічного. Кіно-Театр. 2008. № 5 (79). С. 6.

РОЗДІЛ 3. СУЧАСНІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО ПОЕТИЧНОГО КІНО В НАЦІОНАЛЬНОМУ ВИМІРІ

3.1 «Війна культур» чи загроза асиміляції українського поетичного кіно як фактор національного самоствердження

Українське поетичне кіно – це особливий жанр, який має характерні ознаки традиційного кіно. Часто заснований на українській літературі, містить багато символів та елементів національної культури.

Проте через деякі фактори, як-от відсутність належної підтримки з боку держави, обмежена кількість кінозалів, а також конкуренція з іншими країнами, українське поетичне кіно може становити загрозу асиміляції.

Асиміляція – це процес поглинання однієї культури іншою, більш сильною або домінуючою. У випадку українського поетичного кіно це може бути процес, коли воно зникає або стає менш помітним у масовому кіно, підлаштовуючись під звичні стандарти голлівудського кіно.

Українське поетичне кіно має великий потенціал національного самовизначення, яке може стати елементом національної культури та ідентичності. Але для цього потрібна підтримка держави, а також популяризація серед широкої аудиторії.

Тому українське поетичне кіно є важливим аспектом національної культури та ідентичності, а загроза асиміляції може стати проблемою її збереження.

У несприятливі часи здається, що народ уже стоїть на краю прірви, яку він уже проковтнув. Тоді творці культури намагаються зберегти культурну спадщину свого народу, його побут, звичаї, фольклор, історію, віддаючи цій меті всю свою енергію і талант. Така діяльність об'єктивно служить національному руху, хоча суб'єктивно може до нього не прагнути. Українська культура багато століть перебувала під загрозою асиміляції. У часи бездержавності митці, будучи

українцями від народження, рушили у світ імперської культури. Проте повної асиміляції талановитих не відбулося – їх походження збереглося у творах, воно відчулося, незважаючи на російськомовність. Панівна нація імперії, як правило, прагнула інтегрувати представника народу, який хотіла асимілювати. Яскравим прикладом є українець Микола Гоголь, якому Росія надала власний, російський національний статус. Джерела національної свідомості у творчості Гоголя, Юрій Барабаш трактує як «останній і несміливий спалах ментальності козацько-шляхетської старшини, яка на історичному коні намагалася поєднати вірність своїй імперії з автономістськими ілюзіями та прихованими ностальгіями¹.

Майже одночасно з Гоголем творив Тарас Шевченко, поезія якого набула рятівного для нації статусу. Він приспав національну свідомість і гідність, пробуджену своїм голосом наприкінці XIX століття, призвів до справжнього вибуху української культури. Так сталося в Західній Україні, яка входила до складу Австро-Угорської імперії і де ставлення до національних меншин було лояльним, і в Україні, яка входила до складу Російської імперії. Національна ідентичність заявила про себе в літературі – Панас Мирний, Іван Нечуй-Левицький, Михайло Старицький, Михайло Коцюбинський, Леся Українка, Іван Франко, Ольга Кобилянська, у театрі – родина Тобілевичів, Марія Заньковецька, у музиці – Микола Лисенко – усі видатні. Продовжувалося піднесення культури, стимульоване Українською революцією, що спонукало до зростання національної свідомості в різних сферах суспільного життя. Звернімося до кінематографу, який відіграв важливу роль у формуванні нації.

З приходом тоталітаризму українізацію було спішно згорнуто, кіноіндустрія, незважаючи на протести українських діячів, була централізована, тобто підпорядкована керівництву в Москві. У 1930-х роках каральна машина набирає обертів, розправляючись як із непокірним українським селянством, яке не хотіло колгоспів, так і з українським культурним відродженням. Кіно вихолощено за рецептами ідеології та вимогами соціалістичного реалізму. Його

¹ Барабаш Ю. Вибрані студії. Сковорода. Гоголь. Шевченко. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 391 .

методично й послідовно відчужували від власного народу. Багато митців кіно, особливо молоді учні Довженка, були репресовані, а сам майстер був змушений переїхати до Москви.

Прикро, що Київська кіностудія витіснила талановитих людей, але, зважаючи на нашу тему, задамося іншим питанням: яких рис набуло б українське кіно, якби там залишилися працювати Алов, Наумов, Чухрай? Проте вийшло так, як вийшло. Українське кіно після тривалої примусової асиміляції поступово набувало національних рис. Але вирішальним фактором для виходу українського кіно із застою стало відокремлення кіноіндустрії від Міністерства культури та надання їй незалежного статусу. Директор студії імені О. Довженка Василь Цвіркунов і голова Держкіно УРСР Святослав Іванов мали на меті зробити український кінематограф успішним і робили це шляхом підбору творчих кадрів і опори на молодь. Обидва були обізнані з процесами у світовому кінематографі, пам'ятали про славу українського кіно кінця 1920-х і прагнули відродити цю славу, їхній запуск збігається з реабілітацією найкращих фільмів Довженка, «забутих» у сталінські часи. Обидва режисери мали авантюрний (в хорошому сенсі) спосіб мислення, який спонукав режисерів йти на творчий ризик. Недарма кажуть: продюсер є виразником смаків тих верств публіки, з яких він сам виходить, і обидва були інтелектуалами. Лише талановиті фільми могли бути аргументом у відродженні українського кіно. Результат вдумливих і послідовних зусиль не змусив себе чекати - з'явився перший незаперечний шедевр - «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова¹.

