

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Філософський факультет

Кафедра етики, естетики та культурології

**ВИЯВ КУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЙ В УКРАЇНСЬКОМУ
КІНЕМАТОГРАФІ**

Кваліфікаційна робота за спеціальністю 034 культурологія
на здобуття освітнього ступеня магістра культурології

Студентка-виконавець:

ПОТОЦЬКА ОЛЕКСАНДРА СЕРГІЇВНА

II курс

спеціальність 034 «культурологія»

ОНП «Культурологія»

Науковий керівник:

КОРОБКО МАРГАРИТА ІГОРІВНА

к. ф. н., асистент кафедри

етики, естетики та культурології

Допущено до захисту:

Зав. кафедри _____

КИЇВ-2025

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1: ІСТОРИЧНІ ЕТАПИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФА	6
1.1. Витоки українського кінематографа	6
1.2. Український кінематограф від 1920х років до сучасності	16
Висновки до розділу 1	45
РОЗДІЛ 2: УКРАЇНСЬКИЙ КІНЕМАТОГРАФ ЯК ВИЯВ КУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЙ	47
2.1. Творчість автора в контексті культурних традицій	47
2.2. Параджанов та українська культурна спадщина	56
2.3. Національні символи та архетипи в українському кінематографі	65
Висновки до розділу 2	75
ВИСНОВКИ	77
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	82

ВСТУП

Актуальність теми. Українське кіно є потужним інструментом збереження та трансляції культурних традицій, що відображає унікальність національної ідентичності. У сучасних умовах глобалізації важливо зберегти культурну спадщину, яка нерідко стає маргіналізованою в умовах домінування західних масових медіа. Українські фільми, особливо створені на основі фольклорних мотивів, історичних подій чи літературних творів, сприяють глибшому усвідомленню національних цінностей та традицій як всередині країни, так і за її межами.

Дослідження українського кіно як вияву культурних традицій є актуальним з огляду на сучасні глобалізаційні процеси, які часто призводять до уніфікації культурних проявів. Вивчення кінематографа дозволяє не лише зберегти національну спадщину, але й адаптувати її до сучасних реалій, забезпечуючи її актуальність для нових поколінь.

Крім того, українське кіно сприяє формуванню позитивного іміджу країни на міжнародній арені. Фільми, що показують реалії української культури, можуть зацікавити іноземну аудиторію та стати засобом культурної дипломатії. Таким чином, дослідження цієї теми сприяє глибшому розумінню ролі кінематографа у збереженні та популяризації національних культурних традицій.

Ступінь наукової розробки теми. Теоретико-методологічну основу дослідження складають класичні історіографічні праці та сучасні міждисциплінарні підходи. Насамперед використано фундаментальний двотомник Богдана Береста «Історія українського кіно» (1962), що є однією з перших спроб представити розвиток національного кінематографа в широкому історико-культурному контексті. Ця робота не лише систематизує основні етапи розвитку українського кіно, а й акцентує увагу на взаємодії кіномистецтва з літературними та фольклорними джерелами.

Важливе місце посідають праці класиків радянської монтажно́ї школи — Льва Кулешова («мистецтво монтажних кубиків»), Дзиги Вертова («Кінооко») та Сергія Ейзенштейна («монтаж атракціонів»). Саме їхні експериментальні

методики дали змогу проаналізувати роль монтажу як ключового інструменту побудови кінематографічного сенсу й емоційного впливу на глядача.

Філософський аспект кінематографічного аналізу базується на ідеях Іммануїла Канта (естетична теорія прекрасного та піднесеного) і Фрідріха Шеллінга (мистецтво як спосіб самопізнання духу). Їхні концепції дозволяють розглядати кіно як особливу форму творення реальності, що виходить за межі простого відображення подій.

Дослідження спирається також на сучасні культурологічні та порівняльні студії. Серед найважливіших – роботи Джошуа Фьорста та Ярослава Гурги про українське поетичне кіно 1960–70-х років, які аналізують специфіку поетичних та символічних прийомів у фільмах того періоду.

Вагомий внесок у розуміння місця українського кіно у світовому контексті зробили порівняльні студії Віктора Небесьо, який детально аналізує радянську та європейські кіношколи, простежуючи, як ці традиції переплітаються в українському культурному просторі. Роботи Саймона Льюїса та Сандера Брауера поглиблюють уявлення про кінематограф як інструмент формування національної пам'яті та історичних наративів, допомагаючи краще зрозуміти культурні механізми колективного пам'ятання та забування.

Окремо слід відзначити джерельну базу роботи, яка охоплює не тільки історичні та культурологічні студії, а й кінокритику, мемуари діячів кіно та архівні документи. У дослідженні широко використані матеріали, пов'язані з діяльністю українських кіностудій («Українфільм», ВУФКУ, студія ім. Довженка), що дозволяє точніше реконструювати умови та контексти розвитку кінематографічної культури в Україні протягом ХХ століття.

Таким чином, дослідження поєднує історико-теоретичний, семіотичний і порівняльний підходи, формуючи комплексний погляд на українське кіно як явище, що водночас відображає і конструює культурну традицію, виступаючи важливим засобом формування національної ідентичності та культурної пам'яті.

Об'єкт дослідження – український кінематограф як соціокультурний феномен.

Предмет дослідження – репрезентація культурних традицій в українському кінематографі.

Мета дослідження – проаналізувати відображення культурних традицій у сюжетах, символіці, естетиці та жанрових формах українського кінематографа.

У роботі над темою сформульовано такі **завдання**:

1. Дослідити витoki українського кінематографа, звернувши увагу на культурні традиції, народні звичаї та зовнішні впливи, які сприяли його формуванню.

2. Проаналізувати вплив радянської епохи на українське кіно, зокрема роль державної ідеології, цензури та фінансової підтримки кіновиробництва.

3. Розглянути внесок Сергія Параджанова у розвиток українського та світового кінематографа, а також його роль у збереженні та популяризації культурної спадщини України.

4. Дослідити національні символи та архетипи, наявні в українському кінематографі.

Методологія базується на комплексному підході, який поєднує історичний, культурологічний, семіотичний, порівняльний та соціологічний методи. Історичний підхід дозволяє простежити розвиток українського кінематографа в контексті суспільно-історичних подій, які впливали на його формування. Культурологічний аналіз спрямований на дослідження кінематографа як елемента національної культури, що відображає традиції, мову та фольклор. Порівняльний підхід дає змогу зіставити український кінематограф із кіно інших національних культур, виявляючи спільні й унікальні риси. Соціологічний аналіз допомагає оцінити вплив кінематографа на формування національної свідомості та колективної пам'яті. Вивчення наукових джерел і кінокритики забезпечує ґрунтовне дослідження ступеня розробки теми та окреслення її наукової значущості. Комплексність підходу забезпечує всебічне вивчення українського кіно як феномену, що зберігає та популяризує культурні традиції.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, п'яти підрозділів, висновків і списку 113 використаних джерел.

РОЗДІЛ 1: ІСТОРИЧНІ ЕТАПИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФА

1.1. Витоки українського кінематографа

Кінематограф, як найновіша форма мистецтва, не лише відображає реальність, а й активно взаємодіє з нею, створюючи нові виміри досвіду для глядачів. Його поява стала можливою завдяки технічним досягненням у сферах оптики, хімії, механіки та фотографії, які забезпечили можливість запису та проєкції рухомих зображень [91]. Водночас кінематограф виходить далеко за межі технічного мистецтва: він відповідає на глибоку людську потребу в творчому осмисленні світу. Фільм передає події, а також інтерпретує їх, змінюючи перспективу сприйняття, створюючи нові емоційні та смислові зв'язки. Саме ця здатність змінювати сприйняття реальності робить кінематограф універсальним засобом комунікації, зрозумілим для найширшої аудиторії. Він «говорить» до глядача через візуальні образи, звуки, музику та навіть через навмисне мовчання [110].

Однією з головних особливостей кінематографа є його здатність поєднувати в собі елементи інших видів мистецтва. Це єдиний вид творчості, який органічно об'єднує літературу, театр, живопис, музику та хореографію в єдину художню систему. Літературна складова кінематографа виражається через сценарії, діалоги і структуру оповіді, що переплітається з візуальними образами, властивими живопису та фотографії. Театральні елементи виявляються в акторській грі, постановці сцен, мізансценах та динаміці рухів. Музика додає емоційний відтінок, посилює драматургічну напругу та створює атмосферу, а хореографія через пластику рухів передає емоційні стани персонажів [50, с. 358].

Кінематограф володіє також унікальними художніми інструментами, що дозволяють глибше впливати на сприйняття і емоційний відгук глядача. Одним з таких інструментів є кут зйомки, який визначає, як камера «бачить» сцену та персонажів, а також створює ефект перспективи та глибини простору. За допомогою цього елемента можна змінювати акценти у сприйнятті: наприклад, зйомка з низького кута може зробити героя величним або загрозливим, а зйомка з висоти – додати почуття безпорадності. Іншим важливим аспектом є

варіативність планів: від загальних до крупних. Це дозволяє передати загальний контекст події, а також деталі, які можуть бути важливими для розвитку сюжету чи для розуміння емоцій героїв. Кожен з цих елементів урізноманітнює кінематографічне мовлення, створюючи багатогранний образ. [1]

Українські землі наприкінці XIX століття перебували у складі різних імперій (Російської та Австро-Угорської), тож перші кінематографічні новинки проникали сюди разом зі світовими тенденціями розвитку культури. Кінематограф став синтетичним мистецтвом, яке об'єднало елементи літератури, театру, живопису, музики і фотографії. З одного боку, він увібрав у себе традиції народної творчості та видовищної культури ярмарків, з іншого – спирався на здобутки науково-технічного прогресу, втілюючи новітні технології того часу. Важливою передумовою було і формування аудиторії, зацікавленої у візуальних розвагах. Вже до кінця XIX ст. у великих містах України функціонували театри, фотосалони, ярмаркові шоу, що підготувало ґрунт для сприйняття нового медіуму [3, с. 17].

Показово, що перші демонстрації “рухомих картин” в Україні відбулися майже одночасно з європейськими. Важливим внеском у технічний розвиток кінематографа став винахід українця Йосипа Тимченка. У 1893 році він разом із фізиком Миколою Любимовим брав участь у розробці пристрою з «равликовим» механізмом, який забезпечував переривчасте просування зображення – принцип, що згодом став підґрунтям для подальшої розробки кінознімальних апаратів. Цей пристрій, відомий як «кінескоп», дозволяв не лише знімати, а й демонструвати рухомі зображення. У листопаді 1893 року в готелі «Франція» в Одесі публічно демонстрували два коротких фільми, знятих за допомогою цього апарата: «Вершник» і «Метальник списа» [33]. Ці сміливі технічні спроби проклали шлях кінематографу як новому виду мистецтва, хоч у світовій історії першість зазвичай віддається західноєвропейським винахідникам.

Один з найбільш визначальних моментів у розвитку кінематографії відбувся 28 грудня 1895 року, коли в Парижі брати Люм'єр, Огюст та Луї, представили свою першу кінопрограму. Вона складалася з кількох коротких документальних сцен, серед яких були такі знаменні стрічки як «Вихід

робітників з фабрики» і «Прибуття поїзда». Ці прості, на перший погляд, сцени стали основою для розвитку документального кіно, оскільки вони відобразили моменти реального життя і стали першим кроком до створення кінематографічної реальності для масового глядача. Вони продемонстрували здатність кіно зафіксувати навколишній світ і водночас стати потужним інструментом для розповіді історій [69].

Фотограф Альфред Федецький, побувавши на сеансах кінематографа братів Люм'єр у Парижі, восени 1896 року розпочав власні кінодосліди. Він зняв у Харкові кілька хронікальних сюжетів (серед них – «Джигітівка козаків першого Оренбурзького полку», «Вигляд Харківського вокзалу в момент відбуття поїзда»), які з успіхом демонструвалися публіці. Попри успіх перших сеансів, сподівання Федецького на комерційну підтримку з боку французьких кіномонополістів (фірми Pathé чи Gaumont) не справилися – великі європейські компанії тоді не були зацікавлені в розвитку локальних кіновиробництв, і вже менше ніж за рік харківський ентузіаст змушений був повернутися до фотографії [28, с. 147-148]. Утім, його діяльність поклала початок кінопоказам в підросійській Україні: саме в Харкові наприкінці 1896 року в оперному театрі відбулися одні з перших кінопереглядів, що ознаменувало нову еру в українському культурному житті.

Паралельно кінематограф проник і на західноукраїнські землі, що тоді перебували у складі Австро-Угорщини. Зокрема, у Львові 13 вересня 1896 року в Пасажі Гаусмана були організовані перші регулярні кіносеанси – демонструвалися короткометражні французькі фільми, що стало значною подією для львівської публіки [47, с. 5]. Львів, будучи важливим культурним центром, швидко долучився до нового мистецтва, і це сприяло обміну досвідом із європейськими країнами та появі зацікавленості кінематографом серед місцевих митців.

На рубежі століть відбулися й перші кінозйомки в Києві. Перший кіносеанс у Києві було проведено 14 грудня 1896 року в приміщенні театру Бергоньє (нині – Національний академічний театр ім. Лесі Українки) силами актора і підприємця Миколи Соловцова. У наступні роки по всій Україні виникали

кінотеатри й відбувалися сеанси, що знайомили широкі верстви населення з новим видовищем. Однак власне кіновиробництво на українських теренах ще тільки зароджувалося. 1907 року київський фотограф Микола Козловський розпочав зйомки місцевої хроніки та навіть відкрив кінотеатр «Ілюзія» для її показу. Ця спроба виявилася передчасною – проєкт закотився, а Козловський згодом переїхав до Москви, де став оператором першого російського ігрового фільму «Стенька Разін» (1908) і продовжив кар'єру вже як російський кінематографіст. Тим не менш, досвід Козловського показав наявність в Україні власних кадрів, здатних оволодіти новим мистецтвом [46].

З самого початку кінематограф володів потенціалом для розвитку безлічі різноманітних жанрів, від документальних фільмів до художніх, від комедій до драм, від науково-фантастичних стрічок до трилерів. Відзначення моментів реальності стало його початковою метою, але з часом з'явилися можливості для більш складних, вигаданих наративів, що значно розширили потенціал жанрових форм. Ці можливості стали ще більш доступними з розвитком технологій, таких як звук, кольорові фільми, спецефекти, що дозволило створювати фільми з більш глибокими сюжетами та складними емоційними станами [102, с. 1–7].

Згодом у національному кіно з'явилися й художні стрічки, пристосовані до сцени: комедії, балади й пантоміми народного театру екранізувалися з притаманним їм гротеском і символізмом. Перші українські кінематографісти часто зверталися до сюжетів із національної історії та літератури, спираючись на багаті традиції українського театру. Уже в 1910-ті роки здійснювалися екранізації популярних театральних п'єс та літературних творів.

Театр і кінематограф із самого початку взаємодіяли: сценічні форми набували рис кінематографічної художності, тоді як народна акторська гра, сценічний реквізит і костюми переходили у новий формат – кінозйомку. Врешті-решт театр дав кінематографу своєрідні наративні конструкції – від класичних постановок до урочистих шкільних лінійок зі співом гімну, що фігурували у стрічках про революційні події чи визвольні змагання. Важливо, що український кінематограф органічно запозичував і адаптував атрибути народного театру:

декорації й костюми, типовий для вертепу яскравий «стиль народної картинки», що згодом стало також «частиною візуальної мови українського кіно»

Яскравим прикладом злиття народного театру і кінематографа стала екранізація «Наталки Полтавки» у 1911 році. По суті, це був запис театрального вертепного дійства, створеного за твором Котляревського. Такі кінозаписи театральних вистав доводять, що живий народний театр (вертеп або шкільна драма) став «родовим підґрунтям» для перших фільмів. Актори театру і їхнє виконання – від народних інсценізацій до професійних труп – формували виражальну систему образів: мова, міміка і жести героїв на екрані походили саме з театральних традицій.

Серед перших таких стрічок також були фільми за мотивами класичних українських драм: «Москаль-чарівник» (1911), «Наймичка» (1911) та інші постановки за п'єсами Івана Котляревського, Івана Квітки-Основ'яненка, Тараса Шевченка. Робота над ними велась у тісній співпраці з театральними діячами, завдяки чому ранні фільми успадкували багато рис сценічної культури – від акторської гри до костюмів і декорацій. Також здійснювалися перші спроби створювати історичні кінодрами. Хоч ці доробки були технічно й художньо нескладними, вони заклали підвалини національної кінематографічної традиції, органічно поєднуючи кінематограф з українським фольклором, літературою та сценічним мистецтвом.

У цей період зростає популярність кіно як розважального жанру, формуються перші «зірки» німого кіно, серед яких вирізняється Віра Холодна. Народжена на Полтавщині, вона стала найяскравішою кінозіркою дореволюційної доби, знімаючись переважно на Одеській кіностудії у мелодрамах і драмах, що мали успіх у глядачів по всій імперії. Віра Холодна була символом раннього українського кіно того часу, хоча її творчість розгорталася і в загальноросійському кінематографічному контексті. Її раптова смерть у 1919 році стала великим ударом для кіномистецтва, проте легенда про «королеву екрану» надихала наступні покоління українських акторок. [10, с. 238].

Кінематографічна естетика у цих фільмах часто черпала натхнення з народного образотворчого мистецтва і музики – наприклад, картинність

українських творів і мотиви традиційної пісні формували візуальну палітру стрічок. Таким чином, перші кроки українського кіно органічно інтегрували народно-поетичні традиції у мову новітнього мистецтва [95].

Релігійні вірування та обряди православної і греко-католицької церков увійшли в кінематограф уже на найбільш ранніх етапах. Так, одним із перших українських кінозаписів став фільм «Урочисте перенесення чудотворної Озерянської ікони з Курязького монастиря до Харкова» (1896). Ця стрічка фіксувала саме процесію з іконами – тобто «живу ікону» у русі – що сприймається як продовження традиції іконопису. Подібним чином переносились у кіно й інші релігійні сюжети. У художніх фільмах українська церква й духовність завжди були помітні символами: хрести на куполах, пасхальні тексти, молитви героїв. Навіть в атеїстичний радянський період, коли безпосередня релігія була заборонена, образи церкви та релігійних обрядів трансформувалися в народні міфи. Наприклад, у «Землі» Довженка пасхальні мотиви прозвучали через образ воскресіння: похорон Василя, синхронізований із радісною новиною про народження дитини, виконує функцію обрядового перетворення і навіть «воскресіння». Така кінематографічна інтерпретація підсвідомо нагадує про символіку Воскресіння Христового.

Поза цим слід зауважити, що національна кінокультура охоплювала як православні, так і греко-католицькі традиції – особливо на заході України. Звідси в екранних образах з'являлися мотиви уніатських дерев'яних церков, а також фрагменти обрядів Різдва та Великодня з гуцульського, бойківського чи лемківського фольклору. Хоча детальні дослідження впливу конкретних конфесій у кіно ще поодинокі, спільна духовна спадщина іконографії та богослужбовості українських церков також заклала фундамент для візуальних метафор у стрічках.

20-ті роки ХХ століття стали визначною епохою в історії світового кінематографа, що відзначалася бурхливим експериментуванням і творчими новаціями. Цей період був часом пошуку нових форм і методів вираження, а також осмислення монтажу як важливого художнього елемента кіно, що в свою чергу призвело до формування унікальної естетичної системи кінематографа.

Саме монтаж поєднує окремі кадри в єдину цілісну структуру, надаючи їм нову якість і сенс. За допомогою монтажу можна створювати драматургічні ефекти, змінювати темп розповіді, акцентувати увагу на важливих моментах або навпаки – зсувати акценти, маніпулюючи часом і простором. Монтаж дозволяє формувати емоційне напруження, змушувати глядача відчувати, співпереживати, замислюватися над подіями, які розгортаються на екрані [85]. Він є містком між окремими фрагментами реальності, створюючи ілюзію безперервного потоку життя.