На жаль, початок відродження українського кіно збігся із закінченням хрущовської «відлиги» та зміною вищих ешелонів влади в СРСР. У 1963 році визначилася стратегія нової влади в національному питанні: необхідно стерти національні відмінності, щоб виникла нова спільнота - радянський народ. Уніфікація державних культур однозначно означала їх русифікацію. Такі настанови зобов'язували культуру, мистецтво, впливаючи на маси, формувати

¹ Екранний світ Сергія Параджанова. Київ: Дух і літера, 2014. С. 215.

цю запрограмовану свідомість. Визначалися ідейні пріоритети в кіно: прославлення «Великого Жовтня», піднесення ролі партії, подвигів воєнних років і трудового подвигу. Це означало тотальну ідеологізацію мистецтва, уніфікацію культури та асиміляцію національних культур. (Ось один характерний факт ідеологічного занепаду часів застою: 1977 року в головній редакції Української Радянської Енциклопедії вийшло друге видання УРЕ)¹.

Величезною цінністю поетичного кіно була наявність творчих рис у цьому напрямку. Український режисер Леонід Осика захоплювався майстерністю італійських неореалістів. Він походив із міського середовища (Київ), схожого на італійські фільми, був дитиною важких повоєнних років і добре розумів такого героя, як маленький хлопчик із «Викрадачів велосипедів» Вітторіо Де Сіка. Його хвилювали страждання звичайної, нічим не примітної людини. І коли оповідання Василя Стефаника потрапили до його рук, він зрозумів, що це відповідає його потребам. Не тому, що не було інших планів чи пропозицій. Може здатися, що мова цих оповідань важча для розуміння, ніж мова його колег по інституту Геннадія Шпалікова чи Віктора Сержка, сценарії яких він мав намір поставити (з різних причин ці плани не здійснилися). Але він уже встиг попрацювати асистентом режисера у фільмі Володимира Денисенка «Сон», встиг подружитися з Іваном Миколайчуком, стати свідком гучного успіху «Тіней забутих предків». Стефаник дозволив розкрити власну національну ідентичність, як і «Тіні забутих предків», хоча меншою мірою юний Осика керувався яскравою образотворчою естетикою фільму Сергія Параджанова.

Роман Балаян, студент кіно Київського інституту театрального мистецтва, обирає для своєї дипломної роботи оповідання Марка Черемшини, який, як і Василь Стефаник, писав діалектною мовою, писав про гуцулів та їхні трагедії – Короткометражний фільм «Злодій» вийшов у 1969 році і свідчить про цікаві пошуки молоді у своїй символічній мові, прагнення виразити архетипні, навіть біблійні алюзії в скромному оповідному просторі. Януш Газда назвав фільм

¹ Газда Я. Українська школа поетичного кіно. Поетичне кіно: заборонена школа. К.: АртЕк, Редакція журналу «Кіно-Театр», 2001. С. 186

незвичайним, як «метафоричну історію, багату символами, дивними асоціаціями, стислість фрагментами». Юрій Ілленко – українець, який жив у Москві, де закінчив ВДІК. Проте його коріння було в Україні – і раптом його українська сутність проявилася в операторській роботі у «Тінях забутих предків».

Багатьох вразила живописна мова, співзвучна природі, обличчя акторів, багатство народної творчості. Тому не дивно, що потім він звертається до кіноповісті Івана Драча, поета, чия експресивна та експериментальна поезія порушила спокій у літературних колах, а оскільки йому цього не пробачили, він був змушений емігрувати, деякий час у сфері кіно, де утвердився як сценарист. І хоча обидва – і Драч, і Ілленко – були експериментаторами, однодумцями їх уявити було важко. Проте робота над текстом українського поета, зйомки його кіноповісті «Криниця для спраглих» у селі Черкаської області, залучення до участі талановитого й органічного українського актора, носія курбасівської традиції Дмитра Мілютенка, втілили в собі значну роль у творчості українського поета. Робота в кіно також вплинула на естетичні уподобання та формування національної ідентичності, режисер Ілленко.

Природно, що Сергій Параджанов увійшов у світ українського мистецтва. Як переконливо довела режисер Наталя Акаймова у документальному фільмі «Нехай святиться ім'я твоє», він долучився до українського духу завдяки видатному оператору Данилу Демуцькому, високоосвіченій людині зі своїм світоглядом і здатністю виявляти патріотизм у високопрофесійній роботі. Фільмом «Київські фрески» Параджанов мріяв подарувати Київ, який полюбив місто Київ. Я сприйняв це як своєрідний експеримент і хотів бути повноцінним автором, який виражає суб'єктивне бачення та відчуття. Інший режисер після навчання в Київському інституті театрального мистецтва у Олександра Довженка на підготовчій роботі над фільмом «Поєма про море» став носієм традиції української кінокласики. Володимир Денисенко поставив «Сон» про молодого Шевченка, згадуючи про велич генія, який вийшов із найприниженішого кріпацького середовища і піднявся до найвищих висот духу,

про його мужність і мужність у творчості, про відсутність страху перед можновладцями, які могли його покарати, але вони не могли стерти його рядки зі свідомості людей.

І ще одна сторінка в історії України вразила його – часи Другої світової війни. Про трагедію армії, що захищала Київ і потрапила в оточення, розповідається у фільмі «На Київському напрямку», про справжню ціну партизанської боротьби — у фільмі «Совість» (заборонено). У другій половині 1960-х років Україна все голосніше заговорила про себе, свою історію та культуру – український кінематограф привернув увагу кінематографів інших республік, його почали наслідувати (внаслідок творчого розвитку національної виразності тощо). Мовою фільми «Молитви» Тенгіза Абуладзе, «Табір іде в небо» Еміля Лотяну, «Лютий» Толомуша Океєва та ін.) Фільми за творами Гоголя — «Вечір на Івана Купала» та «Загублений лист» – вийшли в Києві. Українська поетеса Леся Українка постане у фільмі «Іду до тебе», ближча українська історія оживе у «Білому птахі з чорною ознакою», давня — у «Захарі Беркуті». Історія світового кінематографа знає чимало творчих напрямів, які виникли не стільки внаслідок самоідентифікації режисерів, скільки через потребу врятувати честь кіно як мистецтва («Авангард», «Нова хвиля», «Молоде німецьке кіно»), завдяки громадському замовленню, коли кіно мало виконувати консолідуючу місію (італійський неореалізм)¹.

В Україні треба було рятувати кіно від ідеологічного утиску. Питання національної ідентичності та національної гідності вийшли на перший план, особливо в письменницьких колах. Але говорити про це було відверто небезпечно – це можна було висловлювати метафорично, через історичні паралелі чи посилаючись на офіційно підтримуване народне мистецтво, допущене ідеологами до музеїв.

Проте українські кінематографісти відкидали лаково-концертний варіант народної творчості, їх вабило те, що було в реальності, ще не витіснене

¹ Дзюба І. День пошуку. Поетичне кіно: заборонена школа. К.: АртЕк, Редакція журналу «Кіно-Театр», 2001. С. 23-24.

цивілізаційним прогресом. Там, у житті, він був цілим, не розбитим на частини і не розкладеним по полицках. У житлі, одязі, інтер'єрі вільно поєднувалися кераміка, ткацтво, вишивка. Відкриттям саме такого мистецтва став фільм «Тіні забутих предків». Це була система цінностей, цілісний світ, побачений свіжим поглядом митця, захопленого автентичністю. Сергію Параджанову та Юрію Ілленку не випадково сподобалася історія Коцюбинського — вона відповідала їхнім настроям, дозволяла виявити естетичну зухвалість, відкривала простір для пошуку нового. І це зовсім не перебільшення слів Юрія Ілленка: для тих, хто хоч трохи починає пізнавати контекст світового мистецтва, цілком очевидно, що цей фільм виявився віхою, поворотним пунктом у все світове культурне мислення. Він мав потужний вплив на духовність 20 століття. Він стверджував домінантність авторського почуття та віри в силу зорового образу, а не слова.

Більш детально зміст «національних рис і почуттів» трактував Іван Дзюба: «Фільм з його глибокою і, як би сказав, «напруженою», продуктивною, мужньою національністю протистоїть і псевдонаціональним маскарадним профанаціям, і провінційним будням, і солодкість, озвучені та безкорисливі фільми, загальносоюзної вульгарності та номенклатурного «космізму» циніків від бюрократичної «простої людяності». Як національна психіка й естетика він розвиває фундаментальні загальнолюдські мотиви, вічні питання життя і смерті, які «матеріалізуються», значно збагатившись у цій національній битовці. Тому приватизувати окремі «національні моменти» чи «національні особливості»: тут національна сутність, саме національне життя, сама правда характерів і долі людей було б зовсім несуттєвою справою¹.

Український кінематограф зумів мобілізувати найкращі сили не лише кінематографічних професій, а й письменників (Василь Земляк, Олександр Сизоненко, Іван Драч, Дмитро Павличко), композиторів (Мирослав Скорик, Леонід Грабовський, Володимир Губа), художників (Федір Манайло). - без такої мобілізації " Тіні забутих предків, як і подальші фільми поетичного кіно, не

¹ Дзюба І. День пошуку. Поетичне кіно: заборонена школа. К.: АртЕк, Редакція журналу «Кіно-Театр», 2001. С. 23-24.