У міжвоєнний період радянська школа монтажу отримала чіткий теоретичний фундамент завдяки Леву Кулешову. Його знамениті «кубики» – серії коротких планів із нейтральним обличчям актора, змонтовані з образами чашки супу, дитини, труни – продемонстрували: зміст сцени формується не в рамках одного кадру, а в напрузі монтажного зв'язку між ними. Цей експеримент показав, що монтаж працює як «мотор» кінематографа, здатний викликати в глядача складні емоційні та смислові асоціації, і заклав основу для курсів з монтажу у кіношколах [83, с.135]

Поряд із Кулешовим Дзига Вертов у маніфесті «Кінооко» (1923) проголосив ідею кінокамери як «електронного ока», здатного розширити межі людського зору. Він відкинув театральні штампи й сюжетні кліше, закликаючи фільмувати неінсценізовані події – від архітектурних форм міста до побуту робітників – щоб у кадрі зазвучала справжня реальність [88]. В Україні це надихнуло створення перших документальних авангардних етюдів, де монтаж і звук поєднувалися в нових ритмах, а зйомки на натурі стали способом соціальної та естетичної інновації.

Паралельно, американський кінематограф 20-х років став важливим етапом у розвитку кіномистецтва, проте за своїм характером і стилем він значно відрізнявся від європейського – що, своєю чергою, вплинуло і на формування перших напрямів в українському кіно, яке тоді лише починало шукати власну естетику між цими двома впливами. В умовах поствоєнного періоду в США було запропоновано реалістичне зображення реальності, яке виражалося через

різноманітні жанри й стилі, серед яких можна виділити як глибокий соціальний реалізм, так і елементи трагікомедії.

Одним із основних представників цього напрямку став німецький режисер Е. фон Штрогейм, який емігрував до США та створив такі фільми, як «Жадоба» (1924), що стали яскравими прикладами соціального кінематографа. У своїх роботах Штрогейм прагнув показати людські пристрасті, боротьбу з соціальними умовами та моральні конфлікти, що стояли перед героями його фільмів. Робота режисера відзначалася не лише глибоким психологізмом, але й безкомпромісним реалістичним підходом до зображення соціальних проблем, що не могло не привернути увагу глядачів того часу. Також важливим елементом американського кінематографа 20-х років стали фільми К. Відора, зокрема «Натовп» (1928), в якому режисер акцентував увагу на соціальній нерівності та невдоволенні мас. Цей фільм, з його відвертим підходом до теми боротьби індивіда з масовим суспільством, яскраво демонстрував драматичні переживання людей, що намагаються знайти своє місце в жорсткому світі. Відор майстерно використовував кінематографічні прийоми, щоб показати внутрішній конфлікт своїх героїв, заохочуючи глядачів задуматися над питаннями моралі та справедливості.

Водночас, Ч. Чаплін створював трагікомедії, які поєднували сміх із серйозними соціальними темами, ставши своєрідним коментарем до реалій того часу. У своїх фільмах, таких як «Пілігрим» (1923), «Парижанка» (1924) і «Золота лихоманка» (1925), Чаплін показував повсякденне життя, у якому нещастя й труднощі переплітаються з моментами гумору, часто навіть абсурдними. Чаплін змальовував соціальні проблеми, бідність і нерівність, але в той же час робив це через призму комедії, що дозволяло глядачеві сміятися, навіть коли ставали очевидними важкі соціальні реалії.

Український кінематограф розвивався під сильним впливом світових кінопроцесів, перетворюючись на відзеркалення глобальних течій у національній інтерпретації. Сюжети перших українських стрічок перегукувалися з європейським кінопроцвітанням: кіноапарати й стрічки імпортувалися з Франції, США, а засади монтажу та драматургії переймалися з кадрів світових

бестселерів (наприклад, стиль раннього американського кіно, закладений у «Великому пограбуванні поїзда» (1903, режисер Едвін С. Портер), визначив захопливість розповіді і динаміку дії). У міжвоєнний період на українську кіноестетику впливали ідеї німецького експресіонізму та радянської монтажно-школи. Наприклад, «Кіноекспресіонізм» надав поштовху творчому експерименту з освітленням і візуальними образами, які можна побачити в стрічках 1920-х – 1930-х років [109].

Однією з ключових подій у розвитку кіномистецтва 30-х років стало введення звукового супроводу. Це нововведення значно змінило систему кіновираження, ставши важливою складовою кінематографічного образу та спричинило появу нових музичних жанрів, таких як мюзикл і кіноопера. Однак, розглядаючи цей етап у розвитку світового кіномистецтва, слід врахувати, що 30-ті роки ХХ століття були періодом глибоких соціальних потрясінь. З одного боку, велика депресія, що охопила США, а з іншого – загроза фашизму та тоталітаризму, що нависла над Європою, викликали у митців того часу відчуття тривоги, страху і трагічних передчуттів.

Тому, аналізуючи кіномистецтво 30-х років, варто звернути увагу на два ключових аспекти: соціальний, який домінував у радянському, німецькому та американському кіно, і онтологічний, що сприяв розумінню процесів, що відбувалися у французькому кінематографі цього періоду.

Наприклад, творчість французьких кіномитців цього періоду дійсно відзначалася неабияким відчуттям безнадійності та трагічності, що особливо виразно проявлялося в так званому «поетичному реалізмі». Цей напрям був характерний для кінематографа 1930-х років і був зосереджений на реалістичних, але водночас емоційно насичених зображеннях життя, в яких часто панувала атмосфера безвиході та зневіри. У фільмах, таких як «Набережна туманів» (1938) Ж. Превера та М. Карне, а також у картинах Ж. Ренуара, таких як «Велика ілюзія» (1937) та «Правила гри» (1939), йшлося про життя людей, що перебувають у пастці своїх соціальних умов, а також відображалася трагічна доля особистостей, які неминуче йдуть до своєї загибелі через зовнішні обставини або власні помилки [41].

Особливо характерним для цієї епохи став образ актора, що втілює в собі як трагізм, так і відчайдушну боротьбу за життя, часто на тлі нереальних чи безжальних обставин. Жан Габен, один із найвідоміших акторів того часу, став символом цієї епохи. Його персонажі зазвичай потрапляли у ситуації, де боротися зі своїм долею було марно. Вони чинили опір, часто втрачаючи надію, і, врешті-решт, опинялися вічно засудженими до поразки чи загибелі. Відобразивши цю модель життя, Габен став уособленням трагічного героя сучасної епохи.

Згідно з А. Базеном, видатним теоретиком кінематографа, персонажі Жана Габена стали визначними прикладами трагічних героїв, чії вчинки та долі відображають соціальну, психологічну та моральну напругу між індивідом і суспільством. Ці герої часто були втіленням внутрішнього конфлікту, що лежав у основі «поетичного реалізму», і їхнє життя було сповнене не тільки фізичних труднощів, але й глибокого осмислення. Вони не могли уникнути трагедії, бо були частиною неминучого процесу, що впливав на кожну особистість в умовах жорстоких соціальних реалій того часу [76].

Після Другої світової війни в Україні з'явилися потужні студії з новими технологіями – звук, кольоровий кінематограф – під впливом загальносвітових технічних новинок [58]. Німецька, французька та радянська школи класичного кіно (окрім експресіоністів) також були добре відомі українським кінематографістам і належали до їхнього творчого контексту.

1.2. Український кінематограф від 1920х років до сучасності

Українські кінофільми, що відображають історичні та соціальні процеси, відіграють важливу роль у формуванні колективної культурної пам'яті. Кінематограф України розвивався різнопланово, проходячи через зміну епох, стилів і ідеологій, проте незмінною його рисою залишався глибокий зв'язок із національними традиціями, культурою та мовою – саме це формує самобутність і впізнаваність українського кіно. Як справедливо зауважив ще Фрідріх Шиллер, «тільки через красу людина проходить шлях до свободи» [112, с. 79]. У цьому сенсі українське кіно неодноразово ставало не лише естетичним явищем, а й формою духовного опору, простором, де навіть за найскладніших суспільно-політичних умов зберігалася творча свобода, самовираження й прагнення до правди.

Як уже доведено в минулому розділі, історія українського кінематографа бере свій початок із кінця ХІХ століття. З того часу українське кіно розвивалося як самостійна гілка мистецтва. Після революційних подій 1917 року та розпаду Російської імперії український кінематограф отримав шанс на самостійний розвиток в умовах короткочасної української державності. У період Української Народної Республіки та Гетьманату Павла Скоропадського відбулися важливі кроки до організації національного кіновиробництва. Зокрема, в серпні 1918 року в Києві було створено акціонерне товариство «Українфільм», яке ставило за мету «масове виробництво та поширення фільмів, що відображають ідеї національної та патріотичної тематики, з акцентом на історичні та героїчні сюжети». За підтримки гетьманського уряду товариство розпочало кілька амбітних проєктів, прагнучи закласти підвалини української кіноіндустрії [67].

На кіностудії «Українфільм» планувалося зняти стрічки за мотивами творів Володимира Винниченка («Чорна пантера» та ін.), історичні фільми «Вітер з півночі», «Кармелюк», «Чорна рада», а також екранізувати сучасні п'єси («Брехня»). Деякі з цих проєктів вдалося розпочати, однак через швидку зміну політичної ситуації (падіння Гетьманату, встановлення Директорії УНР, а згодом наступ більшовиків) студія пропрацювала лише рік – з серпня 1918 по серпень 1919 року. Більшість фільмів не встигли завершити або випустити в прокат [9, с.

189]. Існує припущення, що окремі стрічки все ж були показані публіці: зокрема, у київській газеті «Українська ставка» за грудень 1919 р. є оголошення про кіносеанс 30 грудня, де демонструвався фільм «В'їзд Директорії» – хронікальна стрічка про тріумфальний вступ уряду УНР до Києва. Цей епізод вселяє думку, що деякі напрацювання «Українфільму» таки дійшли глядача, хоч і в дуже скромному обсязі [62, с. 37].

Починаючи з 1919 року, коли в Україні встановилася радянська влада, кінематограф зазнав кардинальних змін в організаційній та ідеологічній площинах. Більшовицьке керівництво розглядало кіно як потужний інструмент пропаганди, тож прагнуло поставити його під контроль і водночас використати для своїх цілей. У 1919 році в Українській СРР було створено Всеукраїнський кінокомітет – орган, покликаний організувати виробництво національних фільмів та популяризувати кіномистецтво серед широких мас. Це рішення радянської влади мало на меті структурувати кіновиробництво: вже невдовзі почала виходити кінохроніка «Живий журнал» – періодичні новини про кіно, що стало важливою платформою для кінематографістів і кіноглядачів [64, с. 165-169]. Одночасно оголошувалися конкурсні програми на сценарії, близькі до радянської ідеології. Так, 1919 року пройшов конкурс сценаріїв про життя Тараса Шевченка, де переміг Михайло Бонч-Томашевський, проте зйомки фільму за його сценарієм перервала війна – наступ польсько-українських військ на Київ у 1920 р. та загальна нестабільність завадили реалізації цього проекту [51, с. 269]. Цей нереалізований задум символізує труднощі, з якими стикалося українське кіно під час політичних катаклізмів початку ХХ століття.

Першими радянськими кінотворами в Україні стали так звані «кіноагітки» – короткі пропагандистські фільми, покликані агітувати за нову владу. Уже 1919 року було знято 21 стрічку цього жанру, над якими працювали режисери Петро Чардинін, Михайло Бонч-Томашевський, Аксель Лундин та інші кінематографісти, що підтримали більшовиків. Тематика цих агітаційних фільмів визначалася партійними завданнями: наприкінці 1919-го Наркомат військових справ УСРР навіть опублікував список рекомендованих тем для кіно, серед яких були «село, куркулі, середняки та бідняки, УНР, національна та

класова боротьба, єдність збройних сил радянських республік, боротьба з бандитизмом, Червона армія та вороги». У цих перших стрічках – документальних і постановочних – формувався новий образ української радянської дійсності, що мав протистояти дореволюційному минулому. Хоча художня цінність більшості кіноагіток була невисокою, вони заклали основи радянської кіномови та виховали перші покоління українських кінематографістів у дусі нової ідеології [65, с. 66].

Наступним визначальним кроком стало створення 13 березня 1922 року Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ). ВУФКУ отримало фактичну монополію на всі аспекти кінематографії в Українській СРР – від виробництва і прокату фільмів до розвитку кіномережі (кінофікації) та кіноосвіти. Це дозволило централізувати розрізнені зусилля і поставити кіногалузь під державний контроль, що, з одного боку, гарантувало ресурси для розвитку, а з іншого – підпорядковувало кінотовиробництво політичним завданням більшовицького уряду. ВУФКУ доклало значних зусиль для відбудови й модернізації кіноінфраструктури: відновили діяльність Одеської та Ялтинської кіностудій, що існували ще до революції, а у 1928 році в Києві відкрили нову потужну кінофабрику, оснащену сучасним обладнанням. Київська кінофабрика (згодом Кіностудія ім. О. Довженка) швидко стала основним центром кінотовиробництва республіки та однією з найсучасніших студій тогочасної Європи. Таким чином, до кінця 1920-х Україна отримала матеріальну базу для створення конкурентоспроможних фільмів [40, с. 62].

1920-ті роки – доба справжнього піднесення українського кіно, яке почало заявляти про себе гучними творчими здобутками. Під егідою ВУФКУ було створено низку знакових стрічок, що увійшли до золотого фонду національного та світового кіномистецтва.

Одним із найпомітніших кінотворців цього періоду був Олександр Довженко. Творчість Довженка пролягала через кілька етапів, кожен з яких відзначався своєю оригінальністю та глибоким світоглядом. Довженко був не тільки кінорежисером, але й письменником, художником, що дозволяло йому створювати глибоко символічні й візуально вражаючі роботи. Його

кінематографічна спадщина, без сумніву, є однією з найбільш значущих у світовій культурі.

Перший етап творчості Олександра Довженка, який можна охарактеризувати як період навчання, формувався в умовах молодого радянської кінематографії. Цей період охоплює його ранні роботи, серед яких найбільш відомі фільми «Ягідка кохання» (1925), «Вася-реформатор» (1926) та «Сумка дипкур'єра» (1927). Вони не досягли такого ж рівня визнання, як пізніші шедеври Довженка, проте саме в цих фільмах він формував свої основні підходи до кінематографії. «Ягідка кохання» стала однією з перших спроб Довженка створити щось нове, але ще в рамках традиційної радянської кінематографії. В цьому фільмі він експериментував з технічними можливостями кіно, намагаючись поєднати романтичну та комічну складову, що, в свою чергу, стало передвісником глибших символічних елементів, які пізніше стали характерними для його творчості. «Вася-реформатор» та «Сумка дипкур'єра» являють собою соціально-політичні сатири, в яких Довженко вже звертається до тем революційних змін і процесів, що відбувалися в суспільстві. У цих роботах він вивчає взаємодію між людьми та соціальними структурами, ставлячи питання про необхідність реформ та їх вплив на індивідуальну долю. Хоча ці фільми мали більш конвенційний характер і не стали етапними для розвитку кінематографії, вони стали важливими кроками у шліфуванні стилю Довженка. Цей період був часом експериментів для майбутнього класика українського кіно, що поступово розвивав свій унікальний підхід до створення кінематографічних образів.

Довженко відразу ж почав робити ставку на візуальні метафори, міфологічні елементи та глибокий психологізм, що стали визначальними рисами його наступних робіт. Його ранні фільми хоч і зберігали традиційні для радянського кінематографа принципи, вже тоді демонстрували неабияку художню майстерність і здатність шукати нові виражальні можливості кіно.

Другий етап творчості Олександра Довженка є важливим етапом у його кар'єрі, коли його кінематографічний стиль набув свого найвищого розвитку. Період «слов'янської трилогії», що включає фільми «Звенигора» (1928), «Арсенал» (1929) і «Земля» (1930), став основою для формування образної

структури, яка визначала кінематографічну мову режисера та його неповторний стиль. Ці стрічки відзначалися глибоким міфопоетичним світоглядом, в якому поєднувалися елементи української історії, народних традицій та символіки. Вони показували, як людина взаємодіє з природою, а також передавали соціальні й політичні процеси через особисті історії героїв.

«Звенигора» стала першим великим кроком у формуванні цього стилю. Вона показала боротьбу ідеологій і пошук української національної ідентичності в період після революції. «Арсенал» показує хаос, насильство та суперечності тогочасного суспільства, включно з трагічними зіткненнями між українськими націоналістами та робітниками, які підтримують радянську владу [5, с. 96].

А «Земля» – це фільм про землю як джерело життя, символ боротьби, пам'яті, родинної спадкоємності, але водночас – про руйнування традицій і трагізм змін, що здаються неминучими. Ця картина здобула високе визнання серед кінокритиків завдяки своєму художньому та національному змісту [8, с. 83]. Довженко, як один із найбільших режисерів того часу, показав в «Землі» не тільки проблеми аграрної реформи та колективізації, але й глибокі філософські роздуми про природу людини, взаємодію між людиною та землею, а також роль національної культури у формуванні суспільства. Цей фільм, як і багато інших його робіт, став класикою українського і світового кінематографа

Перехід до третього періоду творчості Довженка, що збігається з «двома сталінськими декадами», представлений такими фільмами, як «Аероград» (1935), «Щорс» (1937) і «Мічурін» (1948). В цей час творчість режисера піддається значним змінам через політичний контекст, що впливає на його роботи. Однак навіть в умовах цензури та ідеологічного тиску, Довженко зберігає свій авторський підхід до кінематографії, зберігаючи увагу до загальнолюдських проблем. В «Аерограді» та «Мічуріні» він звертається до теми технічного прогресу та наукових досягнень, намагаючись поєднати індустриальні мотиви з національними уявленнями про добро і зло. Через свої фільми Довженко осмислював складні філософські теми, які ставали можливим завдяки використанню символізму, абстракції та емоційної виразності, які стали характерними для його творчості.

Окрім Довженка, в 1920-ті на повну силу заявили про себе й інші яскраві митці. Режисери Петро Чардинін, Арнольд Кордюм, Микола Шпиковський, Іван Кавалерідзе знімали жанрово різноманітні фільми – від історичних драм до соціальних трагедій – у яких експериментували з виражальними засобами і відображали актуальні проблеми тогочасного суспільства. Наприклад, Микола Шпиковський поставив новаторський для свого часу фільм-драму «Шкурник» (1929), в якому сатирично викрив бюрократизм; Арнольд Кордюм у стрічці «Ордер на арешт» (1926) звернувся до теми боротьби з отаманщиною під час громадянської війни; Іван Кавалерідзе створив перший український історико-біографічний фільм «Тарас Шевченко» (1926), поєднавши свій талант кінорежисера і скульптора для монументалізації образу Кобзаря. Ці роботи заклали підвалини жанрового і тематичного розмаїття українського кінематографа.

Характерною рисою українського кіно 1920-х стала його відкритість до світових авангардних течій. У другій половині десятиліття в Україні розгорнулася хвиля кіноавангарду, що поєднував революційну енергію епохи з пошуками нових художніх форм. Видатний театральний режисер Лесь Курбас, відомий своїми експериментами в театрі «Березіль», долучився і до кінематографічних пошуків. Його співпраця з письменниками-модерністами Миколою Кулішем, Майком Йогансенем, Юрієм Яновським привела до появи фільмів, які відзначались сміливим формальним пошуком і образною новизною. В цих стрічках (наприклад, експериментальний фільм Курбаса «Маклена Граса», 1930, за п'єсою Куліша) українське кіно піднялося на новий щабель мистецької умовності, намагаючись передати «дух епохи» через нестандартні засоби виразності. Український авангард став важливою складовою так званого «лівого мистецтва» 1920-х, що розвивалося паралельно з аналогічними процесами в німецькому, російському, французькому кіно.