з'явилися б. Фільми поетичного кіно стали явищем естетики, стилістики, викликали почуття національної гордості. Польський кінокритик Януш Газда відчув це найповніше, визначивши риси, характерні для цих фільмів: «захоплення давньою народною традицією, захоплення фольклором, прагнення звести елементи фольклору й народних легенд до рангу узагальнень, зробити їх формою вираження загальнолюдського. Людські драми, схильність до документальних подробиць, до синтезу й пошуку метафоричного змісту, культ краси, в якому приховані людські й народні драми, суворість і жорстокість, але водночас ліризм, естетична витонченість і віра в силу, кінообразів - у мистецтві образного мислення¹.

Українське кіно пробило собі дорогу на територію короткометражного кіно. А три повнометражні фільми можна згадати поіменно: «Украдене щастя» як екранізація телесеріалу, «Татарський триптих» і «Секонд-хенд», художньо залишає бажати кращого, а в останньому навіть незручно, вийти з ним до глядача. Важливим фактором удосконалення прокатного репертуару є підвищення культурного рівня українців. І хоча не варто залишати осторонь громадськість (водночас вирішальне слово за фаховими експертами), було й розчарування, що можна щось змінити.

3.2 Значення "українського поетичного кіно" для сучасного кінематографу

Мистецтво кіно є одним із визначальних факторів розвитку культури нації, показником духовності та зрілості суспільства. Вітчизняний кінематограф має значні здобутки, які збагатили світову культуру видатними творами, що відображають величну історію нашого народу, його самобутність і духовну красу. Творча біографія українського кіно – це постійний духовний пошук, мистецькі відкриття, боротьба за право творити. Водночас для успішного

¹ First J. Ukrainian National Cinema and the Concept of the «Poetic». KinoKultura. Special Issue 9: Ukrainian Cinema. December 2009.

функціонування та розвитку кіно, як жодна інша сфера суспільного життя, потребує постійної підтримки та опіки з боку держави та влади різних рівнів, створення відповідної інфраструктури для галузі, інвестицій та поточного фінансування, забезпечення матеріально-технічними засобами.

Водночас важливим виміром напряму – як стильовим, так і соціальним – є «національне» забарвлення, яке перетворює його на своєрідне втілення «українського» в кіно. Українське поетичне кіно виникло в період хрущовської відлиги і було специфічним напрямом у кіно, фільми якого вирізнялися особливою манерою кадрування, монтажу, настрою, а головне великою кількістю інтерпретацій.

За словами Л. Брюховецької, «українське поетичне кіно як явище мистецтва є виявом чітко окресленого світогляду, що виникає із закорінення в рідну землю, що годує людину. Тому це кіно означає опір асиміляції (у випадку України – русифікації) та іншим зрівняльним процесам. У фільмах цього напряму постають моделі національної психології, життя героїв невід’ємне від природного універсуму, від природного кругообігу буття, з якого випливають етичні та естетичні моделі: любов до рідного краю, вірність старому, традиціям, дотримання звичаїв та обрядів, створення матеріальної культури, музично-пісенного фольклору. Тут помітний своєрідний інтерпретаційний ланцюжок: від мотиву території проживання та входження в природний обіг – до творення національної культури, функціонування якої залежить від багатьох, зокрема, політичних факторів. У контексті аналізу істотними є два моменти – «природний» і політичний вимір культури¹.

Головна проблема сучасного кіно – не фінансова невизначеність, а розрив поколінь. Виробники залучають зрілих майстрів, у тому числі з-за кордону, але це лише один із шляхів, до того ж він не розвиває вітчизняну школу. Є певна кількість молодих режисерів, але їм просто не вистачає ідей: навіть виголошуючи бунтарські маніфести і заявляючи про народження нових хвиль,

¹ Брюховецька Л. Війна культур чи загроза асиміляції? Українське поетичне кіно як фактор національного самоствердження. Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури. 2008. Т. 75. С. 85

коли справа доходить до реальних результатів на екрані, вони не показують нічого, що відрізняло їх. Україна поступово виходить із кризи; є незалежні продакшн-дистриб'юторські компанії, досить талановиті актори, оператори та монтажери, з'явилася більш-менш доступна техніка – одним словом, є структура для реалізації ідей, а самих ідей немає. Окрім згаданих вище відомих імен, пасивно залишається вітчизняна кіноспільнота. Очевидно, це головна загроза для нашої кіноіндустрії. Українське кіно шукає свій шлях. Іноді повторюючи видатні роботи, іноді створюючи щось принципово нове.

Його шлях тернистий і важкий – через феноменальну конкуренцію в боротьбі за уми власних громадян. Але навіть в умовах нерівної боротьби про кінематограф нашої держави поступово починає говорити весь світ.

Українське поетичне кіно важливе для кінематографа не лише в Україні, а й у світі. Його відмінними рисами є глибоке занурення в українську культуру та історію, ґрунтовне вивчення національних традицій, тонке проникнення в душі героїв і показ їхнього внутрішнього світу.

Зараз умови війни з Росією суттєво впливають на розвиток українського кіно. Незважаючи на виклики та труднощі, українські режисери продовжують створювати фільми, які відображають реальність життя в Україні та її культуру.

Українське поетичне кіно в цих умовах набуває особливого значення. Це дозволяє глядачеві почути голос українського народу та побачити очима його героїв. Такі фільми глибоко пройняті темами, пов'язаними з історією, культурою, політикою та соціальними проблемами України.

Українське поетичне кіно також дає українським режисерам можливість виявити свою творчу волю та виробити власний стиль. Вони можуть використовувати образи, метафори та символіку, щоб показати світ з його прекрасного боку.

Одним з найвідоміших і найталановитіших режисерів цього жанру є Сергій Лозниця, фільми якого були представлені на багатьох міжнародних кінофестивалях і отримали схвальні відгуки глядачів і критиків. Для його фільмів характерні особливі образи, які створюють атмосферу і відчуття в тому, що

демонструється на екрані. Вони розглядають складні теми, такі як війна, політика, людські стосунки та різні соціальні питання.

Українське поетичне кіно стало важливим інструментом у боротьбі за незалежність і суверенітет України в умовах війни з Росією. Фільми, що відображають життя на передовій, показують страхи та проблеми простих людей, які стали жертвами агресії сусідньої країни.

ВИСНОВКИ

1. У період 1920-1980-х років українське поетичне кіно в СРСР відіграло важливу роль у вирішенні національного питання в Україні. Вона стала відображенням культурно-естетичної та моральної сутності українського народу, його історії та традицій.

Українське поетичне кіно в СРСР було спрямоване на виховання національної свідомості та формування національної самосвідомості. Фільми цього жанру розкривали красу української природи, традицій і культури, акцентували увагу на проблемах національного відродження та самовизначення.

2. Українське поетичне кіно з'явилося в Україні в 1960-х роках, коли молоде покоління кінематографістів почало експериментувати з формою та змістом кіно. У цей період були зняті такі фільми, як «Криниця для спраглих» (1965) Юрія Іллєнка, «Тіні забутих предків» (1964) і «Сон» (1964) Сергія Параджанова.

3. Створення кіноsvіту як художній процес є складним і багатограним процесом, що включає багато етапів і елементів. Особливим у цьому плані є українське поетичне кіно, яке вирізняється тонкою поетикою та філософським підґрунтям.

Перший етап у створенні кіноsvіту – це ідея. Ідея може виникнути як із життєвого досвіду, так і зі сприйняття навколишнього середовища та культурних цінностей. Українське поетичне кіно часто висуває на перший план філософську проблематику, досліджуючи людські стосунки та цінності.

Другий етап – сценарій. В основі фільму лежить сценарій, тому дуже важливо, щоб він був ретельно розроблений і максимально точно відображав ідею фільму. Українське поетичне кіно зазвичай має дуже детальний сценарій, який відображає всі риси героїв, їхні проблеми та думки.

Третій етап – вибір акторів і зйомки. Українське поетичне кіно часто ставить акторську гру на перший план, тому вибір акторів – дуже важливий етап. Зйомка вимагає детального планування та технічної підготовки режисера та оператора, щоб кожна сцена виглядала максимально реалістично та емоційно.

Четвертий етап – монтаж. Монтаж — це процес створення фільму з різних відео- та звукозаписів.

4. Фільм «Тіні забутих предків» (1964) — важливий привід для вивчення візуальної культури 1960-х років, що сформувалася в контексті культурної трансформації та змін у світогляді.

Одним із ключових моментів цього періоду стала поява нового кіно, яке змінило підходи до режисерської техніки та кіноестетики. Фільм «Тіні забутих предків» належить до фільмів, які відображають цей процес.

У цьому фільмі використано багато прийомів і прийомів, які стали характерними для кіно 1960-х років. Режисер Сергій Параджанов використовує нестандартні ракурси та кадри, що дозволяє побачити події під несподіваним кутом. Він також використовує спеціальні колірні схеми та світлові ефекти, щоб створити атмосферу фільму.

Крім того, фільм «Тіні забутих предків» відображає тему національної самосвідомості та культури. Режисер створив багато елементів, які відображають український фольклор та культуру, що особливо актуально в часи, коли в радянський час було прагнення зберегти національну ідентичність.

Отже, фільм «Тіні забутих предків» відображає основні тенденції та особливості візуальної культури 1960-х років, зокрема нестандартний підхід до техніки та естетики фільмів, а також прагнення зберегти та відтворити культурну самобутність.

5. У радянський період творчість Параджанова піддавалася критиці, цензурі та обмеженням. Зокрема, фільм «Тіні забутих предків» кілька років був заборонений в СРСР, а сам Параджанов був засуджений до тюремного ув'язнення за «пропаганду націоналістичної ідеології» і «гомосексуалізм».

Така політика ідеологічної цензури призвела до недооцінки величчя Параджанова як творця та його внеску у світову культуру. Цінність його творчості була визнана лише після розпаду Радянського Союзу.