Особливу роль у зміцненні позицій українського кіно відіграв приїзд до України видатного діяча документального кіномистецтва Дзиги Вертова. Вертов, один із засновників світової кінодокументалістики і теоретик кіно, у 1927–1930 роках очолював Київську кінохроніку на ВУФКУ. Саме в Україні він

зняв свої найвідоміші роботи: експериментальний документальний фільм «Людина з кіноапаратом» (1929) та звуковий документальний етюд «Ентузіазм: Симфонія Донбасу» (1930). «Людина з кіноапаратом» – авангардний шедевр, знятий у містах України (Одесі, Києві, Харкові), де Вертов розвинув теорію «кіно-ока», сміливо експериментуючи з монтажем і кіномовою без жодних міжатривів чи сюжету. Фільм вражав динамікою, складними ракурсами і монтажними трюками, демонструючи можливості кінокамери як «електронного ока», що пізнає життя.

Робота Вертова «Ентузіазм: Симфонія Донбасу» стала першим повноцінним звуковим фільмом в Україні. У цій стрічці, присвяченій індустріалізації Донбасу, режисер синтезував зображення з живими звуками, музикою і шумами виробництва, створивши своєрідну аудіовізуальну поему про трудовий подвиг радянських людей. Вертов застосував новаторські прийоми звукового монтажу, досягаючи враження гармонійного «симфонічного» поєднання образів і звуків. Цей фільм відкрив нову еру – еру звукового кіно – і закріпив за українським кінематографом славу лабораторії кінематографічних інновацій [17, с. 59].

Перехід від німого кіно до звукового відбувався поступово. Першими кроками стали експерименти зі звуковим супроводом. Уже 1930 року на одеській студії було здійснено спробу частково озвучити фільм «Щорс» (документальні записи звуків), а першим повноцінним українським звуковим ігровим фільмом став «Фронт» (1931) режисера Олександра Соловйова. У цій військово-революційній драмі, присвяченій подіям громадянської війни, вперше прозвучали голоси акторів, записані синхронно з відеорядом, що стало справжньою сенсацією для глядачів. З появою звуку кінематографічне зображення набуло нової глибини: діалоги та шумові ефекти дозволили передати атмосферу подій реалістичніше, збагатити глибину персонажів. Українські митці оперативно опанували нові технології і включилися в загальносвітовий процес переходу до звукового кіно, хоча матеріальна база для цього спочатку була обмеженою.

На початку 1930-х кінематографічна галузь зазнала чергової реорганізації, пов'язаної зі змінами в політиці СРСР. 1930 року радянське керівництво ліквідувало ВУФКУ, натомість утворивши центральний союзний орган «Союзкіно», а українське управління «Українфільм» стало його складовою частиною. Це поклало край відносній автономії українського кіно: усі стратегічні рішення тепер ухвалювалися у Москві, а творчий процес потрапив під жорсткіші ідеологічні рамки. Від кінематографістів вимагали підпорядкування принципам соцреалізму, висвітлення тем, схвалених партією, відмови від «націоналістичних ухилів» та авангардних експериментів. Чимало українських режисерів і сценаристів були звинувачені в «українському буржуазному націоналізмі» чи «формалізмі» і зазнали репресій або були змушені виїхати за межі України. Попри це, українська тематика не зникла з екранів – навпаки, напередодні Другої світової війни з'явився запит на історико-патріотичні сюжети, але вже під контролем Москви і в руслі загальносоюзної пропаганди.

У другій половині 1930-х, на тлі сталінського «Великого терору», радянське керівництво певною мірою реабілітувало використання національно-історичних мотивів у кіно, вбачаючи в них зручний інструмент для консолідації населення перед загрозою війни. На цьому ґрунті постала низка фільмів, що зверталися до героїчного минулого України. Зокрема, режисер Ігор Савченко у стрічці «Богдан Хмельницький» (1941) відтворив події визвольної війни українського народу XVII ст., показавши гетьмана Хмельницького як символ боротьби за свободу в інтерпретації, лояльній до радянської історичної доктрини. Фільм прославляв єдність слов'янських народів під проводом Москви в боротьбі проти іноземних загарбників, що відповідало тогочасній політичній кон'юктурі. Водночас стрічка вирізнялася високою режисерською культурою Савченка, масштабними батальними сценами і переконливою грою актора Амвросія Бучми в ролі Хмельницького. Таким чином, кінематограф кінця 1930-х виконував двоїсту функцію: з одного боку, став пропагандистським рупором влади, а з іншого – залишався мистецтвом, де навіть у рамках цензури проявлялася майстерність режисерів та акторів.

Період Другої світової війни став черговим випробуванням для українського кіно. Кіновиробництво фактично було розділене між двома окупаційними режимами – радянським і нацистським. Після евакуації кіностудій на схід у 1941 році, українські митці продовжували працювати у складі Об'єднаної кіностудії (Алма-Ата) та інших евакуйованих підрозділів, створюючи воєнні документальні хроніки й агітаційні стрічки на підтримку Червоної армії [39, с. 43].

Натомість на території під контролем Німеччини місцева адміністрація підпорядкувала собі кіногалузь: у листопаді 1941 року в Києві було засновано товариство «Україне-фільм GmbH», яке взяло монополію на виробництво і прокат фільмів у рейхскомісаріаті «Україна». Керівником «Україне-фільму» став Іван Нікітін (колишній чиновник відділу культури міської управи), а творчим консультантом – відомий режисер Іван Кавалерідзе, ім'я якого намагалися використати для надання окупаційній кінопродукції видимості легітимності. На кіностудії, що діяла під наглядом нацистів, було залучено й інших українських кінематографістів, зокрема операторів Миколу Топчія, Юрія Тамарського та ін., які працювали над постановками, здебільшого документальними.

Німецька кінопродукція в Україні робила основний акцент на стрічках, покликаних дискредитувати радянську владу. Наприклад, товариство «Україне-фільм» випустило такі документальні фільми, як «Добровільний виїзд української молоді на роботи до Німеччини» та «Похорони жертв більшовицького терору у Вінниці», де пропагувалися тези про місію рейху та злочини більшовиків. Знімали також науково-пізнавальні фільми («Тютюн», «Штрало»), але і вони зрештою служили цілям пропаганди. Кілька задумів не вдалося реалізувати повністю – з різних причин залишилися незавершеними художні проєкти «Літо на Україні», «Той, хто повертається», «Нове життя». Діяльність «Україне-фільму» припинилася в 1943 році з відступом німців.

На протилежному боці, у лавах радянського кінематографа, під час війни та в перші повоєнні роки було створено низку визначних стрічок, які, хоча й відповідали канонам соцреалізму, та все ж мали суттєву художню цінність. Серед них вирізняється «Райдуга» (1943) Марка Донського за сценарієм Ванди

Василевської – прониклива драма про долю українського села в умовах окупації. Цей фільм здобув нагороди на міжнародних кінофестивалях (зокрема, приз Венеційського МКФ 1946 року) і став одним із перших, що правдиво і з великим емоційним зарядом показав трагедію війни очима мирного населення. І хоча «Райдуга» часто згадується в легендах як український фільм-лауреат «Оскара» (насправді стрічка була лише відзначена спеціальною нагородою Американської кіноакадемії у 1944 році, але не отримала статуетки), вона безумовно увійшла до класики світового кінематографа.

Іншим важливим явищем військової доби стала творчість Олександра Довженка в ролі сценариста. Під час війни Довженко працював на московській студії, де написав сценарій «Україна в огні» (1943) – епічну історію про долю українського народу у вирі війни. Сценарій був спочатку схвально оцінений особисто Й. Сталіним, проте згодом підданий нищівній критиці і заборонений, а сам Довженко зазнав переслідувань і був усунутий від роботи над фільмом. Причиною гніву влади стало те, що автор зобразив український народ головною жертвою війни і достатньо реалістично – без звичних тріумфальних інтонацій – показав трагедію окупації. Сталін вважав, що у творі недостатньо підкреслено керівну роль партії та «вождя» у перемозі, тому наказав припинити роботу. В історії українського кіно це чи не перший випадок настільки жорсткої цензури, що особисто торкнулась великого митця і засвідчила неприпустимість творчої свободи під час диктатури [18, с. 26].

У повоєнні 1945–1953 роки український кінематограф, як і кінематограф інших республік СРСР, працював у руслі «соціалістичного реалізму», відтворюючи на екрані пропагандистські героїчні образи радянських людей, відданість ідеалам комунізму та пафос відбудови країни. Попри ідеологічні обмеження, деякі стрічки цього періоду вирізнялися високою художньою майстерністю й здобули любов глядачів. Приміром, пригодницько-військова драма «Подвиг розвідника» (1947) режисера Бориса Барнета, знята на Київській студії, стала класикою повоєнного кіно. Фільм оповідає про героїчну місію радянського розвідника у ворожому тилу і поєднує шпигунський сюжет із темою патріотизму. У картині блискуче зіграли відомі актори – Амвросій Бучма,

Людмила Гурченко (в одній із перших ролей) – а оператор Данило Демуцький майстерно передав напругу і драматизм подій. «Подвиг розвідника» успішно поєднав вимоги пропаганди з цікавою пригодницькою фабулою, ставши взірцем якісного жанрового кіно того часу.

Ще однією знаковою стрічкою кінця сталінської доби став фільм «Тарас Шевченко» (1951) режисера Ігоря Савченка. Ця велика біографічна картина про життя і творчість національного поета поставила складне завдання: вписати образ Тараса Шевченка в радянську ідеологічну парадигму. Савченко зумів представити Шевченка одночасно як генія-гуманіста, борця за народне щастя і як «провісника соціалістичних ідей», підкресливши близькість його мрій до комуністичних ідеалів (така інтерпретація вимагалася цензурою). У фільмі знялися провідні актори – Сергій Бондарчук (у ролі молодого Шевченка), Олександр Хвиля, Михайло Романов – які створили переконливі образи, а оператор Данило Демуцький надав стрічці епічного розмаху своїм вишуканим чорно-білим зображенням. Хоча сучасному глядачеві стрічка може видатися заідеологізованою, у свій час вона мала великий успіх і стала однією з вершин українського кіно початку 1950-х. Загалом у повоєнні роки, попри тиск офіційної доктрини, кінематографісти України продовжували вдосконалювати майстерність і творили фільми, які сьогодні сприймаються як важлива частина національної культурної спадщини.

Смерть Сталіна в 1953 році та наступна політична «відлига» (лібералізація часів Микити Хрущова) принесли довгоочікуване полегшення у сфері культури. Для українського кіно друга половина 1950-х – початок 1960-х років стали періодом відродження і пошуку нових шляхів. З'являється більше творчої свободи, цензурний тиск послаблюється, відкривається можливість порушувати складні людські теми поза межами жорсткої пропаганди. Це призводить до появи стрічок, які на тлі попереднього «партійнослухняного» кіно виглядають новаторськими, психологічно глибшими і ближчими до реального життя.

Перші паростки оновлення проявилися вже в другій половині 1950-х. У 1956 році на Одеській кіностудії було знято фільм «Весна на Зарічній вулиці» (режисери Марлен Хуцієв і Фелікс Міронер) – ліричну мелодраму про молодих

будівельників, яка відзначилася щирістю і теплотою в зображенні повоєнного покоління. Хоча фільм був російськомовним і розрахованим на загальносоюзну аудиторію, його успіх (понад 30 млн глядачів) продемонстрував повернення глядацької довіри до кіно як мистецтва, що розповідає про реальні почуття простих людей. В 1959 році на Київській студії створено драму «Спрага» (реж. Євген Ташков) – про героїчну оборону Одеси під час війни і водночас про внутрішні переживання солдатів і цивільних. У цій стрічці вперше так відверто, поза патетикою, показано страх, самопожертву і людяність на війні, що стало новим словом для воєнного жанру. У 1960 році Віктор Івченко поставив психологічну драму «Іванна», де порушено тему релігії та особистого вибору: головна героїня, молода дівчина, приймає чернечий постриг під впливом греко-католицького священника, але згодом переосмислює свій шлях. Фільм, хоча й задумувався як ідеологічно викривальний щодо «релігійного дурману», фактично переріс схему, ставши дослідженням складної духовної драми.

Одним із найоригінальніших творів початку 1960-х стала стрічка «Сон» (1964) режисера Володимира Денисенка, що розповідає про молоді роки Тараса Шевченка. Цей фільм вирізнявся незвичним поєднанням біографічного наративу з елементами поетичної символіки та сонливої атмосфери (назва фільму недарма відсилає до сну як до простору свободи). «Сон» став одним із провісників нового стилю – поетичного кіно – і продемонстрував, що навіть під наглядом цензорів можна створювати естетично самобутні кінематографічні образи. З іншого боку жанрового спектру, на Київській студії того часу було поставлено яскраву музичну комедію «За двома зайцями» (1961) режисера Віктора Іванова – екранізацію популярної п'єси Михайла Старицького про пройдисвіта Свирида Голохвостого. Ця комедія, знята українською мовою з колоритним київським гумором, стала справжнім хітом: дотепні діалоги, блискуча гра Олега Борисова і Маргарити Кринициної, колорит старого Києва – все це підкорило глядачів не лише в Україні, а й за його межами. Показово, що хоч у прокат стрічка вийшла в дубляжі російською, оригінальна українська версія пізніше здобула культовий статус, а фрази героїв увійшли до розмовної мови. Таким чином, кінець 1950-х –

початок 1960-х став часом, коли українське кіно оновилося тематично і жанрово, воно наблизилося до глядача [12, с. 35].

У 1960-ті роки український кінематограф досяг справжнього міжнародного визнання, а сам період часто називають «золотим десятиліттям» українського кіно. Талановиті режисери й актори творили фільми, що отримували нагороди на престижних кінофестивалях і привертали увагу світової критики. Центральним явищем цього часу стало українське поетичне кіно – мистецька течія, що поєднала глибинне осмислення національної культури з новаторською образною формою. Початок їй поклав легендарний фільм «Тіні забутих предків» (1964) Сергія Параджанова. Екранізація повісті Михайла Коцюбинського про кохання гуцула і гуцулки, які належать до ворогуючих родів, перетворилася у Параджанова на справжню симфонію кольору, звуку і руху, пронизану духом карпатського фольклору. Фільм вразив світ: він отримав головні призи на фестивалях у Mar del Plata і Римі, 39 нагород загалом, ставши найтитолованішою українською стрічкою того часу. «Тіні забутих предків» започаткували нову естетику: символічний кінематограф, де важливими є не стільки сюжет чи соціальні конфлікти, скільки візуальна краса, міфологічні архетипи, стихія народної культури. Критики відзначали унікальний стиль оператора Юрія Іллєнка (винахідливі ракурси, «летюча» камера, яскравий колір) та новаторську режисуру Параджанова, який порушив багато канонів радянського кіно і відкрив українське мистецтво для світу у несподіваному ракурсі. Цей успіх ознаменував народження «поетичної школи» – неформального кола українських кіномитців-одномудців. До течії поетичного кіно долучилися й інші режисери, створивши у другій половині 1960-х – на початку 1970-х плеяду шедеврів. Учень Параджанова Юрій Іллєнко поставив притчеву стрічку «Криниця для спраглих» (1965), де через алегоричну історію родини показав проблему морального виснаження суспільства. Леонід Осика зняв фільм «Камінний хрест» (1968) за новелами Василя Стефаника – глибоко трагічну розповідь про еміграцію галицьких селян до Канади, прощання з рідною землею, наповнену біблійними мотивами і густою емоційною атмосферою [91]. У 1971 році Юрій Іллєнко створив стрічку «Білий птах з чорною ознакою» – драму про події на Буковині у

1940-х роках, де доля однієї родини стала символом розколу, спричиненого війною та встановленням радянської влади. Цей фільм отримав Золотий приз на ММКФ у Москві, проте викликав невдоволення цензури за відступ від офіційної трактовки історії і був підданий критиці та цензурним правкам [74, с. 126]. Кіра Муратова, яка працювала на Одеській кіностудії, зняла тонкі психологічні драми «Короткі зустрічі» (1967) і «Довгі проводи» (1971). Останню стрічку – про непрості стосунки матері й підлітка-сина – радянська цензура заборонила на 15 років за «ідеологічну нечіткість» (фільм побачив світ лише у 1987-му). Попри утиски, поетична кінематографічна мова продовжувала розвиватися: актор Іван Миколайчук, один з лідерів цієї течії, у своєму режисерському дебюті «Вавилон ХХ» (1979) вдався до притчевої форми, осмислюючи складнощі колективізації через біблійні алегорії. Також елементи поетичного кіно пронизували творчість Миколи Мащенка: його історико-революційні драми «Комісари» (1970) та «Як гартувалася сталь» (1973) відзначалися виразною візуальною стилістикою і увагою до внутрішнього світу героїв, що зближувало їх з естетикою авторського кіно. Цей список вражаючих кіноробіт, без сумніву, не є вичерпним. У ті роки на кіностудії Довженка створювалися численні фільми, які формували культурні орієнтири для цілих поколінь, однак вони часто не відображали українську ідентичність [3, с. 268].

Українське поетичне кіно стало феноменом, який вивів національний кінематограф на новий рівень художньої довершеності й символізму. Його фільми випередили свій час, і хоча в СРСР вони часто наштовхувалися на нерозуміння і заборони, у світі їх зустріли із захопленням. Через поетичні образи українські режисери доносили ідеї свободи творчості та національної самобутності – ті самі «інтереси в безкорисливості» мистецтва, про які пише Марта Вудмансі, аналізуючи роль естетичної автономії [112, с. 21]. Кінематографісти тієї доби творили як «для столу», з внутрішньою мотивацією висловитися, навіть якщо їх не почує сучасник. І хоча після 1972 року (хвиля арештів і усунення Петра Шелеста з поста першого секретаря КПУ) настали нові утиски, здобутки 1960-х залишили незатертий слід. Після другого піднесення українського кіно (1964–1971) настала доба «застою», протягом якої русифікація

кіновиробництва знову посилилася, а простір для національної тематики звузився.

У 1970–1980-х роках український кінематограф опинився під впливом суперечливих тенденцій. З одного боку, партійне керівництво обмежувало національну самобутність кіно, наполягаючи на «єдиному радянському просторі» – це проявлялося, зокрема, у виборі сюжетів та мови фільмів. За підрахунками історика Лариси Брюховецької, з приблизно 300 художніх стрічок, створених на українських кіностудіях у 1976–1989 роках, половина була поставлена за творами російської літератури або за сценаріями російських авторів. З іншого боку, навіть у цих нелегких умовах талановиті митці знаходили можливість створювати високоякісні фільми, а кіновиробництво в Україні продовжувало робити вагомий внесок у загальносоюзне кіно.

Напередодні «застою», ще на хвилі відлиги, режисер Леонід Биков зняв стрічку «У бій ідуть лише “старі”» (1972) – ліричну військову комедію про фронтовий льотний полк, де молодих пілотів навчають бувалі аси. Цей фільм, створений на Київській кіностудії, дивовижним чином поєднав гумор, трагізм і душевність, ставши одним із найулюбленіших кінематографічних творів кількох поколінь глядачів. Биков, який сам зіграв головну роль, зумів уникнути надмірної патетики і показав війну через призму людяності та товаришкості, що вигідно відрізняло картину від стандартних зразків воєнного жанру. Фільм мав феноменальний успіх по всьому СРСР і досі входить до рейтингів найкращих стрічок. Творчість Бикова є яскравим прикладом того, як український режисер, працюючи в межах офіційно дозволеного жанру, міг додати національний колорит (у фільмі звучать українські пісні, є образ гурту веселих українських льотчиків) і щирі емоційність, що відгукувалася в серцях мільйонів.