У сучасних дослідженнях і критиці творчість Параджанова визнана найвищим зразком мистецтва, а його фільми визнані безсмертними творами кіно.

Їх відрізняє складний сюжет, несподівані звернення та високий рівень естетичного відображення.

Отже, можна зробити висновок, що радянська історіографія не була готова оцінити творчість Параджанова на справедливому рівні через політико-ідеологічну цензуру. Проте сучасна критика та наукова спільнота визнають його творчість неоцінним внеском у світову культуру.

6. Якщо український поетичний кінематограф буде змушений конкурувати з іншими культурами на рівних, це може призвести до втрати унікальності та особливостей національної культури.

З іншого боку, загроза асиміляції українського поетичного кіно може бути чинником, який спонукає українських творців активізувати зусилля для створення унікальних творів, які не мають аналогів в інших культурах. Це може допомогти зберегти національну ідентичність і протистояти викликам сучасного світу.

Отже, «війна культур» і загроза асиміляції українського поетичного кіно можуть бути чинниками національного самоствердження, оскільки спонукають до створення унікальних творів та посилення уваги до національної культури. Проте також важливо залишатися відкритим до інших культур і світоглядів, які можуть допомогти збагатити національну культуру та сприяти її розвитку.

7. Значення «українського поетичного кіно» для сучасного кінематографа полягає в тому, що це важливий напрям розвитку українського кінематографа, який дає змогу створювати якісні фільми з глибоким змістом та естетичною цінністю.

Цей жанр допомагає розвивати українську кіноіндустрію, створюючи неповторний імідж національного кіно, а також сприяє приверненню уваги іноземних глядачів до української культури та мистецтва.

Крім того, українське поетичне кіно може впливати на формування ментальності та свідомості глядачів, надихаючи їх на самовираження та розвиток творчості. Тому українське поетичне кіно має велике значення для розвитку кінематографа в Україні та сприяє підвищенню культурного рівня суспільства

РЕЗЮМЕ

Онопрієнко А.А Тема: «Українське поетичне кіно 1960-1970-х рр.»

Дипломна робота "Українське поетичне кіно 1960-1970-х рр." присвячена дослідженню творчого доробку вітчизняних кінорежисерів, які працювали протягом 1960-1970-х років і зробили значний внесок у розвиток українського кінематографу.

Метою дослідження є аналіз та вивчення основних творчих принципів, стилістичних особливостей та художньо-естетичних концепцій, що визначали поетичний характер українського кіно 1960-1970-х років. Робота розкриває широкий спектр жанрів і тематик, які притаманні цьому періоду, такі як історична драма, психологічна картина, соціальна проблематика та інші.

Перший розділ досліджує взаємозв'язок політичних і соціальних проблем з використанням поетичних засобів в кінематографі. Українське поетичне кіно активно використовує мову образів, символів і метафор, щоб передати складні політичні та соціальні реалії.

Проблематика політичного виміру українського поетичного кіно включає такі аспекти, як національна ідентичність. Українське поетичне кіно досліджує питання національної ідентичності, висвітлюючи проблеми національної самосвідомості, культурної спадщини та боротьби за свободу; політичні конфлікти. Україна пережила численні політичні конфлікти, і поетичне кіно може досліджувати їх наслідки, звертаючи увагу на соціальну напруженість. Українське поетичне кіно також ставить акцент на соціальні проблеми, такі як бідність, безробіття, корупція, насильство та інші негативні явища, які впливають на життя людей.

В другому розділі йдеться щодо історичних образів та подій в українському поетичному кіно, що часто використовуються для вираження національної ідентичності та відтворення пам'яті про минуле. Однак, існує ризик стереотипного та поверхневого підходу до цих тем, який може призвести до спрощення та втрати глибини українського досвіду. Проблематика також

пов'язана з обмеженою кількістю фільмів, які досягають масової аудиторії та отримують міжнародне визнання.

В третьому розділі описана сучасність українського поетичного кіно в національному вимірі, що характеризується певними викликами та проблемами. Незважаючи на деякі досягнення, українське поетичне кіно ще не досягло широкої популярності та визнання на міжнародній сцені.

Українське поетичне кіно 1960-1970-х рр. стало значним внеском в світову кінематографію того часу. Його вплив на подальший розвиток кінематографії в Україні та в світі не може бути недооцінений. Цей період відображав духовну складову українського народу та привертав увагу широкої аудиторії своєю оригінальністю та глибиною поетичного виміру.

RESUME

A. Onoprienko Topic: "Ukrainian poetic cinema of the 1960s-1970s."

Diploma thesis "Ukrainian poetic cinema of the 1960s-1970s." is dedicated to researching the creative output of domestic film directors who worked during the 1960s and 1970s and made a significant contribution to the development of Ukrainian cinematography.

The purpose of the research is to analyze and study the main creative principles, stylistic features and artistic and aesthetic concepts that determined the poetic character of Ukrainian cinema in the 1960s and 1970s. The work reveals a wide range of genres and topics that are characteristic of this period, such as historical drama, psychological picture, social issues and others.