У наступні роки, коли в політиці домінував принцип «стабільності без експериментів», українські кіностудії значною мірою переключилися на виробництво російськомовних фільмів, орієнтованих на загальносоюзний ринок. В Одесі, Києві, Ялті поставали стрічки, які ставали подіями усього СРСР, хоча й не артикулювали української ідентичності. Скажімо, на Одеській кіностудії були зняті пригодницькі хіти: «Д’Артаньян і три мушкетери» (1978, реж. Георгій

Юнгвальд-Хількевич), «Пригоди Електроніка» (1979, реж. Костянтин Бромберг) – обидва фільми мали величезну популярність серед молоді та закріпили за Одесою славу «радянського Голлівуду». На Кіностудії ім. Довженка створено кримінальну драму «Місце зустрічі змінити не можна» (1979, реж. Станіслав Говорухін) – п'ятисерійний телефільм про міліціонерів післявоєнної Одеси, що став культовим і розійшовся на цитати. Такі роботи часто сприймалися як «союзні» і малось на увазі, що їхня приналежність до України другорядна. Проте інфраструктура, кадри й творча атмосфера українських студій зробили їх можливими – отже, внесок України у розвиток радянського кіномистецтва був значним, нехай і не завжди явно вираженим [38, с. 23].

Варто зазначити, що й в останні радянські десятиліття в Україні тривало виробництво фільмів українською мовою, хоча й у дуже обмежених масштабах. Серед таких рідкісних проєктів – лірико-етнографічний фільм «Червона рута» (1971) Романа Олексіва (музична стрічка з Софією Ротару), дитячий фільм-казка «Пропала грамота» (1972) Бориса Івченка за Гоголем, альманах «Марина» (1974) того ж Івченка. Проте ці роботи лишалися радше винятками. Наприкінці 1980-х кінокритики констатували критичний стан: українська мова майже зникла з екранів УРСР. Статистика була невтішною: з великого доробку фільмофонду республіки лише кілька відсотків стрічок існували в оригіналі чи дубльованні українською. Кінотеатри демонстрували переважно російськомовні фільми, а навіть українські за походженням стрічки часто дублювали російською для прокату. Такий стан речей директор Кіностудії ім. Довженка Микола Мащенко образно назвав «нешадною інквізицією», жертвою якої стала українська мова в кінематографі [7, с. 94].

Паралельно із ігровим кіно в 1970–1980-х в Україні бурхливо розвивалося документальне та науково-популярне кіно, а також анімація – галузі, де цензурний контроль був дещо меншим, і тому митці могли дозволити собі сміливіші експерименти. Київська студія науково-популярних фільмів (Київнаукфільм) під керівництвом Фелікса Соболева випустила низку новаторських стрічок, що здобули світове визнання. Документальні фільми «Мова тварин» (1970), «Думають чи тварини?» (1970) та «Сім кроків за обрій»

(1968) відкривали глядачам захопливий світ етології – науки про поведінку тварин – і вражали поєднанням наукової глибини з доступною й видовищною формою. Соболев і його колеги винайшли особливий «інтелектуальний монтаж», який робив науковий фільм драматичним і емоційним. Ці стрічки отримували призи на фестивалях у Монте-Карло, Манілі, Лейпцигу, багато років демонструвалися в різних країнах, популяризуючи досягнення української науки і кіно.

Так само міжнародного резонансу набула українська мультиплікація: режисер Володимир Дахно створив серію кумедних мультиплікаційних фільмів «Як козаки...», що дотепно інтерпретували історичні пригоди запорожців і стали улюбленими для дітей і дорослих; Давид Черкаський поставив повнометражні мультфільми «Пригоди капітана Врунгеля» (1979) і «Острів скарбів» (1988), які відзначалися іскрометним гумором і високою технікою; Леонід Зарубін та Володимир Гончаров знімали яскраві фольклорні казки на кшталт «Солом'яний бичок» і «Чумацький шлях». Українські мультфільми експортувалися в десятки країн, отримували нагороди і довели, що навіть у неволі системи можна творити вільне і самобутнє мистецтво [15, с. 247].

До кінця 1980-х ситуація в кіногалузії почала змінюватися під впливом «перебудови» та гласності. В українському кіно все частіше порушувалися гострі соціальні проблеми, які раніше замовчувалися. Так, режисерка Кіра Муратова у фільмі «Астенічний синдром» (1989) показала глибоку духовну кризу радянського суспільства через призму особистої депресії вчительки – стрічку спершу заборонили, та згодом вона отримала Гран-прі Берлінського кінофестивалю (1990) як маніфест кінця епохи. Олег Фіалко в стрічці «Бич божий» (1988) порушив тему наркотичної залежності, Михайло Беліков у фільмі «Розпад» (1990) правдиво зобразив Чорнобильську катастрофу і розгубленість людей перед техногенним лихом. Ці фільми знаменували кінець радянського періоду – вони були зняті російською мовою і приурочені радше до загальносоюзного культурного процесу, але згодом увійшли й в історію українського кіно. Особливо яскравого успіху досягнув Юрій Ілленко зі своїм незалежним проектом «Лебедине озеро. Зона» (1989) – алегоричною драмою про

ув'язнених, знятою без дозволу владних органів. Фільм здобув Приз ФІПРЕССІ Каннського фестивалю 1990 року, ставши символом антитоталітарного кінематографа. Фактично, на рубежі 1990-х українські кіномитці відкрито висловлювали протест проти радянської дійсності, передчуваючи крах старої системи і народження нової доби.

Внаслідок процесів русифікації український кінематограф до 1991 року поступово втрачав своє значення як масове явище. Виробництво фільмів українською мовою на кіностудіях Ялти, Одеси та Києва припинилося, і ці студії зосередилися переважно на російськомовних стрічках. В опитуванні, яке провела кінознавиця Лариса Брюховецька серед авторитетних українських письменників у 80-х – на початку 90-х років, виявилось, що більшість вважала український кінематограф майже зниклим. Як зазначив Анатолій Дімаров: «Українського кіно як національного явища поки що не маємо. Були окремі знахідки (Параджанов, наприклад), та й то рідкісні. Не назвете ж ви українськими кінофільмами «Гадюку» чи «Серця трьох»? Хоча вони й з'явилися на студіях України» [31].

Розпад Радянського Союзу у 1991 році та здобуття Україною незалежності радикально змінили умови існування національного кіно. З одного боку, зникли ідеологічні обмеження, цензура, з'явилася можливість розвивати власну культурну політику. З іншого – стара система фінансування і прокату розвалилася, а нова економічна криза призвела до різкого спаду кіновиробництва. 1990-ті роки стали для українського кіно чи не найскладнішим періодом за всю його історію: галузь опинилася в стані глибокого занепаду, і лише наприкінці десятиліття почали вимальовуватися обриси майбутнього відродження.

На початку 1990-х кіновиробництво ще певний час інерційно тривало. 1992 року в Україні було знято 45 ігрових фільмів, більшість з яких – у копродукції з російськими кіностудіями або на замовлення російського кіноринку. Проте з кожним наступним роком обсяги виробництва скорочувалися: кінотеатральний прокат майже зник через економічну скруту та вплив іноземних відеофільмів на VHS; державне фінансування було мінімальним; кіностудії виживали

випадковими замовленнями або здачею приміщень в оренду. До кінця десятиліття ситуація стала критичною – 1997 року відзнято лише 8 вітчизняних фільмів, 1998 – 5, 1999 – 4. За підрахунками, загалом у 1990-х роках було знято близько 136 повнометражних художніх фільмів, із них 82 російськомовні і тільки 54 – українською. Таким чином, навіть після здобуття незалежності українська мова не одразу повернула собі провідні позиції на екрані – наслідки русифікації давалися взнаки [44, с. 173].

В умовах різкого скорочення державної підтримки почали з'являтися спроби перейти на ринкові механізми. Наприкінці 1980-х були створені перші кооперативні кіностудії та приватні кінокомпанії, які у 1990-х змагалися за виживання. Виробляли переважно жанрове кіно (детективи, кримінальні драми, комедії, еротичні фільми), розраховане на комерційний успіх, хоча через слабкість дистрибуції більшість цих стрічок не потрапила до масового глядача. В цей час український кінематограф фактично роздвоївся: частина кіномитців виїхала працювати за кордон або в сусідню Росію, інші намагалися знімати на батьківщині, але для виживання змушені були пристосовуватись до запитів спільного з Росією ринку. Багато фільмів 1990-х формально зняті на українських студіях, але не мали виразного українського змісту чи колориту. Наприклад, популярні бойовики та кримінальні драми тих років – «Американ бой» (1992), «Дезертир» (1993), «Близький ворог» (1995) – знімали українські режисери (О. Бійма, В. Потрух, О. Полинніков відповідно), але вони були російськомовними і орієнтувалися на загальносоюзну жанрову традицію. З іншого боку, виникли й перші спроби звернутися до суто національної тематики засобами масового кіно: режисер Олесь Янчук у співпраці з українською діаспорою зняв історичні драми «Голод-33» (1991, про Голодомор) та «Атентат – осіннє вбивство у Мюнхені» (1995, про убивство Степана Бандери). Ці картини порушили табуйовані раніше теми, але через обмежений бюджет і слабкий прокат не здобули широкого резонансу в середині країни (натомість були помічені в діаспорі).

Попри кризу, 1990-ті дали Україні кілька яскравих телевізійних проєктів, які згуртували глядачів. Так, на замовлення українського телебачення було створено історичний серіал «Роксолана» (1996–1998, реж. Борис Небієрідзе) –

масштабну костюмовану драму про українську дівчину Настю Лісовську, яка стала дружиною султана Сулеймана Пишного. Серіал, що складався з 50 серій, знімався в копродукції з польськими кінематографістами і вразив високою якістю постановки, чудовою грою акторів (Ольга Сумська в головній ролі) та відданістю історичним реаліям. «Роксолана» мала величезний успіх у телеаудиторії і стала одним із перших доказів того, що український масовий продукт може бути якісним і конкурентним. Іншим популярним серіалом тих років був «Острів любові» (1995, реж. Олег Бійма) – сучасна мелодрама з елементами містики, яка також прикувала увагу глядачів цікавим сюжетом і колоритними персонажами. Однак ці успіхи телебачення не могли компенсувати загального спаду кінематографа.

Розуміючи критичність становища, держава в другій половині 1990-х почала робити кроки для підтримки кіноіндустрії. Важливим рубежем стало ухвалення 13 січня 1998 року Верховною Радою Закону України «Про кінематографію». Цей закон визначив основи державної політики у сфері кіно: засади фінансування, пільги для виробників, захист національного кіноринку, збереження кіноспадщини тощо. Хоч практичне впровадження положень закону було повільним, його поява заклала юридичний фундамент для відродження галузі в наступні десятиліття. Крім того, у 1998 році було створено Державний комітет з кінематографії (згодом реорганізований у Державне агентство України з питань кіно), що мало координувати кіновиробництво. В останні роки століття почали також з'являтися перші міжнародні кінофестивалі в Україні (КФ «Молодість» у Києві набув статусу міжнародного ще 1993-го), що стимулювало інтеграцію українського кіно у світовий контекст.

Наприкінці 1990-х відбувся цікавий прецедент великого міжнародного кінопроекту з українською історичною тематикою. Польський режисер Єжи Гофман, відомий своїми екранізаціями романів Генрика Сенкевича, завершив трилогію фільмом «Вогнем і мечем» (*Ogniem i mieczem*, 1999), присвяченим подіям Хмельниччини XVII ст. Хоч стрічку знято польською мовою і з польської перспективи, вона стала помітною віхою і для України: по-перше, через участь у ній видатного українського актора Богдана Ступки (роль гетьмана Богдана

Хмельницького), а по-друге – завдяки масштабному показу фільму в українському прокаті, який зібрав повні зали. Гофманівський епос нагадав глядачам про героїчне минуле України, а Богдан Ступка настільки переконливо втілює образ Хмельницького, що його почали вважати «головним гетьманом українського кіно» [61]. На хвилі цього успіху Ступка продовжив працювати в історико-костюмному жанрі, зігравши центральні ролі в українських проектах початку 2000-х – серіалі «Чорна рада» (2000, реж. Микола Засєєв-Руденко) за романом П. Куліша та фільмі-притчі Юрія Ілленка «Молитва за гетьмана Мазепу» (2001). Обидва ці твори – перші спроби осмислити суперечливі сторінки української історії засобами великого кіно – супроводжувалися дискусіями і неоднозначним прийомом. «Молитва за гетьмана Мазепу» Ілленка, наприклад, була наповнена сюрреалістичними образами і складною метафориною, через що не дійшла до широкого прокату і викликала нерозуміння частини публіки; але з часом здобула статус культового фільму, що випередив свій час у відображенні теми національної пам'яті.

Поступове пожвавлення національної кіноіндустрії відчулося з середини 2000-х років. Одним із перших ознак стало появлення молодих режисерів та продюсерів, які прагнули знімати жанрове кіно нової якості. 2006 року вийшов «Штольня» (реж. Любомир Кобильчук) – перший український молодіжний трилер, знятий фактично ентузіастами на власні кошти. Цей фільм про студентів-археологів, що потрапили у пастку в підземеллі, продемонстрував, що українське кіно може освоювати сучасні жанри (жахи, містика) і зацікавлювати молоду аудиторію. Хоч «Штольня» мала скромний бюджет і помітні технічні недоліки, її успіх у прокаті як для дебютного незалежного проекту був значущим і надихнув інших кінематографістів спробувати себе у нерозвинутих доти жанрах.

У 2008 році з'явився ще один амбітний проект – «Ілюзія страху» (реж. Олександр Кірієнко), екранізація однойменного роману політика Олександра Турчинова. Фільм поєднав елементи психологічного трилера, містики і соціальної драми, розповідаючи про бізнесмена, переслідуваного власними фобіями на тлі кримінальних розбірок 1990-х. «Ілюзія страху» була однією з перших спроб перенести на екран сучасну українську літературу і актуальні

проблеми суспільства, використовуючи при цьому прийоми масового кіно. Хоч критика сприйняла стрічку стримано, її вихід засвідчив прагнення українського кіно інкорпорувати європейські кінематографічні тенденції та працювати з жанровим матеріалом, що відгукується на запити глядача.

Переломною стала ситуація в індустрії на початку 2010-х років. Саме тоді державна політика щодо кіно почала давати реальні плоди: було значно збільшено фінансування національного кіновиробництва, введено систему державного замовлення і конкурентного відбору проектів на грантову підтримку, запрацювали механізми співпраці з європейськими фондами.

Перші результати стали помітними вже на початку 2010-х. У 2012 році на екрани вийшов пригодницький фільм «ТойХтоПройшовКрізьВогонь» (реж. Михайло Ілленко). Стрічка описує життя Івана Додоки, юнака з Полтавщини, який стає льотчиком і отримує звання Героя Радянського Союзу. Однак його життєвий шлях змінюється, і він переживає німецький полон, радянські табори, а в кінцевому підсумку опиняється в Канаді, де здобуває лідерство серед місцевого індіанського племені. Вихід фільму на екрани у 2012 році став справжнім кінематографічним явищем. Показ у сорока містах України та понад 80 000 глядачів, які переглянули картину, засвідчили її популярність та актуальність для суспільства. Цей фільм звертається до теми війни, внутрішньої боротьби і того, що означає бути справжнім героєм у житті, з усіма його труднощами і суперечностями [8, с. 38].

Рушійним стимулом для українського культурного відродження стала Революція Гідності 2013–2014 років. Після трагічних зимових подій на Майдані та зміни влади в країні питання національної ідентичності, власного голосу в культурі постало особливо гостро. У сфері кіно це вилилося в справжній «ренесанс»: за кілька років було запущено десятки нових проектів, з'явилася когорта молодих кінематографістів з новим баченням, а головне – виник запит глядацької аудиторії на українське кіно. З 2014 року почався стабільний ріст кількості фільмів, створених в Україні та для українського глядача. Якщо в 2011-му національних прем'єр було менше 5, то у 2017-му – вже понад 30, а в 2019 – близько 50. Змінювалася й тематика: режисери активно зверталися як до

болючих моментів історії (Голодомор, УПА, Чорнобиль), так і до новітніх реалій – війни на Донбасі, постмайданівських трансформацій, пошуку національної ідентичності.

Однією з перших знакових подій стала поява в 2014 році історичної драми «Поводир» (реж. Олесь Санін). Цей фільм, дія якого відбувається в 1930-ті роки, розповідає про мандри американського хлопчика і сліпого кобзаря Україною на тлі сталінських репресій та Голодомору. «Поводир» став своєрідним маніфестом повернення українського кіно до великих національних тем. Стрічку було висунуто від України на премію «Оскар», вона зібрала значну касу в прокаті, а головне – привернула масову увагу до трагічних сторінок української історії, показавши їх мовою якісного кінематографа. Символічно, що саме «Поводир» часто називають «проривом в українському кіно» – він подав приклад того, як національний матеріал може бути поєднаний з жанровою привабливістю [72].

Подальші роки принесли справжній бум в різних жанрах. Особливо успішними виявилися комедії – раніше недооцінений сегмент. Водночас прийнято низку нормативних актів, що сприяли розвитку галузі – зокрема, нову редакцію закону про кіно (2017), де передбачено рітейти та стимули для іноземних зйомок в Україні, квоти на національний контент в кінотеатрах тощо.

У 2018 році одразу кілька українських комедій увійшли до топ-10 національного прокату: «Сказане весілля» (реж. В. Климчук), романтична комедія «Я, ти, він, вона» (реж. В. Зеленський і Д. Додсон) та молодіжна стрічка «Секс і нічого особистого» (реж. О. Ряшина) зібрали рекордну аудиторію [14]. Глядач масово пішов на українські фільми, переконавшись, що ті можуть бути веселими, якісно знятими і близькими за духом. Паралельно успіх святкували і сімейні комедії («Пригоди S Миколая», 2018), і патріотичні бойовики («Кіборги», 2017, реж. Ахтем Сеїтаблаєв, про оборону Донецького аеропорту). Завдяки державній підтримці, українські продюсери змогли залучати до проектів висококласних спеціалістів, забезпечувати гідний технічний рівень, і результати не забарилися: поступово у свідомості суспільства руйнувався стереотип про «неконкурентність» нашого кіно.

На міжнародній арені український кінематограф теж заявив про себе новою хвилею авторських фільмів. Знаковою подією стала прем'єра на Каннському кінофестивалі 2014 року стрічки «Плем'я» режисера Мирослава Слабошпицького. Це експериментальне кіно про глухонімих підлітків у інтернаті було зняте без єдиного слова – діалоги відбуваються мовою жестів, без субтитрів чи озвучки. Такий радикальний прийом приголомшив аудиторію: глядач опинився зануреним у світ, де панує жорстокість, насильство і відсутність будь-яких моральних орієнтирів. «Плем'я» не надає глядачеві жодних роз'яснень, натомість змушує самотійно відчитувати мову тіла та міміки персонажів. Це посилює відчуття шоку від показаного на екрані – реалістичні сцени злочинів і принижень виглядають абсолютно достовірно. Фільм зібрав низку нагород (Гран-прі «Тижня критики» в Каннах, приз Європейської кіноакадемії тощо) і став першим українським художнім фільмом, що вийшов у широкий прокат в більш ніж 20 країнах. Критики відзначали, що «Плем'я» – не просто технічний експеримент, а глибоке соціальне висловлювання: у ньому інтернат для глухонімих постає моделлю суспільства, покинутого державою, де молодь виживає за «законами джунглів». Радикальна форма і зміст зробили цей фільм гучним маніфестом, довівши, що українське кіно здатне говорити про болючі теми універсальною кіномовою, яка не потребує перекладу [43].

Революція Гідності та війна на сході України стимулювали потужний розвиток документалістики. У грудні 2013 року група молодих режисерів на чолі з Володимиром Тихим створила творче об'єднання «Вавилон'13», метою якого стало фільмування Майдану «зсередини» – очима самих учасників протестів. Вони оперативно випускали короткометражні документальні ролики, а згодом – повнометражні фільми: хроніку «Євромайдан. Чорновий монтаж» (2014) та альманах «Небесна сотня» (2014). Паралельно відомий документаліст Сергій Лозниця зняв імпресіоністичний фільм «Майдан» (2014), показавши перебіг революції статичними довгими кадрами, ніби з позиції спостерігача. Українська тема привернула і увагу закордонних митців: режисер Євген Афінеєвський (США) створив документальну стрічку «Зима у вогні» (2015) про Майдан, що була номінована на «Оскар». Ці фільми не лише зафіксували історичні події, а й

сформували їхній образ для світу, показавши драматизм і мужність українського народу.

Відразу після Майдану у вітчизняному кіно з'явилися перші художні рефлексії. Так, 2014 року вийшла драма «Брати. Остання сповідь» режисерки Вікторії Трофименко – хоча безпосередньо вона не про Майдан, але її глибокий психологізм і увага до моральних пошуків людини дуже резонували з настроями постреволуційного суспільства. Фільм про двох літніх братів-гуцулів, які ворогували все життя, вразив кіноспільноту поетичністю і майстерною грою акторів, ставши однією з перших українських стрічок, що вийшли в широкий європейський прокат.

2014 рік також приніс українському кіно надзвичайне досягнення: одразу дві наші стрічки – «Плем'я» Мирослава Слабошпицького та «Поводир» Олеся Саніна – конкурували за можливість бути висунутими на премію «Оскар» від України (щоправда, не потрапили до лонглиста номінації). Це засвідчило якісний ріст та амбіції нашого кінематографа. А 2016 року на екрани вийшов військовий байопік «Незламна» (російсько-українська копродукція, реж. Сергій Мокрицький) про легендарну снайперку Людмилу Павличенко – стрічка теж мала успіх у глядачів та продемонструвала інтерес до тем Другої світової з національного ракурсу. Серед лідерів прокату 2015–2016 років була романтична комедія «8 кращих побачень» (реж. М. Вайсберг) – хоча це російський фільм, знятий в Україні, та участь в ньому українських акторів і локальний колорит привернули увагу публіки.

Водночас українські кінематографісти дедалі сміливіше порушували соціальні проблеми сучасності. У 2016 році Тарас Ткаченко випустив драму «Гніздо горлиці», присвячену темі трудової еміграції українців до Італії. Фільм оповідає історію жінки з Буковини, яка, працюючи за кордоном, відчужується від власної родини – і тонко показує психологічну травму «заробітчанин». «Гніздо горлиці» стало одним із перших кінотворів, де без прикрас відображено проблему, що торкається тисяч українських сімей. Глибокий сценарій і сильна акторська гра Римми Зюбіної та Віталія Лінецького принесли стрічці перемогу на Одеському кінофестивалі та визнання критиків. Цей успіх підтвердив:

український глядач готовий до серйозної розмови на складні теми і цінує, коли кіно говорить про його власний досвід.

Незважаючи на короткий час після революційних подій, українські митці активно включилися в творчу роботу – позначився той факт, що нарешті були зачеплені струни, які довго мовчали. Суспільні зміни, національна ідентичність, війна, гідність – ці мотиви стали наскрізними у багатьох фільмах кінця 2010-х. Державна підтримка теж фокусувалася на пріоритетних для нації темах. Показово, що у 2014 році в Україні було запроваджено закон про заборону російських фільмів, вироблених після 2014-го, а пізніше – і російських серіалів. Це звільнило ефір і екрани для власного продукту і спричинило сплеск попиту на українське кіно. Якщо раніше його брак часто пояснювали відсутністю грошей та конкуренцією з боку російського контенту, то тепер ці бар'єри почали зникати, і український кінематограф рушив уперед.

Втім, наприкінці другого десятиліття століття на Україну чекали нові драматичні випробування. 24 лютого 2022 року розпочалося повномасштабне військове вторгнення Росії. Ця подія буквально розірвала мирне життя країни і не оминула жодну сферу, включно з кінематографом. Багато проектів були заморожені, кінотеатри на деякий час припинили роботу, чимало кінематографістів або пішли добровольцями на фронт, або зайнялися волонтерством. Однак вже за кілька місяців після початку війни кінематографісти, оговтавшись від шоку, знову взялися за камери – адже перед ними постала місія зафіксувати цю історичну трагедію для майбутніх поколінь і для світу.

Новітній воєнний період породив унікальну хвилю документалістики. Знову, як і під час Майдану, режисери найперше схопилися знімати реальність навколо них. Причому якщо раніше документаліст виступав умовно спостерігачем, то тепер він нерідко сам був безпосереднім учасником подій. З'явилися численні короткометражні і повнометражні документальні фільми, зняті буквально «на коліні» в гарячих точках – Ірпені, Бучі, Харкові, Маріуполі («Коли весна прийшла в Бучу» (2022, реж. М. Тешаєва, М. Ленц), «Маріуполь. Невтрачена надія» (2022, реж. Максим Літвінов), «Область героїв» (2022, реж. А.

Лерман)). Вони фіксували злочини війни, буденне життя і страждання людей, не чекаючи професійної постпродукції чи ідеальних кадрів. В цих документах часу – щирість і неголене нервово відчуття моменту, що надає їм неймовірної сили. Паралельно кіно стало своєрідною арт-терапією для тих, хто творив: як зазначають самі режисери, знімати – означало виживати, надавати сенсу хаосу навколо [44, с. 13]. Відродилося гасло «Кіно заради життя», і вкотре українські митці довели, що здатні працювати навіть у екстремальних умовах.

Одним із найпотужніших кінематографічних свідчень перших місяців великої війни став документальний фільм «20 днів у Маріуполі» (2023) – спільний проєкт *Associated Press* та *Frontline PBS*, знятий українським журналістом Мстиславом Черновим і його командою. Чернов був одним із небагатьох репортерів, що лишилися в оточеному Маріуполі в березні 2022-го; ризикуючи життям, він знімав усе, що бачив – зруйновані будинки, загиблих дітей, розпач людей під бомбами. Ці матеріали дивом вдалося вивезти, і з них, без жодних прикрас, змонтували фільм. «20 днів у Маріуполі» вражає крайньою чесністю та відсутністю будь-якого «кіношного» лоску: це радше репортаж, ніж традиційний документальний наратив. Автори свідомо відмовилися від інтерв'ю, закадрових пояснень – глядач просто опиняється поруч з оператором на вулицях палаючого міста. Камера фіксує те, від чого навертаються сльози: породілля в розбомбленому пологовому, яка втратила дитину; хлопчик, що помирає на операційному столі від уламкових поранень; сотні цивільних у імprovізованих могилах. Критики назвали стрічку «документальним доказом» геноциду, а журі американської кіноакадемії – присудило їй премію «Оскар» як найкращому документальному фільму (це перша золота статуетка для України в історії). Однак, як відзначив сам Чернов, цінність цієї роботи не в нагородах, а в тому, що вона збереже правду про Маріуполь та його людей – правду нестерпну, але необхідну. «20 днів у Маріуполі» – це справді кіно, що болить правдою кожним кадром, тому воно й здатне достукатися до сердець усього світу.

Попри війну, українське кіно продовжує розвиватися і на творчому, і на інституційному рівнях. У 2022–2023 роках українські фільми активно присутні на найпрестижніших фестивалях – Канни, Берлін, Венеція – нерідко у

конкурсних програмах. Тематика очевидно змістилася: майже кожен новий фільм так чи інакше віддзеркалює війну – безпосередньо чи підтекстово. Деякі режисери обирають прямий шлях, знімаючи про бойові дії (докудрама «Довбуш» Олеся Саніна, яка нарешті вийшла 2023-го після багаторічної роботи, хоча й про XVIII ст., але мала чітку паралель із сучасною боротьбою). Інші звертаються до жанру притчі або психологічної драми, де війна присутня як внутрішній надлом героїв (наприклад, «Клондайк» Марини Ер Горбач, 2022, про родину на Донбасі під час падіння МН17). В українському кінематографі формується нова мова – мова травматичного досвіду, але водночас і мова надії. Величезне горе, яке спіткало націю, парадоксально надихає митців фіксувати живу історію, шукаючи в ній сенс і катарсис.

У сфері ігрового кіно саме такі режисери, як Р. Балаян, М. Беліков, Л. Биков, В. Браун, А. Буковський, В. Гресь, В. Денисенко, К. Єршов, В. Іванов, В. Івченко, Ю. Ілленко, О. Ітигілов, Г. Кохан, В. Криштофович, Т. Левчук, Я. Лупій, М. Мащенко, І. Миколайчук, К. Муратова, О. Муратова, Л. Осика, С. Параджанов, Б. Савченко, П. Тодоровський, Л. Швачко стали творчими лідерами, створюючи твори, які здобули визнання на міжнародних фестивалях і залишили непереборний вплив на подальший розвиток кінематографа. Їхні роботи часто перепліталися з соціальними і політичними темами, розкриваючи глибокі емоційні та психологічні аспекти життя людей у складні історичні періоди [16, с. 26].

Історичний шлях українського кіно – це складний, але плідний процес становлення національного мистецтва екрану. Почавшись на глибокому національному підґрунті (театральна культура, фольклор, література) і увібравши передовий світовий досвід, український кінематограф до кінця німого періоду сягнув високого художнього рівня, презентувавши світові оригінальний образний стиль. Подальші етапи – впровадження звуку, боротьба з цензурою, «відлига» 1960-х з її естетичними відкриттями, застійні часи з їхніми викликами – демонструють здатність українських митців шукати нову кіномову і зберігати творчий запал навіть у несприятливих умовах. У незалежній Україні кіно пережило драматичну кризу 1990-х, але зберегло тяглість традиції та,

спираючись на державну підтримку і талант нового покоління, відродилося у 2010-х, досягнувши як глядацьких успіхів на батьківщині, так і фестивального визнання за кордоном. Сьогодні, в умовах війни, українське кіно залишається живим літописом свого народу – воно гостро реагує на реальність, експериментує з формою, але водночас не втрачає глибинного зв'язку з національною культурною традицією. Саме ця єдність із реальністю і культурою робить сучасні українські стрічки не просто розповідями, а частиною самої історії, яка твориться на очах громадян.

Висновки до розділу 1

У першому розділі було досліджено становлення українського кінематографа через аналіз культурних, технічних та історичних чинників, що визначили його розвиток. Розглянуто ключові моменти зародження кіномистецтва у світі, починаючи від винаходу Йосипа Тимченка, який здійснив перші кінопокази в Одесі ще до братів Люм'єр. Проаналізовано важливість технічних досягнень, таких як оптика, фотографія і хімія, що стали фундаментом для створення рухомих зображень. Окрім технічної складової, наголошено на багатогранності кінематографа, що інтегрує в собі елементи літератури, театру, музики, живопису та хореографії, створюючи унікальний синтетичний вид мистецтва.

Особлива увага в розділі приділена аналізу виражальних засобів кінематографа, зокрема кута зйомки, варіативності планів та монтажу, що дозволяють режисерам маніпулювати сприйняттям глядача, впливати на його емоції та інтелектуальне осмислення подій. Вказано, що монтаж виступає не просто технічною процедурою, а й важливим художнім інструментом для створення складних драматургічних конструкцій.

У контексті розвитку українського кіно виділено значущість Олександра Довженка як центральної постаті, яка визначила напрямок кінематографічних пошуків у 1920-х роках. Його творчість пройшла кілька етапів – від експериментального до зрілого періоду, що увійшов в історію світового кіно завдяки глибокій символіці та самобутньому стилю. Також було підкреслено роль інших українських режисерів.

Окремо розглянуто особливості кінематографічних процесів радянського періоду, де українські митці вимушено балансували між творчими пошуками та ідеологічними обмеженнями. Відзначено, що значна кількість українських стрічок того часу, попри цензурні перешкоди, зробила вагомий внесок у національну та міжнародну культурну спадщину.

На завершення розділу було проаналізовано сучасний етап розвитку українського кінематографа, який відзначається появою нових жанрів, зокрема історичних фільмів, трилерів і телесеріалів. Відзначено успіх українських

стрічок на міжнародних фестивалях, що свідчить про поступове повернення українського кіно на світову сцену та його потенціал у відродженні національної культури. Таким чином, перший розділ розкриває комплексну картину розвитку українського кінематографа, підкреслюючи його глибокий зв'язок з культурними традиціями, історичним контекстом та здатністю реагувати на соціокультурні виклики сучасності.

РОЗДІЛ 2: УКРАЇНСЬКИЙ КІНЕМАТОГРАФ ЯК ВИЯВ КУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЙ

2.1. Творчість автора в контексті культурних традицій

При аналізі того, як фільми відображають етнічні та культурні цінності, необхідно враховувати поняття авторства і індивідуальну перспективу режисера. Ще в зародковий період кінематографа постало питання: чим є автор у кіно – лише технічним виконавцем чи творчою силою, здатною наділити фільм унікальним баченням? Сьогодні очевидно, що особистий світогляд режисера впливає на вибір тем, образів і художніх засобів, через які на екрані передаються культурні коди. Цей процес охоплює не тільки створення візуального образу, але й глибоке розуміння символів та «культурних кодів», що ґрунтуються на досвіді, традиціях і цінностях певних народів [32].

Режисер має знайти баланс між власним баченням світу та усвідомленням глобальних культурних тенденцій, аби його фільм резонував як із локальною культурою, так і з інтернаціональною аудиторією. Водночас кінематографічна інтерпретація культурних смислів неминуче селективна і суб'єктивна, що потребує рефлексивного підходу: один і той самий етнічний матеріал може бути показаний під різними кутами зору, залежно від авторської інтенції та читацького (глядацького) сприйняття [53, с. 92].

Історично концепт «автора» в мистецтві еволюціонував від романтичного ідеалу генія до сучасних теорій, що проблематизують авторську роль. У естетиці романтизму та німецької класичної філософії XIX ст. утвердилася ідея автономного митця – творця, наділеного унікальною уявою та творчою силою.

Іммануїл Кант у «Критиці здатності судження» (1790) ввів поняття генія як особливої здатності давати мистецтву власні правила, не слідуючи канонам. Романтики розвинули цю думку: художник-геній розглядався як оригінальний і самобутній творець, що не підкоряється жодним зовнішнім «законам» творчості. Так, Ф. Шлегель вимагав, щоб «кожен був генієм», адже тільки за умови автономної індивідуальності мистецтво наближається до Абсолюту [94]. Одночасно, художник сприймається як «промовець своєю власною мовою», де твір сам визначає норми свого сприйняття, а не навпаки. Ф. Шеллінг трактував

мистецтво як шлях пізнання істини: «природа є видимим духом, а дух – невидимою природою», отже художник покликаний розкрити глибинну єдність природи і духу через творчість [112]

Г.В.Ф. Гегель у своїй «Естетиці» (1820-ті рр.) розглядав мистецтво як форму самопізнання Духа: у художньому образі втілюються внутрішні напруги та вирішення духу епохи [106]. Тим самим закладалося сучасне уявлення про мистецтво як пошук самоусвідомлення, де індивідуальність художника є носієм змісту твору. Ці ідеї ХІХ ст. сформували підґрунтя розуміння автора як центральної постаті творчого процесу – «автора-деміурга», чия особистість надає твору неповторності.

У ХХ столітті відбувається перегляд та критика попереднього культу автора. Структуралістські і постструктуралістські теорії поставили під сумнів тезу про автора як єдине джерело смислу. Французький теоретик Ролан Барт у есе «Смерть автора» (1968) радикально заявив, що автор більше не панує над текстом; відтак інтерпретація твору повинна ґрунтуватися не на намірах і біографії автора, а на активності читача (глядача) і самостійній «грі» тексту. На думку Барта, прив'язування значення твору лише до фігури автора «накладає межу на текст», тоді як смисли повинні вільно проліферувати у свідомості інтерпретатора. Він назвав текст художнього твору «тканиною цитат» з культурного досвіду, а єдність твору бачив не в його походженні, а в його сприйнятті аудиторією. Автор, за Бартом, перетворюється радше на «скриптора», який лише записує, але не визначає остаточного змісту, бо останній народжується не в момент письма, а в акті читання [77, с. 519–524].

У схожому напрямі рухалася й думка Мішеля Фуко, який у лекції «Що таке автор?» (1969) запровадив поняття «авторської функції». Фуко розглядав автора не як індивіда-творця, а як функціональний принцип організації дискурсу: у культурі автор виступає своєрідним ідейним маркером, що обмежує «небезпечне» розмаїття інтерпретацій. «Автор – це певний функціональний принцип, за допомогою якого в нашій культурі обмежують, виключають і вибирають», – зазначав Фуко, називаючи образ автора ідеологічною фігурою, покликаною впорядкувати потік значень [92, с. 141]. Іншими словами, автор у

модерній теорії мислиться як конструкт, що існує в інтерпретаційній взаємодії твору і суспільства, а не як самодостатнє джерело художнього смислу. Ці концепції спонукають до рефлексивного підходу: навіть коли ми говоримо про «авторське кіно», слід пам'ятати, що значення фільму творяться у взаємодії автора, тексту та глядача, і останній грає не менш активну роль у конструюванні смислів, ніж режисер.

Попри теоретичне «винесення за дужки» авторської всемогутності, практика кіномистецтва пішла своїм шляхом. Починаючи з 1950-х років у сфері кінокритики утверджується теорія «авторського кіно» (*auteur theory*), що фактично реабілітує режисера як центрального творця фільму. Французькі критики журналу *Cahiers du Cinéma* (Ф. Трюффо, Ж. Люк Годар, Е. Ромер та ін.) проголосили «політику авторів», захищаючи індивідуалізм у кіно та право режисера на особистий почерк [96, с. 20]. У програмній статті «Про певну тенденцію у французькому кіно» (1954) Трюффо виступив проти конформізму комерційного кінематографа, стверджуючи, що саме режисери-новатори (як-от А. Гічкок чи Г. Гоукс) створюють справжнє мистецтво. Цей підхід невдовзі здобув назву «теорії автора» (термін запровадив американський критик Ендрю Сарріс у 1962 р.) і виходив з того, що режисер – це головний носій творчого задуму, а фільм є виразом його особистого стилю, подібно до того, як роман є витвором письменника [105].

За класичним визначенням, «*auteur* – це кінематографіст, індивідуальний стиль якого та повний контроль над усіма аспектами виробництва надають фільму його неповторного авторського відбитку» [83]. Таким чином, на противагу студійному «конвеєру», де режисер розглядався як функціонер, постає образ режисера-візіонера, «справжнього художника фільму». В історії світового кінематографа другої половини ХХ ст. склалася традиція, коли саме сильна авторська індивідуальність вважається запорукою художньої якості. Як стверджував Трюффо в межах «політики авторів», художній рівень фільму залежить насамперед від особистості режисера [111]. Вплив цієї ідеї позначився як на європейському арт-хаусі (Б. Фелліні, І. Бергман, А. Тарковський та ін.), так і на розвитку національних кінематографій, де поняття «авторське кіно» часто

ототожнюється з кіно пошуковим, нестандартним, зорієнтованим більше на вираження культурної самобутності, аніж на масовий успіх .

Втім, такий «культ режисера» у кіно не залишався беззастережним. Кінематограф – мистецтво колективне і індустріально обумовлене, тому авторська індивідуальність у ньому реалізується в постійному напруженні між творчою свободою і виробничими, суспільними рамками.

Історія кіно демонструє, що роль автора еволюціонувала поступово. На початку ХХ ст., у добу зародження кінематографа, питання авторства взагалі майже не постало теоретично [86, с. 127]. Перші фільми братів Люм'єрів фокусувалися на документальному відтворенні реальності, а увага публіки – на технологічному диві кіно, а не на стилі режисера. Фільм створювався колективом і сприймався швидше як «вікно у світ», ніж як авторське висловлювання. Однак уже 1920-ті роки принесли нову естетику, зокрема завдяки радянським авангардним режисерам, що заклали основи режисерського (авторського) кіно з виразним національно-культурним колоритом. Лев Кулешов, Дзига Вертов, Олександр Довженко, Сергій Ейзенштейн – ці митці експериментували з кіномовою, монтажем, символічними образами, щоб надати екранним творам глибшого ідейного та культурного значення.