The first chapter examines the relationship between political and social problems and the use of poetic devices in cinematography. Ukrainian poetic cinema actively uses the language of images, symbols and metaphors to convey complex political and social realities.

The problems of the political dimension of Ukrainian poetic cinema include such aspects as national identity. Ukrainian poetic cinema explores the issue of national identity, highlighting the problems of national self-awareness, cultural heritage and the struggle for freedom; political conflicts. Ukraine has experienced numerous political conflicts, and poetic cinema can explore their consequences, drawing attention to social tensions. Ukrainian poetic cinema also focuses on social problems such as poverty, unemployment, corruption, violence and other negative phenomena that affect people's lives.

The second chapter deals with historical images and events in Ukrainian poetic cinema, which are often used to express national identity and reproduce the memory of the past. However, there is a risk of a stereotypical and superficial approach to these topics, which can lead to simplification and loss of the depth of the Ukrainian experience. The problem is also related to the limited number of films that reach a mass audience and receive international recognition.

The third chapter describes the modernity of Ukrainian poetic cinema in the national dimension, which is characterized by certain challenges and problems. Despite some achievements, Ukrainian poetic cinema has not yet achieved widespread popularity and recognition on the international stage.

Ukrainian poetic cinema of the 1960s and 1970s made a significant contribution to the world cinematography of that time. His influence on the further development of cinematography in Ukraine and in the world cannot be underestimated. This period reflected the spiritual component of the Ukrainian people and attracted the attention of a wide audience with its originality and the depth of the poetic dimension.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Екранний світ Сергія Параджанова. Київ: Дух і літера, 2014. 336 с.
2. Нариси з історії кіномистецтва України ІПСМ АМУ; Ред.- упоряд. І. Б. Зубавіна; Наук. ред. В. Л. Скуратівський, О. С. Мусієнко; Редкол. В. Д. Сидоренко (голова), І. Д. Безгін, В. Г. Горпенко та ін. К. Інтертехнологія, 2006. 864 с.
3. Одержимість відкриттів: [про С. Й. Параджанова]. Режисери і фільми сучасного українського кіно: творчі портрети / упорядкув Д. Я. Шлапака. К., 1969. 214 с.
4. Поетичне кіно: заборонена школа / [упоряд. Л. Брюховецька]. К.: АртЕк, 2001. 464 с.
5. Андерсон Б. Уявлені спільноти: Міркування щодо походження й поширення націоналізму. К.: Критика, 2001. 172 с.
6. Бабишкін О. К. Радянське багатонаціональне кіномистецтво. К.: Знання Української РСР, 1974. 48 с.
7. Бажан М. Карпатська пісня. Літературна газета. 1964. 5 грудня, С.3
8. Барабаш Ю. Вибрані студії. Сковорода. Гоголь. Шевченко. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 391 .
9. Блейман М. Архаїсти или новаторы? Искусство кино. 1970. № 7. С. 55–76.
10. Брюховецька Л. Війна культур чи загроза асиміляції? Українське поетичне кіно як фактор національного самоствердження. Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури. 2008. Т. 75. С. 77–84.
11. Брюховецька Л. Прорив до вічного. Кіно-Театр. 2008. № 5 (79). С. 2–6.
12. Газда Я. Українська школа поетичного кіно. Поетичне кіно: заборонена школа. К.: АртЕк, Редакція журналу «Кіно-Театр», 2001. С. 186.
13. Дзюба І. «Параджанов більший за легенду про Параджанова». Сергій Параджанов і Україна. Збірник статей і документів. Київ: Редакція журналу «Кіно-Театр», Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2014. С.198-209.

14. Дзюба І. А на этот раз – перелом настоящий? З криниці літ: у трьох томах. К.: Вид. дім «КиєвоМогилянська академія», 2006. Том 2. С. 743–766.
15. Дзюба І. День пошуку. Поетичне кіно: заборонена школа. К.: АртЕк, Редакція журналу «Кіно-Театр», 2001. С. 23-24 .
16. Дзюба І. Інтернаціоналізм чи русифікація? К.: Вид. дім «КМ Academia», 1998. 336 с.
17. Довженко О. Сторінки Щоденника: (1941-1956). Київ: Вид-во гуманітарної літератури, 2004. 383 с
18. Довженко Олександр Петрович. Шаров І. 100 видатних імен України. Київ: Вид. дім "Альтернатива", 1999. С.127-131.
19. Зеленчук Іван. Цінність дикої природи і традиційного гірського господарства гуцулів високогірної частини Верховинщини. Українознавство. 2009. № 2. С. 260–264. URL: <http://archive.nndiuv.org.ua/fulltext.html?id=1640>
20. Зінич С.Г., Капельгородська Н.М. Екран знайомить з побутом і творчістю народу (Про кінофільм «Тіні забутих предків»). Народна творчість. 1965. №5. С. 44–46.
21. Зубавіна І. Б. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті: [монографія] Академія мистецтв України; Інститут проблем сучасного мистецтва. Київ: Фенікс, 2007. 296 с.
22. Зубавіна І. Б. Час і простір у кінематографі. І. Б. Зубавіна. К., Щек. с. 301-302.
23. Коваленко М., Мішурін О. Син зачарованої Десни: спогади і ст. Київ: Рад. письм., 1984. 271 с.
24. Левицька Й. Повернення до коріння. Українське поетичне кіно. К.: Задруга, 2011. 124 с.
25. Лукашова А. Г. Творчество Сергея Параджанова как явление постмодернизма. Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2007. №33. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tvorchestvo-sergeya-paradzhanova-kak-yavleniepostmodernizma>.