Зокрема, Л. Кулешов відкрив «ефект Кулешова», продемонструвавши, як поєднання кадрів змінює сприйняття сцени глядачем. Монтаж став для нього не просто технічним прийомом, а способом виразити соціально-культурну реальність, надаючи їй нового сенсу через зіставлення образів. Дзига Вертов розвивав ідею «кіноока», прагнучи поєднати документальну правду і авторську інтерпретацію дійсності за допомогою монтажу – головного інструменту впливу на глядача. Він підкреслював, що вміло організований монтаж може не лише фіксувати реальність, а й перетворювати її, надаючи подіям глибшого смислу та виявляючи етнічну автентичність явищ [30, с. 24].

Сергій Ейзенштейн пішов ще далі, обґрунтувавши концепцію «монтажу атракціонів» – тобто побудови фільму як серії потужних емоційно-інтелектуальних «атракціонів», що мають приголомшувати глядача і пробуджувати його думку. Ейзенштейн розглядав монтаж як найефективніший

засіб авторського самовираження, здатний проникнути в глибини культурного досвіду: через зіткнення кадрів режисер може розкрити соціальні, політичні та етнічні процеси, витворивши на екрані нову якість смислу. У його фільмах, зокрема в «Жовтні» (1927), монтажні рішення служили не тільки для реконструкції історичних подій, а й для їх філософсько-культурного осмислення, надання їм багаторівневої символіки. Таким чином, уже в 1920–30-х роках склалося уявлення про режисера як співавтора реальності на екрані: використовуючи стильові прийоми (кадрування, ракурси, монтаж), він міг підсвічувати окремі елементи навколишнього світу, надаючи їм нових значень через метафоричне переосмислення [55].

Звичайно, така трансформація реальності залежить від суб'єктивного бачення митця, його культурного бекграунду та творчої мети. У цьому контексті доречно згадати думку Людвіга Вітгенштайна, який у своїй праці зазначає: «Межі моєї мови означають межі мого світу» [108]. Це твердження підкреслює, що наше розуміння світу формується через мову, яку ми використовуємо, і що мова не лише описує реальність, але й активно її конструює. Кінорежисер, конструюючи на екрані певну картину світу, так чи інакше відбирає й інтерпретує факти дійсності, підпорядковуючи їх своєму задуму. Кінематографічний світ, створений автором, – завжди тлумачення, модель реальності, де реальне та уявне поєднуються для досягнення художньої правди.

Важливо зазначити, що утвердження режисерського авторитету не скасувало існування зовнішніх обмежень. У багатьох кінематографіях, особливо тоталітарних, творчість митця проходила крізь сито цензури, ідеології або вимог масового глядача. У радянському кіно 1930–60-х рр. розгорнулася дискусія про «народне» проти «авторського» кіно, що відображала конфлікт між прагненням зробити кіно зрозумілим для широких мас і бажанням режисерів експериментувати з формою та національною тематикою.

Фільми, які занадто відхилялися від соцреалістичного канону або ставили складні культурні питання, таврувалися як «елітарні», «антинародні» і нерентабельні. Наприклад, стрічки, що досліджували етнічну самобутність чи

історичну пам'ять, часто вважалися «важкими» для пересічного глядача і зазнавали критики за відрив від реалій повсякдення [80, с. 130].

Однак, попри тиск уніфікації, саме в цей час багато видатних режисерів створили культурно значущі твори, які нині сприймаються як класика авторського кіно. Їхні картини, можливо, і не збирали багатомільйонних аудиторій у свій час, зате стали важливими маркерами національної культури, що відобразили зростаючий інтерес до етнічних цінностей і історичної пам'яті. Прикметно, що такі режисери навчилися поєднувати два, здавалося б, суперечливі начала: вони визнавали колективний характер кіновиробництва (співпрацюючи зі сценаристами, операторами, акторами), але водночас наполягали на єдності авторського задуму, який об'єднує внески всіх учасників творчого процесу.

Сучасний підхід вимагає формування авторської особистості в кінематографії, здатної відобразити різноманіття культурних і етнічних цінностей, створюючи значущі ідеї, образи та ідеали в рамках колективної творчості. Кінематограф стає майданчиком для вираження культурних наративів, де кожен елемент – від сценографії до діалогів – може нести елементи етнічної ідентичності [60].

Як слушно зазначає дослідниця І. Зубавіна, процес художнього моделювання етнічних і культурних цінностей у фільмі здійснюється через особистість режисера, котрий у своїй творчості виражає власне ставлення до культурних явищ і традицій [35, с. 301]. Тому навіть колективна кінопраця виявляється підпорядкованою авторському баченню: кожен елемент фільму – від сценарію до візуального ряду – є результатом інтерпретації реальності режисером. Синтез індивідуального й колективного почав розглядатися як характерна риса авторського кіно: фільм народжується в співтворчості багатьох, але несе відбиток унікальної особистості постановника.

Сучасний кінематограф характеризується подальшим ускладненням поняття авторства. З одного боку, утвердилася повага до авторського стилю: імена режисерів (Тарантіно, Кустуріца, Параджанов тощо) самі по собі сприймаються як «бренди», що гарантують певну естетичну якість і культурну

змістовність. З іншого боку, глобалізація і комерціалізація висувають нові виклики.

Подвійний статус автора в кіно у новітній добі означає, що режисер мусить бути і митцем, і учасником ринку. Виробництво фільму – процес дороговартісний, тож режисер вимушений зважати на продюсерські вимоги, очікування аудиторії, можливості дистрибуції. У гонитві за окупністю іноді виникає ризик втрати культурної автентичності: стилістика спрощується, етнічні деталі згладжуються задля універсальної привабливості стрічки. В таких умовах особливої ваги набувають митці, які всупереч тиску стандартизації зберігають свій почерк.

По-справжньому автентичне авторське кіно можливе лише поза великою індустрією – там, де режисер має творчу незалежність навіть ціною скромного бюджету. Проте у світовому масштабі сьогодні співіснують різні моделі кінематографа. В. Скуратівський, зокрема, виділяє кілька історично сформованих моделей: голлівудську (масову), тоталітарну, авторську та «кіно третього світу». У кожній з них авторська індивідуальність і культурні коди співвідносяться по-своєму [35, с. 302].

Голлівудська модель тяжіє до уніфікації: фільми орієнтовані на максимально широкий ринок, через що національні особливості часто спрощуються або екзотизуються для розваги. Тоталітарна модель (скажімо, радянська доба) ставила митця в жорсткі рамки ідеології, перетворюючи автора на ретранслятора офіційних цінностей. Натомість авторське європейське кіно акцентує специфіку локальних культур, часто експериментує з формою, щоб зберегти етнічну автентичність екранних образів. А «третє кіно» (термін, що з'явився у 1960-х для означення кіно Латинської Америки, Африки, Азії) поєднує авторський підхід із постколоніальною критикою: тут режисер виступає виразником колективного досвіду пригноблених чи маргіналізованих спільнот, нерідко відмовляючись від індивідуального культу на користь колективного авторства. Усі ці моделі демонструють, що співвідношення особистого стилю автора і культурного контексту може суттєво різнитися.

Сучасні дослідження також приділяють увагу тому, як авторське кіно слугує засобом збереження і трансляції культурної пам'яті. Так, С. Земляна наголошує, що кінематограф здатен транспонувати культурні коди і символи у масову свідомість, зберігаючи цінності народу через екранні образи, діалоги, наративні структури [34, с. 105]. І. Зубавіна аналізує проникнення культурних стереотипів та архетипів у фільми, що формує уявлення про національну ідентичність глядачів [37, с. 121]. Іншими словами, режисер, свідомо чи підсвідомо, може втілити у своїй стрічці певні культурні коди – від візуальних символів і музичних мотивів до сюжетних архетипів – які резонують із традиціями тієї спільноти, до якої він належить або яку зображує. Це особливо актуально для постколоніальних та посттоталітарних кінематографій (зокрема української), де автори прагнуть «доповнити» або «переписати» національний наратив, втрачений чи спотворений у попередні епохи.

У цих умовах режисер стає культурним посланцем: він не просто знімає кіно, а й веде діалог з історією, традицією, колективною пам'яттю свого народу. Наприклад, українські режисери новітньої хвилі осмислюють травматичні історичні події (Голодомор, війни, репресії) та багатство фольклорно-міфологічної спадщини, вплітаючи їх у сучасну кіномову. Авторське кіно тут виконує двояку функцію: рефлексивну (переосмислення власної культури) та комунікативну (представлення її світу). Як зауважує Г. Чміль, через кінематограф можна руйнувати культурні бар'єри і сприяти новим формам міжкультурного діалогу [70]. Успішний автор-наративіст здатний зробити свої суто національні образи зрозумілими універсально, не втративши їхньої автентичності – і цим збагатити світовий культурний ландшафт.

З огляду на вищезазначене, можна зробити висновок, що індивідуальність автора є ключовим чинником кінематографічного моделювання культурних кодів, але її роль не варто абсолютизувати. Автор у кіно діє одночасно як творець унікального художнього світу і як носій соціокультурних смислів, котрі він розділяє з іншими. Його свобода вираження врівноважується обмеженнями жанру, мови кіно, продюсерськими рамками та рецепцією аудиторії.

Академічний дискурс, від романтичних апологій генія до постструктуралістських тез про «смерть автора», вчить нас бачити авторство як динамічний, багатовимірний феномен. У кінематографі це означає, що режисерська індивідуальність проявляється не у відриві від контексту, а у взаємодії з ним – через інтертекстуальні зв'язки, культурні коди, спільні архетипи. [36, с. 204].

Фільм можна розглядати як модель реальності, створену автором, – модель, що не лише відтворює певні етнічні чи культурні об'єкти, але й наділяє їх ідеологічною та емоційною значущістю. В такій моделі автор переосмислює традиційні уявлення про культуру, часто пропонуючи нові, несподівані ракурси. Наприклад, обираючи для сюжету давній міф чи фольклорний мотив, режисер може вплести його в сучасний контекст, висвітливши актуальні проблеми (ідентичності, толерантності, пам'яті) і тим самим запросивши глядача до діалогу між минулим і теперішнім. Успішне авторське кіно досягає того, що національне стає зрозумілим у категоріях універсального, і навпаки – глобальні теми заломлюються крізь призму локального досвіду.

2.2. Параджанов та українська культурна спадщина

Сергій Параджанов (1924–1990) – режисер, чия творчість стала однією з найвизначніших в історії українського кіно. Він виробив неповторний авторський стиль, у якому поєдналися глибинні етнокультурні коди, національна міфологія та вишукана візуальна поезія. Це дозволило йому не лише відобразити багату культурну традицію України на екрані, але й здійснити естетичний прорив, що здобув визнання далеко за межами України.

У своїх фільмах Параджанов звертається до народної культури як до першоджерела художнього образу. «Тіні забутих предків» за мотивами повісті Михайла Коцюбинського стали новаторським кінематографічним полотном, яке святкує етнографічну текстуру гуцульського краю – з його музикою, танцями, обрядами та яскравим народним одягом [102].

«Тіні забутих предків» спочатку замислювався як екранізація однойменного твору, але зрештою перетворився на щось значно більше – на яскравий приклад нового художнього явища, яке згодом отримало назву поетичне кіно. Саме цей напрям здобув найбільшу популярність у межах українського кіномистецтва того часу [6, с. 258]. Він став знаковим не лише для українського кінематографа, а й для світового кіномистецтва завдяки своєму неповторному стилю, багатому на символіку та глибокі національні мотиви. Повість Коцюбинського, яка була адаптована з великою шаною до оригіналу, зберегла глибинну атмосферу гуцульської культури, фольклору та міфології. Саме вміння з'єднати традиційний літературний матеріал з новаторським кінематографічним підходом зробило фільм винятковим явищем [45, с. 319].

«Тіні забутих предків», здобув друге місце на 7-му Міжнародному кінофестивалі в Аргентині і став символом не тільки українського поетичного кіно, а й авангардного кінематографа загалом. Параджанов унікальним способом поєднав українську народну традицію з мистецтвом, що дозволило створити незабутній візуальний образ Карпат, переплетений із міфами та символами. Зі своїм незвичним підходом до образів, кольорів та символізму він зробив значний внесок у розвиток культурного кінематографа, не тільки українського, а й світового [52].

Режисер свідомо відмовився від лінійного сюжету і канонів соцреалізму, натомість перетворив фольклорні елементи на самодостатню «мову» фільму. Кожен кадр сповнений автентичними деталями гуцульського побуту; традиційні костюми і обрядові предмети органічно вплетені у кінокартину, утворюючи багатопланові символічні образи. Такий підхід позитивно вплинув на зміну усталених радянських стереотипів показу національного життя та дав змогу представити українську культуру широко і без посередництва ідеологічних шаблонів [107, с. 35]. Не випадково стрічку відзначали за надзвичайну автентичність: фольклорні мотиви і візуальні коди стали фундаментом естетики фільму, а не лише етнографічним тлом.

Творчість Параджанова суттєво вплинула на формування національної образності в українському кіно. «Тіні забутих предків» стали поворотним моментом у переосмисленні, як кінематограф може репрезентувати національну ідентичність і культурну пам'ять [75, с. 7].

Дослідники відзначають, що саме ця стрічка ознаменувала початок пошуків нового кіномовного простору для національного самовираження, де фольклор і народні традиції посіли центральне місце у візуальному образі фільму. У 1960-ті роки, на тлі політичної «відлиги», в Україні формується явище «українського поетичного кіно», і Параджанов – його найбільш яскравий представник. Поетичне кіно збагатило український кінематограф унікальною стилістикою, яка поєднала авторську свободу з національними мотивами. Кожен фільм цього напрямку вирізнявся експресивною кінематографічною мовою, насиченою символами, архетипами та алегоріями, зрозумілими глядачам на глибинному культурному рівні.

Режисер Сергій Параджанов використав у «Тінях забутих предків» численні художні техніки, які допомогли йому втілити візуальні метафори та символи, що відображають міфологічний світ гуцулів. Операторська робота Юрія Ілленка відіграла ключову роль у створенні неповторної візуальної атмосфери фільму. Камера плавно рухалася між природними ландшафтами Карпат, показуючи не тільки зовнішню красу природи, а й внутрішній стан героїв, їх емоційний і психологічний світ [13, с. 57]. Операторські рішення, такі як використання

природних світлотіней, кольору та композиції кадру, дозволили передати складну динаміку сюжету і характер героїв [2, с. 263].

У створенні таких автентичних образів режисерові неабияк допомогла художниця з костюмів Лідія Байкова. Вона детально досліджувала гуцульський побут, звертаючи увагу на кожен елемент традиційного одягу та інтер'єрів. Всі костюми, взуття, аксесуари, текстиль і навіть побутові предмети були справжніми, створеними вручну, що дозволило відтворити не лише візуальні, а й емоційні складові гуцульської культури.

Байкова вдало поєднала автентичність з мистецьким виразом, що дозволило глядачам відчутти справжню атмосферу Карпат, занурюючись у світ героїв фільму. Завдяки такій детальній роботі над реквізитом і костюмами, фільм став не тільки технічним досягненням, але й культурним явищем. Весь образ гуцульського світу, відроджений у фільмі, став немов живим свідченням традицій, що, незважаючи на свою історичну значущість, не втратили актуальності і глибини. Параджанову вдалося створити образи, які й досі надихають нові покоління кінематографістів і глядачів [20, с. 49].

Лідія Байкова була незмінною художницею з костюмів у фільмі «Тіні забутих предків», Її робота поєднувала не тільки бездоганне відчуття стилю, але й глибоке розуміння культури та традицій гуцулів, яку вона змогла передати через кожен елемент костюму. Її подорожі в віддалені гуцульські села стали не просто етапом підготовки до зйомок, а справжнім дослідженням, яке дозволило їй дізнатися про найдрібніші деталі повсякденного життя місцевих жителів. Вона збирала унікальні тканини, вишивки, срібні прикраси та інші аксесуари, які служили не лише декоративними елементами, а й важливими знаками культурної та етнічної ідентичності персонажів.

Кожен костюм, створений Лідією Байковою, був глибоко продуманим і мав своє символічне значення. Вишивка на сорочках і сукнях, кольори тканин і навіть характерні для гуцулів аксесуари, як-от срібні браслети, намиста, поясні пряжки, – усе це відповідало конкретним особливостям і традиціям, притаманним цьому регіону. У такий спосіб художниця змогла передати не тільки зовнішні риси культури, але й її дух. Цей підхід став частиною того особливого стилю фільму,

який і сьогодні захоплює глядачів своєю автентичністю. Байкова вдало створила ансамблі, які відображали не лише соціальний статус персонажів, але й їхню внутрішню сутність. Костюми були не лише частиною візуального образу, а й важливим інструментом для вираження глибини персонажів і їхніх емоцій [19, с. 58].

Параджанов заклав основу для використання національного символізму на екрані, показавши, що народна культура може стати універсальною мовою кіно. Його кіновізії – весільні обряди, магичні обряди мольфарів, пісні і танці – перетворилися на впізнавані кінематографічні символи України. Відтоді українські режисери сміливіше зверталися до власної історії, міфології та фольклору, розуміючи, що така автентичність здатна резонувати і з міжнародною аудиторією. Таким чином, завдяки Параджанову в українському кіно утвердився національний міфопоетичний стиль – коли стрічка водночас є художнім твором і носієм національної міфології. Деякі дослідники прямо говорять про міфотворчу функцію «Тіней...», трактуючи цей фільм як складову сучасного національного міфу та колективної пам'яті українців. Через багату образність Параджанов передав на екрані «українську душу» – і цим надихнув наступні покоління митців плекати у своїх роботах національні символи, мову, історію та духовність.

Аналогічні принципи Параджанов застосував і в наступному шедевр – «Колір граната» (1969). Хоча цей фільм присвячений вірменському поету Саят-Нові, режисер знову творить біографію героя через призму культурних кодів: від середньовічних вірменських мініатюр до символіки християнських обрядів. З перших же кадрів – старовинна книга, соковиті зерна граната, що стікають багряним соком на білому полотні, виноград, розчавлений ногою на кам'яній плиті, – Параджанов попереджає, що це нереалістична оповідь, а занурення у «внутрішній світ» поета через систему символів. Костюми, предмети і кольори у «Колір граната» так само глибоко символічні, як і в «Тінях...», і черпають натхнення з традиційної культури – від орнаментів на тканинах до релігійних атрибутів. Отже, творчий почерк Параджанова вирізняється синтезом етнографії та кіномистецтва: він перетворює народні традиції, міфи та образотворчі мотиви на кінематографічну поезію, де форма і зміст нерозривно єдині.

Новаторський стиль Параджанова став справжнім викликом усталеним кінематографічним нормам 1960-х років. Візуальна мова його фільмів була надзвичайно сміливою для свого часу – зухвалі експерименти з кольором і композицією кадру, відхід від сюжетного реалізму до асоціативного монтажу та магічного реалізму на екрані [87]. У «Тінях забутих предків» режисер поєднав бурхливу кінематографічну техніку (динамічні траєкторії камери, стрімкі панорами, суб'єктивну ручну зйомку) зі стихією яскравих барв та сновидних образів. Результатом стала «фантастична мозаїка» кінокадрів, що переносить глядача у світ народної міфології – романтичний і жорстокий одночасно. Критики відзначають, що цей фільм – справжній шедевр кіномагії, який своїм поєднанням реальності та мрії випередив час і різко контрастував з офіційним стилем соцреалізму [89]. Попри певний опір радянської цензури, «Тіні...» були випущені у прокат і здобули міжнародний тріумф на фестивалях, продемонструвавши світу новий напрям українського авторського кіно. Більше того, новаторська естетика стрічки надихнула інших режисерів: зазначається, що саме після успіху Параджанова з'явилися споріднені за духом експериментальні стрічки, як-от чеський фільм «Валеріє та тиждень див» (1970), який успадкував багато рис «параджановської» візуальної розкоші.

Світове авторське кіно високо оцінило внесок Параджанова. Йому вдалося створити абсолютно новаторську мову кіно, поєднавши народні українські традиції та символіку з універсальними філософськими темами [4, с. 215]. Його «Колір граната» став однією з найрадикальніших біографій на екрані: режисер повністю відмовився від традиційного наративу, замінивши його серією вишукано поставлених символічних сцен без жодних діалогів. Вплив цих візуальних видінь на публіку був приголомшливим – західні критики писали, що фільм тяжіє радше до мови західного поетичного кіно, ніж до будь-чого, створеного в СРСР до 1969 року [82]. Таким чином, Параджанов розширив межі кіномови, запропонувавши світовому кінематографу нові естетичні можливості. Його фільми нині займають почесне місце в каноні світового арт-хаусу, а ім'я стоїть поряд з найвидатнішими майстрами авторського кіно ХХ століття.

Поза кінематографом Параджанов також мав надзвичайно цікаву долю. Між 1965 і 1968 роками він активно виступав разом з іншими українськими культурними діячами проти масових арештів інтелектуалів, а його підпис під «Листом проти незаконних політичних процесів» став першим. Він також неодноразово виступав за свободу слова і преси в Україні, що стало причиною переслідувань та репресій з боку влади. Його тверда громадянська позиція принесла йому прізвисько «вірменин, що народився в Грузії, але потрапив до російської в'язниці через український націоналізм» [49, с. 33, 35].

Вплив Параджанова чітко простежується у творчості новітнього покоління українських кінорежисерів. Протягом останніх десятиліть на авансцену вийшли молоді митці – Олесь Санін, Валентин Васянович та інші – яких культурний дискурс називає продовжувачами традицій геніїв українського кіно. Вони успадкували від Параджанова сміливість у виборі тем та візуальних рішень, увагу до національної культури і прагнення говорити зі світом своєю мовою образів.

Яскравим прикладом є Олесь Санін. У своєму дебютному фільмі «Мамай» (2003), побудованому на козацькій легенді, він фактично віродив традиції поетичного кіно. Критики відзначили «Мамай» як *справді поетичне кіно* і унікальну сучасну кінопритчу – стрічку майже без діалогів, де вся розповідь тримається на візуальних символах і музичному ритмі [27]. Санін, як і Параджанов, звертається до глибоких шарів національної культури: у фільмі оживають мотиви українського степу, козацького кодексу честі, татарами народних дум. Хоч сам режисер і дистанціюється від прямого зв'язку з «школою поетичного кіно», естетика «Мамаю» виразно перегукується з параджановською – повільним темпом оповіді, метафоричними сценами, акцентом на візуальній красі кадру.

Валентин Васянович, один із найтитулованіших сучасних українських режисерів, також продовжує авторську візуальну традицію в дусі Параджанова. У його фільмах, таких як «Атлантида» (2019) чи «Відблиск» (2021), хоча й присвячених сучасним темам (війна, травма), відчутна віра в силу образу і мінімалізм діалогу. Свій особливий стиль Васянович сформував на довгих,

майже мовчазних планах, які детально передають стан персонажів і прирівнюють їх до навколишнього середовища [66, с. 18]. Його кінематограф відзначається авторським підходом: режисер одночасно виступає оператором і монтажером. У цій увазі до візуального образу й цілісного контролю над формою можна побачити певну спадкоємність традицій українського авторського кіно, започаткованих у 1960-х роках Параджановим.

В цілому ж, сучасні українські режисери все частіше інтегрують у свої роботи етнокультурні реалії: від мови і музики до традиційних символів. Така наративна і стилістична тяглість свідчить про живучість параджановських ідей. Нове покоління кінематографістів – «покоління Саніна-Васяновича» – намагається гідно продовжувати традиції великих попередників і повертає українському кіно його духовний вплив [48], закладаючи місток між культурною спадщиною та сучасністю.

Неординарна творчість Параджанова привернула велику увагу науковців і стала об'єктом численних культурологічних, мистецтвознавчих та семіотичних досліджень. Його фільми настільки насичені символами і підтекстами, що кожне нове покоління дослідників відкриває в них нові смисли. Зокрема, кінознавці детально аналізують систему образів і знаків у ключових роботах режисера. Приміром, відзначається, що в «Тінях забутих предків» кольори виконують семіотичну функцію – у багатьох епізодах колірна палітра відображає емоційні стани головного героя, слугуючи своєрідним візуальним еквівалентом його переживань [100]. Червоний колір крові та калини, білий колір одягу чи снігу – у Параджанова це не просто деталі, а коди, які глядач підсвідомо «читає». Дослідники також звертають увагу на ритуальність і архетипність параджановських сцен: весілля, похорон, магичні обряди показані у його фільмах з майже документальною точністю і водночас набувають символічного звучання, втілюючи універсальні цикли життя і смерті, любові і жертвності [57]. Наукові інтерпретації підкреслюють синкретизм мистецтва Параджанова: він поєднав кінематограф із живописом, музикою, театром, створивши на екрані багаторівневу семіотичну систему. Як зауважує дослідниця Олександра Овчиннікова, традиційні мотиви і візерунки, яким раніше відводили суто

побутову роль, у фільмах Параджанова стають фундаментальною частиною художнього висловлювання [102]. Іншими словами, кожен елемент – чи то орнамент на костюмі, чи народна мелодія, чи жест – набуває статусу знаку, що несе культурний смисл.

Академічний інтерес до спадщини Параджанова невинно зростає. В Україні і за кордоном видано численні монографії та збірники, присвячені його творчості. Серед них – фундаментальна праця Джеймса Стеффена «The Cinema of Sergei Parajanov», яка детально розглядає естетику режисера, та збірник «Сергій Параджанов і Україна» (2014) з матеріалами про контекст і вплив його робіт [107]. На сторінках наукових журналів з'являються статті, що пропонують нові прочитання фільмів митця – від аналізу часу і суб'єктивності у «Тінях...» до порівнянь стилю Параджанова з літературними течіями (скажімо, дослідження Карли Олер про зв'язок візуальної мови Параджанова з нарративними підходами Джеймса Джойса [101]. Українські науковці (Л. Брюховецька, О. Брюховецька, І. Дзюба та ін.) також зробили значний внесок у культурологічне осмислення феномену Параджанова, досліджуючи його фільми як вираз національного світогляду, ідей дисиденства 1960-х, барокової образності тощо.

Сьогодні неповторний стиль Параджанова продовжує надихати сучасних кінематографістів. Режисери, такі як Тарсем Сінгх, активно використовують його естетичні ідеї у своїй роботі. Вплив його робіт відчувається у багатьох сучасних артистів і дизайнерів. Такі зірки, як Мадонна і Леді Гага, відкрито визнавали вплив Параджанова на їх творчість. Наприклад, Мадонна зверталася до візуальних елементів його фільмів у своїх музичних відеокліпах, а Леді Гага відеокліп Леді Гаги на пісню «911» майже повністю відтворює стиль Параджанова: від кольорових рішень і композицій до театралізованих костюмів та мистецьких прийомів [73].

Вплив Параджанова на попкультуру і кінематограф настільки сильний, що його образи, символи та естетичні вибори продовжують жити й адаптуватися до нових медіа та форматів [21, с. 8]. Параджанов залишив спадщину, яка не лише формує світовий кінематограф, але й надихає творців різних напрямків

мистецтва. Його унікальний підхід до кіно, костюмів і візуальної естетики став справжнім феноменом, який продовжує впливати на нові покоління митців, зберігаючи свою актуальність і сьогодні [28, с. 199].

Отже, естетична та семіотична спадщина Сергія Параджанова є надзвичайно багатогранною. Його творчість не лише збагатила український кінематограф глибинними культурними сенсами, а й стала невід'ємною частиною світової кіноісторії. Сьогодні фільми Параджанова продовжують надихати режисерів, художників, дизайнерів і водночас лишаються невичерпним полем для наукових інтерпретацій. Через десятиліття після свого створення ці кінематографічні полотна прочитуються як енциклопедія національних кодів та водночас як універсальні притчі про людство. Таким чином, Сергій Параджанов постає не тільки як видатний митець, але і як хранитель та транслятор культурної традиції – у формах і образах, що продовжують жити у сучасному українському кінематографі.

2.3. Національні символи та архетипи в українському кінематографі

У сучасній культурології існує безліч трактувань поняття архетипу, однак найбільш відповідним для цієї теми є розуміння архетипу як давнього героїчного прототипу чи образу, що лежить в основі міфів, фольклору та культури в цілому, передаючись з покоління в покоління [78, с. 244].

За Карлом Густавом Юнгом, архетипи – це прототипові образи та мотиви, що належать до колективного несвідомого людства. Юнгівські архетипи не є статичними знаками; навпаки, це динамічні психічні структури, які проявляються у снах, міфах, релігійних сюжетах і творах мистецтва, впливаючи на поведінку та світогляд людей. До базових архетипів Юнг відносив Персону (маску соціальної ролі), Тінь (приховану «темну» сторону особистості), Аніму/Анімус (внутрішній образ протилежної статі) та Самість (цілісне «я»). В культурі архетипи проявляються через універсальні образи – героя, матері, старого мудреця, обманщика тощо – які повторюються у фольклорі різних народів [98]. Таким чином, національні архетипи можна розглядати як культурно специфічні варіації універсальних архетипових образів. Вони закріплюються у колективній пам'яті народу через міфи, легенди, літературу і, в новітні часи, через кінематограф.

У сучасному культурологічному дискурсі архетип часто трактується як древній прообраз, що лежить в основі національних міфів і фольклору. Це первинний символічний код культури, який передається з покоління в покоління. Застосування архетипного аналізу до кіно дозволяє виявити глибинні шари змісту фільмів: режисери несвідомо або свідомо влітають архетипові мотиви, аби надати своїм творам універсального звучання. Наприклад, образ матері-України, воїна-захисника чи зрадника-брата – усе це архетипи, що неодноразово проявлялися на екрані протягом історії українського кіно. Важливо, що у кожен епоху ці архетипні символи наповнюються новими сенсами залежно від історичного контексту. Також можна простежити еволюцію національних символів та архетипів в українському кінематографі від початку ХХ століття до сьогодення, дотримуючись хронологічної послідовності та аналізуючи їхні трансформації [11, с. 83].

Витоки національної символіки в українському кінематографі простежуються вже в дореволюційні та ранньорадянські часи. Перші українські кінофільми, такі як екранізації народних творів, закладали основу для відображення національного колориту на екрані [99]. Хоча можливості німого кіно були обмеженими, режисери зверталися до фольклорних мотивів – народних пісень, костюмів, пейзажів – аби передати український дух. Уже тоді формувалися стійкі образи, що згодом набули характеру національних архетипів: селянка у віночку як символ України, кобзар як носій народної мудрості, козак як уособлення воїнської доблесті [63, с. 372]. Ці ранні кінематографічні типи переграють з традиційною спрощеною архетипікою українського вертепу, де також були закладені стійкі моделі героїв.

У 1920-х роках, з утвердженням радянської влади, український кінематограф опинився під впливом ідеологічних настанов, але й отримав простір для експериментів. Яскравим прикладом стало кіно Олександра Довженка – режисера, чий стрічки насичені символізмом і метафоричністю. У фільмі «Звенигора» (1928) Довженко об'єднав легенду про скарб через століття із сучасною революційною тематикою, створивши міфологічний наратив про історію України. Інший шедевр Довженка, «Земля» (1930), хоча й знятий у руслі офіційно схваленої теми колективізації, підноситься до рівня поеми про землю і життя селян. Символічні сцени дозрівання врожаю, танцю юнака на тлі небокраю та образ стиглих яблук набувають алегоричного змісту – як цикл життя, зв'язок людини з рідною землею, архетип родючості та відродження. Ця метафоричність дозволяла режисерові передати національний світогляд навіть у рамках офіційного сюжету [104].

У 1930-х роках тоталітарний тиск посилювався, і кінематограф став інструментом пропаганди. Проте навіть в умовах цензури українські митці шукали способи зберегти національні символи. Режисер Іван Кавалерідзе у стрічці «Запорожець за Дунаєм» (1937) – екранізації опери С. Гулака-Артемовського – подав історію козаків-запорожців, переселених в Османську імперію. На поверхні фільм відповідав канонам радянської історичної драматургії, але приховано втілював ідеї національної гідності та прагнення до

свободи. Стрічка містила культурні коди, замасковані від пильного ока цензорів: через алегоричні сцени повернення козаків на рідну землю проглядала тема відновлення української державності. Фольклорні елементи – народні пісні, колоритні костюми, образ козака-лірника – надавали твору особливої глибини, перетворюючи його на багатощаровий текст. Цей приклад свідчить, що навіть у добу жорсткого ідеологічного контролю архетип вільного козака та інші національні символи знаходили шлях на екран, хоч і завуальовано [59, с. 214].

Після Другої світової війни та в епоху сталінізму, простір для національної самобутності в кіно звузився ще більше. Радянська ідеологія вимагала від митців дотримуватися канонів соціалістичного реалізму, що передбачав позитивних героїв-комуністів, прославлення єдності народів СРСР і недопущення «буржуазного націоналізму». Українські кінорежисери були змушені вписувати національні образи у рамки «старшого брата» – російської культури. Наприклад, біографічний фільм «Тарас Шевченко» (1951) режисера Ігоря Савченка зображував великого поета як революціонера-демократа, лояльного до імперії, применшуючи його національно-визвольні мотиви. Хоч стрічка і вшанувала національного генія, її тональність підкорялася ідеї «дружби народів» і класової боротьби. Таким чином, у 1940–50-х роках національні архетипи піддавалися радянській інтерпретації: їх дозволялося показувати лише через призму імперської лояльності.

В той же час, навіть в межах офіційного кінематографа, деякі символи продовжували нести подвійний сенс. Українські глядачі могли читати між рядків: народні пісні у фільмі, пейзаж українського села, образ матері в рушнику – усе це пробуджувало історичну пам'ять, яку не могла цілком придушити радянська цензура. Як зазначає Я. Гурга, радянська система намагалася уніфікувати культурні образи, але «візуальна мова» українського кіно все ж зберігала приховані коди національної ідентичності [94, с. 30]. Радянська влада вимагала від кінематографістів створювати узагальнених «радянських» героїв, однак у другому плані часто залишалися фольклорні символи або історичні алюзії, зрозумілі українському глядачеві.

Наприклад, у масовому кінематографі 1950-х можна побачити сцени народних свят чи обрядів, включені нібито для колориту. Весільний рушник, калина, народні мелодії – ці елементи цензура пропускала як «етнографічні дрібниці», але для українців вони слугували емоційними якорями національної самоідентифікації [25, с. 103]. Таким чином, у повоєнні десятиліття склалася практика подвійного кодування: офіційно кінематограф транслиував лояльність до СРСР, та на неявному рівні зберігався символічний ряд, що апелював до української традиції. Ця прихована присутність національних архетипів підготувала ґрунт для їхнього відкритого вибуху в наступну епоху – період «відлиги» і поетичного кіно .

Хрущовська «відлига» принесла послаблення цензури і сприятливі умови для культурного експерименту. На цьому тлі в Україні зароджується феномен «поетичного кіно» – напрям, що відмовився від сухого реалізму на користь візуальної поезії, міфологізму та глибинної символіки [96]. Поштовхом став вихід стрічки «Тіні забутих предків» (1965) Сергія Параджанова – фільму, який став маніфестом нового кіно і відкрито продемонстрував багатство української традиційної культури на екрані. Спочатку задуманий як екранізація повісті М. Коцюбинського, цей фільм переріс у візуальний гімн гуцульському фольклору та світогляду. Параджанов насичує кожен кадр символами: червона калина, що у кадрі асоціюється з кров'ю і життям; дерев'яний хрест на могилі як знак долі та пам'яті; вишитий рушник, що з'єднує покоління – усі ці образи набувають багатозначності. Завдяки поетиці образів режисер зміг розкрити архетипні теми: кохання як космічна сила, смерть як частина кола життя, людина в єдності з природою [68, с. 193].

«Тіні забутих предків» продемонстрували, як національний фольклор може стати мовою кінематографа: обряди (святкування, похорон), міфічні вірування гуцулів (лісові духи, мольфарство) були показані без дистанції, зсередини культури [71, с. 159]. Це дозволило українському глядачеві побачити на екрані самого себе – свою етнічну душу, яку раніше ховали під шаблонами соцреалізму. Фільм здобув світове визнання, підтвердивши, що національно специфічне кіно може резонувати універсально. Водночас успіх «Тіней...»

занепокоїв радянську владу: настільки відверта етнічна самобутність суперечила уніфікованому образу «радянської людини». Як наслідок, уже наприкінці 1960-х партійні керівники розпочали нову хвилю репресій проти українського кіно. Багато фільмів поетичного кіно піддавалися цензурі або лягли «на полицю» – їх заборонили до кінопрокату аж до кінця 1980-х.

Проте в період 1960-х встигла з'явитися ціла плеяда стрічок, що розвивали естетику поетичного символізму. Режисер Юрій Ілленко, оператор «Тіней...», зняв фільм «Вечір на Івана Купала» (1968), побудований на народних легендах і відзначений сюрреалістичними образами. Хоча стрічку швидко заборонили, вона збагатила арсенал кіномови новими метафорами (наприклад, мотив купальського вогню і очищення). Леонід Осика у драмі «Камінний хрест» (1968) використав символ кам'яного хреста як осердя сюжету про прощання селянина з рідною землею перед еміграцією – цей образ став втіленням архетипу скорботи за втраченою батьківщиною. Взагалі, для поетичного кіно характерне звернення до сільської тематики, природи, історичних рефлексій – через них митці намагалися відтворити колективну пам'ять народу. Як зазначає Б. Небесьо, режисери того часу свідомо впроваджували семіотичні елементи фольклору, аби зберегти зв'язок із національними коренями та водночас пристосувати свої твори до радянської реальності. Фольклорні символи – від міфологічних персонажів до народних пісень – слугували культурним кодом, зрозумілим «своїм» і малопомітним для зовнішнього контролю [56, с. 32].

Поетичне кіно 1960-х років, таким чином, стало і естетичним проривом, і формою спротиву. За словами дослідника Джошуа Фьорста, українське «поетичне кіно» 1960-х років стало для режисерів способом протиставити себе офіційним моделям радянського кінематографа, поєднуючи модерністські візуальні рішення з фольклорними й історичними темами [92]. Наприклад, у фільмі Юрія Ілленка «Білий птах з чорною ознакою» (1971) події громадянської війни на Буковині подані крізь призму сімейної саги, де конфлікт братів символізує роздвоєння України між різними владами. Візуальні образи – чорна ознака як знак трагічної долі, палаюча церква як кінець старого світу – наповнені алегоричним змістом. Хоча фільм здобув офіційні нагороди, в ньому виразно

звучить мотив національної драми. Такі стрічки підтверджують тезу Фьорста про «тихий опір»: використовуючи кіномову символів, українські митці змогли зберегти національну культурну спадщину та водночас завуальовано критикувати режим. Це була боротьба за ідентичність на екрані, де кожен колір, пейзаж чи музичний мотив набували значення.

Не дивно, що дослідники вважають поетичне кіно 60-х поворотним моментом в історії українського кінематографа. Західні кінознавці почали відкривати для себе це явище лише згодом. Зокрема, вже згаданий Джошуа Фьорст у монографії “Ukrainian Cinema: Belonging and Identity during the Soviet Thaw” (2015) здійснив перше систематичне англomовне дослідження цього феномену, наголосивши на його значенні у формуванні національної свідомості в умовах радянської «відлиги». Інший науковець українського походження, Ярослав Гурга, у своїй дисертації (2012) теж зосередився на символіці кіномови поетичного кіно, підкреслюючи, що за допомогою архетипів та метафор режисери передавали глибокі соціально-історичні сенси, котрі не можна було висловити прямо [95]. Дослідження Фьорста й Гурги показали західному академічному світу, що українське кіно 1960-х – це не просто екзотична «етнографія», а складний культурний текст, вартий окремого вивчення.