26. Марченко С. Документальні фільми про Параджанова. Сергій Параджанов і Україна. Збірник статей і документів. Київ: Редакція журналу «Кіно-Театр», Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2014. С.100- 110.
- 27.Олексик-Бейкер М. Сергій Параджанов: «Хай живе український націоналізм». Сергій Параджанов і Україна. Збірник статей і документів. КИЇВ: Редакція журналу «Кіно-Театр», Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2014. С. 270–285
28. Параджанов С. Вечное движение: [О фильме "Тени забытых предков"]. Искусство кино. 1966. №1. С. 61-65.
29. Параджанов С. Й. Тіні забутих предків: розкадровки. Невідомий маестро. В. Луговський. К. Видавничий дім «Академія», 1998. 176 с.
30. Погрібна Л. Новаторство на ґрунті традицій. Твори Коцюбинського на екрані. К.: Наукова думка, 1971. С. 123–148.
31. Скуратівський В. Українське тоталітарне кіно. Нариси з історії кіномистецтва України: наук. зб. Київ: Інтертехнологія, 2006. С. 77-116
32. Стус В. Феномен доби (Сходження на Голгофу слави). Твори: у 4 т., 6 кн. Львів, 1994. Т. 4. С. 259–346.
33. Ховайба Н. Ідеологічна складова українського радянського кінематографу середини 1960-х - середини 1980-х років. URL: http://irbisnbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe.
34. Хороб С. Повість Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків» у системі українського «поетичного кіно». Збережені миті. Статті, портрети, інтерв'ю, огляди, рецензії, Івано-Франківськ, 2015.
35. Яремчук А. Реальність «Тіней»: фільм як складник національного міфу: До 35-річчя виходу на кіноекрани кінострічки «Тіні забутих предків». Українська культура. 2000. № 7–8. С. 16.
- 36.Brandenberger D. National Bolshevism: Stalinist Mass Culture and the Formation of Modern Russian National Identity, 1931–1956. Cambridge and London: Harvard University Press, 2002. 378 p.

37. Carrère d'Encausse H. *The End of Soviet Empire: The Triumph of Nations*; trans. Franklin Philip. N. Y.: Basic Books, 1993. 304 p.
38. Chernetsky V. Visual language and identity performance in Leonid Osyka's *A Stone Cross: The roots and the uprooting*. *Studies in Russian and Soviet Cinema*. 2008. Vol. 2. No. 3. P. 269–280.
39. Cook D. A. *A History of Narrative Film*. New York, London: W. W. Norton & Company, 1996. 1087 p.
40. Cooper F. *Colonialism in Question: Theory, Knowledge, History*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2005. 339 p.
41. First J. *Scenes of Belonging: Cinema and the Nationality Question in Soviet Ukraine During the Long 1960s*. University of Michigan, 2008. 352 p. URL: http://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/2027.42/61707/1/jfirst_1.pdf.
42. First J. *Ukrainian National Cinema and the Concept of the «Poetic»*. *KinoKultura*. Special Issue 9: Ukrainian Cinema. December 2009. URL: <http://www.kinokultura.com/specials/9/jfirst.shtml>.
43. Martin T. *The Affirmative Action Empire: Nations and Nationalism in Soviet Union, 1923–1939*. Ithaca: Cornell University Press, 2001. 464 p.
44. Motyl A. J. *Revolutions, Nations, Empires: Conceptual Limits and Theoretical Possibilities*. N. Y.: Columbia UP, 1999. 224 p.
45. Nebesio B. Y. *Questionable Foundations for a National Cinema: Ukrainian Poetic Cinema of the 1960s*. *Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes*. 2000. Vol. 42. № 1/2 (March–June). P. 35–46.
46. Rosdolsky R. *Engels and the 'Nonhistoric' Peoples: the National Question in the Revolution of 1848*. Glasgow: Critique, 1987. 220 p.
47. Yekelchik S. *Stalin's Empire of Memory: Russian-Ukrainian Relations in the Soviet Historical Imagination*. Toronto: University of Toronto Press, 2004. 230 p.
48. *The End of Empire? The Transformation of the USSR in Comparative Perspective* / [ed. by. Karen Dawisha and Bruce Parrot]. Armonk, N.Y.: Sharpe, 1997. 390 p.