На початку 1970-х, після короткого розквіту, українське кіно зіткнулося з посиленням цензурного тиску. Багато талановитих робіт опинилися забороненими або виходили в прокат у спотвореному вигляді. Проте навіть у цю консервативну добу архетипні образи продовжували жити на екрані, хоч і менш помітно. Режисери, які залишилися працювати, змушені були шукати компроміс: з одного боку – відповідати вимогам офіціозу, з іншого – не втратити творчого обличчя. Одним зі способів зберегти іскру самобутності стало звернення до літературної класики та історичних тем, що формально вписувалися в безпечне русло. Екранізації творів класиків (І. Франка, М. Коцюбинського, О. Гончара) дозволяли порушувати питання національної історії та ментальності під прикриттям «літературного спадку».

Так, у фільмі «Пропала грамота» (1972, реж. Б. Івченко) за мотивами оповіді М. Гоголя народний колорит та козацький гумор вільно розгорнулися в

жанрі кіноказки. Попри комедійний тон, стрічка утверджувала архетип козака-мандрівника – дотепного й волелюбного, що долає чортівню, аби виконати обов'язок перед Вітчизною. Радянська цензура сприйняла фільм як нешкідливу комедію, проте український глядач прочитував у ньому алегорію незнищенності народного духу. Інший приклад – картина «Вавилон ХХ» (1979, реж. Іван Миколайчук), філософська притча про життя села в 1920-і роки. Миколайчук, сам активний учасник новаторської кінохвилі, створив на екрані цілу галерею символів: містичний образ Мольфара (знахаря) як хранителя традицій, ріка як межа між світами, віз, що сам рухається без коней, – як метафора втрати керма в житті народу. Ці образи працювали на рівні колективного підсвідомого, відгукуючись у серцях глядачів, хоч офіційна критика бачила в них лише «художні особливості».

У той же період за кордоном у діаспорі та серед західних славистів з'являються перші дослідження, що намагаються осмислити українську кінотрадицію. Виданий у Нью-Йорку двотомник Б. Береста «Історія українського кіно» (1962) став однією з перших спроб представити еволюцію нашого кінематографа у хронологічному розрізі. Берест наголошував, що для розуміння фільму недостатньо знати фабулу – потрібно враховувати «внутрішні наративи», закладені в образах і символах. Він підкреслював роль літературних і фольклорних джерел, які українські режисери творчо переосмислювали на екрані [10, с. 44]. Дійсно, звернення до фольклору залишалося тим порятунком, який дозволяв кіно говорити до свого глядача рідною мовою символів у будь-які часи.

Наприкінці радянської доби, під час перебудови (кінець 1980-х), заборонені раніше стрічки нарешті дісталися глядача. Відновлення в прокаті «Тіней забутих предків», «Камінного хреста» та інших стало справжнім одкровенням для нового покоління, яке вперше побачило нецензуровану національну образність на широкому екрані. Це поєдналося з загальним піднесенням національної свідомості кінця 80-х – початку 90-х років, коли українська мова, історія, культура переживали відродження. Кіно включилося в процес переосмислення минулого: з'явилися документальні та художні стрічки

про голодомор, репресії, УПА, що раніше замовчувалися. Хоча ці фільми вже належать до доби незалежності, їх поява була б неможливою без тієї тягlosti символічних традицій, яку зберігали й передавали майстри попередніх десятиліть.

Проголошення незалежності України у 1991 році відкрило перед національним кінематографом принципово нові можливості. Зникли ідеологічні заборони радянського часу, а отже митці отримали свободу прямого висловлювання на екрані тем, які раніше були під цензурою. Національні символи й архетипи, що довго існували у підтексті, тепер могли заявити про себе відкрито, інколи – з радикальною відвертістю та експериментальністю.

Одним із перших масштабних проєктів незалежної України стала історична драма «Голод-33» (1991, реж. Олександр Янчук) про трагедію Голодомору. Хоч фільм знятий ще на стику епох, він задав тон новому підходу: історична правда подається без ретуші, а образ замореного голодом українського села став потужним символом страждання нації. У 1990-х роках економічна криза суттєво обмежила кіновиробництво, втім поодинокі роботи цього періоду вражають сміливістю у трактуванні архетипів. Режисери зверталися до постатей національних героїв і мучеників: фільми Янчука «Атентат – осіннє вбивство в Мюнхені» (1995) про Степана Бандеру, «Нескорений» (2000) про генерала Романа Шухевича намагалися міфологізувати новітніх героїв національного пантеону. Образи підпільників УПА, хоч і подані в жанрі біографічної драми, набули саме архетипного статусу для сучасної культури – як втілення борців за свободу, «лицарів» української незалежності [24].

На зламі тисячоліть починається новий етап переосмислення національної історії засобами кінематографа. Особливий резонанс викликала стрічка Юрія Іллєнка «Молитва за гетьмана Мазепу» (2002) – складний, експериментальний фільм, де режисер звернувся до постаті гетьмана Івана Мазепи. Іллєнко, один із корифеїв поетичного кіно, у цій роботі застосував усі напрацювання символічної мови, нагромаджені попередниками. Фільм насичений алегоріями та гротеском: сцени двору Петра I зведені до абсурду, сам гетьман Мазепа показаний водночас як людина і як міф, що переживає століття. Такий підхід дозволив розкрити

архетип зрадника і героя в одній особі, порушити питання лояльності, національної честі та ціни незалежності [22, с. 122]. Дослідник Сандер Брауер у своїй статті, присвяченій цьому фільму, відзначає, що «Молитва за гетьмана Мазепу» переосмислює історію на емоційно-символічному рівні, пропонуючи сучасному глядачеві новий погляд на постать Мазепи – не як на одновимірний зрадника чи героя, а як на складний символ роздоріжжя України між Сходом і Заходом [79, с. 143].

Стрічка Ілленка фактично створює міф для нового покоління: тут історія трансформується у кіноепос, де реальні події переплітаються з візіями і сновидіннями. Як підкреслює Брауер, символічна насиченість фільму (наприклад, образ дзеркала, в якому відбивається спотворена правда; сцена, де конаючий Мазепа «пливе» по крові історії) закладає фундамент для осмислення національної ідентичності через кіномистецтво на зламі епох [79, с. 143].

У 2000-х роках українські режисери все частіше звертаються до міфологем і символів як до основи драматургії. Фільм Олесе Саніна «Мамай» (2003) переказує легенду про козака Мамаю і татарську дівчину, майже без слів – лише мовою візуальних образів і музики. Це сучасний приклад екранного міфу, де архетип козака-мандрівника поєднується з архетипом романтичного героя, а степ і зорі виступають як вічні символи долі. Інший резонансний твір – «Поводир» (2014, реж. Олес Санін) – хоча більш традиційний за стилем, теж ґрунтується на символічних контрастах: сліпий кобзар та маленький хлопчик-американець мандрують разом 1930-ми роками, втілюючи зв'язок поколінь і передачу правди про народ через пісню. Образ кобзаря з бандурою тут набуває майже сакрального змісту як символ голосу нації, що його намагаються знищити (у фіналі показано розстріл кобзарів) – цей епізод алегорично відтворює трагедію культурного геноциду.

Сучасне українське кіно розвивається у двох помітних напрямках щодо національної символіки. Перший – це історико-міфологічні драми, які відкрито реабілітують національних героїв і події. Окрім згаданих, можна назвати фільми «Чорний ворон» (2019, за романом Василя Шкляра про повстанців Холодного Яру) та «Захар Беркут» (2019, екранізація повісті Івана Франка). У них герої-

козаки, отамани чи князі зображені згідно з канонами героїчного епосу: мужні, справедливі, сповнені любові до рідної землі. Такі персонажі є архетипом Героя-Захисника, і їхня поява саме зараз відображає суспільний запит на позитивні приклади непокори та боротьби, особливо на тлі сучасних викликів українській державності. Другий напрям – алегорично-сучасні притчі, що переосмислюють національну ідентичність у глобалізованому світі. Наприклад, фільм Валентина Васяновича «Атлантида» (2019) – постапокаліптична драма про майбутню перемогу України у війні – використовує мінімалістичні, але промовисті образи (висохла земля Донбасу, тепловізор, що бачить приховане) як символи травми і надії на зцілення. Хоч дія відбувається у майбутньому, ця стрічка говорить про сьогоденні архетипи: воїн, волонтер, зранена земля, відродження через пам'ять. Це свідчить, що архетипний шар продовжує бути актуальним і в найсучасніших жанрах, набуваючи нових форм.

Зарубіжні дослідники активно аналізують новітній український кінематограф у порівняльному контексті, відзначаючи тяглість символічних мотивів. Так, історик Саймон Льюїс у працях з кінознавства Східної Європи звертає увагу на відображення війни та пам'яті у сучасних фільмах, наголошуючи, що публіка сприймає екранних героїв як виразників суспільної волі [81]. Нідерландський учений Сандер Брауер розглядає, як історичні наративи конструюються в українському кіно ХХ–ХХІ століть, підкреслюючи взаємодію пам'яті і сучасності. Зокрема, Брауер детально аналізує «Молитву за гетьмана Мазепу», висновуючи, що цей фільм створює простір для нового національного міфу через кіно. Такі студії підтверджують: український кінематограф, пройшовши через добу колоніальної цензури, нині активно переписує власний міф, переосмислюючи архетипи минулого для майбутнього [26, с. 328].

Історія українського кінематографа демонструє безперервну еволюцію національних символів та архетипів – від перших фільмів початку ХХ століття до сучасних кінокартин. На кожному етапі ці символи відображали не тільки культурну спадщину, а й актуальний стан національної свідомості. У 1920–30-х роках архетипові образи (козак, селянин, мати-Вітчизна) пробивалися крізь

екран переважно в завуальованій формі, поступово формуючи мову кіносимволів. Радянський період приніс важкі випробування: під тиском ідеології символи набували подвійного значення, а митці розробили стратегію прихованого кодування, що дозволила зберегти національну ідентичність у кіно навіть за цензури. Епоха «поетичного кіно» стала моментом вибухового відродження архетипів – українська природа, фольклор, міфологія зазвучали голосно й виразно, творячи нову кіномову. Хоч радянська влада намагалася заглушити цей голос, він не зник, а лише тимчасово перейшов у підпілля.

Здобуття незалежності дозволило вивести національні символи з тіні: кіно звернулося до колективної пам'яті про трагедії і перемоги, створюючи пантеон героїв та сюжетів, раніше заборонених. Архетипи набули оновленого трактування – як наприклад, образ Мазепи, переосмислений із ворога імперії на символ боротьби за самостійність. Сучасні стрічки продовжують цю традицію: у час війни і потрясінь на екрані постають новітні герої, які, по суті, є тими ж прадавніми архетипами Героя, Захисника, Жертви, що отримують сучасне обличчя. Національні символи (прапор, гімн, калина, тризуб) тепер присутні навіть у масовому кіно як природні атрибути, тоді як раніше вони могли з'являтися лише натяком. Український кінематограф навчився говорити зі світом мовою своїх унікальних образів – і був почутий, про що свідчить інтерес зарубіжних науковців і глядачів до наших фільмів.

Висновки до розділу 2

У другому розділі було проаналізовано, як українське кіно сприяє збереженню національної ідентичності, використовуючи засоби візуального мистецтва для передачі культурних, історичних та етнічних особливостей. З перших років існування український кінематограф виконував художню і культурно-репрезентативну функції. Він формував образ України як самобутньої нації з власною історією, традиціями та символами.

Елементи народної культури, такі як вбрання, пісні, обряди, природні ландшафти, часто використовуються як ключові акценти, що допомагають занурити глядача у специфічний український контекст. Такі фільми, як «Тіні

забутих предків», стали прикладом того, як символи (наприклад, калина, хрест, рушник) набувають глибокого змістового навантаження, втілюючи ідеї пам'яті, тяглості поколінь і духовного коріння. Важливу роль у цьому процесі відіграє й архетипна образність, яка дозволяє кіно відображати загальнонаціональні цінності через індивідуальні історії. Значний внесок у цю традицію зробив Сергій Параджанов, який поєднав фольклорні мотиви з інноваційною мовою кіно. Його творчість показала, що українська культура може бути не лише темою, але й повноцінним інструментом художнього висловлення, здатним викликати інтерес у міжнародної аудиторії.

Отже, українське кіно не лише відображає національну ідентичність через етнічні символи і культурні традиції, але й активно впливає на формування образу України в світовому контексті, займаючи важливе місце в культурному просторі як національної, так і глобальної кінематографії.

ВИСНОВКИ

Дослідження українського кінематографа розкриває його багатогранність як важливого культурного феномену, який відображає історичні, соціальні та національні аспекти розвитку суспільства. У межах роботи проаналізовано історичні коріння, еволюцію кінематографу та його значення у формуванні національної ідентичності, що дозволяє глибше усвідомити роль українського кіно в глобальному контексті.

У першому розділі було проаналізовано історичне коріння українського кінематографа, яке формувалося під впливом багатьох факторів. Витоки цього мистецтва сягають глибоких національних традицій, що передають багатство культури, фольклору та духовної спадщини українського народу. Було простежено вплив європейських та світових культурних тенденцій на формування естетичних основ українського кінематографа, що створило підґрунтя для його подальшого розвитку. У підпорядкуванні традиційного й інноваційного зародилася унікальна «душа» українського кіно: з одного боку давні театральні і фольклорні практики, з іншого найсміливіші технічні та теоретичні новації кіномистецтва. Народні вистави та вертепні дійства, екранізовані вже в перших спробах «Наталки Полтавки» чи «Москаля-чарівника», забезпечили кінематографу не лише сюжети, а й образну систему жесту, міміки, пластики. Літературна традиція – від Котляревського до Шевченка – дала перші «сценарні» конструкції, а барви народного образотворчого мистецтва та мелодії обрядових пісень стали візуально-звуковим кодом, без якого неможливо уявити ранню українську кіномову. Водночас до кінця ХІХ – початку ХХ століть українські ентузіасти, як-от Йосип Тимченко та Альфред Федецький, започаткували власні апаратні рішення й хронікальні зйомки, а демонстрації братів Люм'єр у Києві, Львові та Харкові переконали глядача: кінематограф може стати не просто розвагою, а способом осмислення реальності. І вже в міжвоєнний період потужний внесок зробили теоретики монтажу – Лев Кулешов зі своїми «кубиками» та Дзига Вертов із маніфестом «кіноока». Їхні експерименти з ритмом кадру й «електронним оком» виявили приховані потенціали зображення, заклавши основу документально-авангардних практик, у яких Україна стала

справжньою лабораторією інновацій. Саме в цьому поєднанні між глибинною інтеграцією народної культури та активним переосмисленням світових кінопроцесів зародилася перша національна кіномова. Вона одночасно зберігала пам'ять про обрядові символи й літературні мотиви, і прагнула новаторства в монтажі, операторській побудові кадру, звуковому оформленні. Цей фундамент став відправною точкою для всіх подальших течій українського кіно: від експериментальних «кіноагіток» 1920-х до поетичного шедевр Параджанова й сучасної авторської хвилі. Власне в такій єдності обох начал – культурного коду нації та авангардного запиту часу – і полягають справжні витoki українського кінематографа.

Був розглянутий вплив радянської епохи, яка, незважаючи на ідеологічний контроль і цензуру, стала періодом створення багатьох культових стрічок, що й сьогодні зберігають свою актуальність. Цей час характеризується амбівалентністю: з одного боку, політичні обмеження стримували свободу вираження, але з іншого – сприяли розвитку інфраструктури кіновиробництва, залученню талантів та створенню шедеврів, які стали основою національної кінематографічної спадщини. Саме в цей період українські митці активно досліджували нові художні форми, збагачуючи світову кінематографічну культуру.

Отже, пройшовши через всі етапи – від зародження за часів імперій, через золоті періоди і важкі застої, до нинішньої кривавої боротьби – українське кіно сьогодні постає як зріле самобутнє явище. Його історія – це більше ніж просто зміна стилів або технічний прогрес, це хроніка боротьби за власний голос у складних політичних, ідеологічних та економічних обставинах. Від перших аматорських кінопоказів кінця XIX ст. і до символічних стрічок доби ВУФКУ, від вимушеного підпорядкування радянській цензурі до віднайдення свободи після 1991-го – українське кіно завжди було тісно вплетене в долю народу. Кожен період – чи то розквіт поетичного кіно 1960-х, чи криза 1990-х, чи вибух творчої енергії після Майдану – відображав і естетичні зміни, і суспільні трансформації. Нині, на початку нового десятиліття, український кінематограф

впевнено заявляє про себе на світовій арені власним стилем, правдою і мовою, здатною фіксувати історію в моменті.

Другий розділ роботи аналізує українське кіно як важливий культурний феномен, який виконує роль дзеркала національної ідентичності. Через зображення етнічних і культурних цінностей у кінематографі простежується багатогранність української культури, її історична пам'ять, духовна спадщина та зв'язок із традиціями. Українське кіно демонструє унікальний підхід до відображення таких цінностей, як повага до природи, родинні зв'язки, колективізм та глибока духовність, що робить його самобутнім у глобальному кінематографічному просторі.

Було досліджено, що національні символи та архетипи, які присутні у фільмах, відіграють ключову роль у формуванні української ментальності та її популяризації за межами країни. Наприклад, образи козака, хати-мазанки, народних обрядів і традиційних костюмів стали не тільки частиною візуальної мови українського кіно, а й символами, що допомагають ідентифікувати Україну на культурній мапі світу. Архетипи героїв, які втілюють мужність, волелюбність і глибоку прив'язаність до рідної землі, підкреслюють особливості української національної ідентичності. Особливий акцент у розділі зроблено на творчості видатного режисера Сергія Параджанова, який став одним із найяскравіших представників українського кіномистецтва. Його фільми, такі як «Тіні забутих предків», є унікальним прикладом поєднання народної культури, фольклорних мотивів та глибокого символізму. Параджанов не лише майстерно передав дух української культури, але й значно розширив її вплив, створивши твори, які отримали світове визнання. Його творчість демонструє, як національні мотиви можуть органічно інтегруватися у світовий кінематограф, формуючи універсальні художні образи. Індивідуальність режисера в кінематографі виконує роль своєрідного «фільтра» і «призми»: крізь особистий досвід митця проходять різноманітні культурні смисли, переломлюючись у його творі. Від витоків естетики ХІХ ст., що звеличувала автономного художника, через переоцінку авторства у теорії другої половини ХХ ст., і до практики сучасного кіно – у всіх цих вимірах питання про місце автора зводиться до балансу між особистим і загальним. Автор

у кіно одночасно особистість і функція, творець і комунікатор. Його індивідуальний почерк може надати фільму сили автентичності, глибини і новаторства у відображенні етнокультурних кодів – за умови, що сам автор усвідомлює свою відповідальність перед культурою. Режисер-автор постає, зрештою, як медіатор між культурами і епохами: він транслює традицію через сучасні образи, активує колективні архетипи через індивідуальне бачення та запрошує аудиторію до співтворчості у розгадуванні смислів. Такий підхід відповідає рефлексивному академічному розумінню авторства: значення культурних кодів у фільмі народжуються на перетині авторського задуму, тексту стрічки і сприйняття глядачів – і саме в цьому поліфонічному процесі розкривається багатогранність як авторської індивідуальності, так і культури, яку вона моделює на екрані.

Отже, національні архетипи в українському кіно пройшли шлях від приглушених тіней до яскравих барв. Кожне покоління режисерів переосмислювало їх по-новому: від Довженкових метафор землі й сонця – до параджановських гуцульських міфів, від завуальованих символів радянської доби – до експресивних кінометафор незалежності. Ця спадкоємність підтверджує історичність української культури: змінюються політичні обставини, технології й стилі, але архетипні образи на екрані продовжують нести ідентичність нації. Кінематограф став своєрідним дзеркалом, у якому українці бачать відображення своїх спільних мрій, травм і сподівань. Через символічні історії на екрані – від козацьких саг до сучасних драм – формується і зміцнюється національний міф, що об'єднує минуле і сучасність та спрямовує у майбутнє. Таким чином, аналіз національних символів та архетипів українського кінематографа не лише висвітлює естетичну еволюцію нашого кіно, а й дає цінні уроки про силу культури в боротьбі за самобутність та духовну незалежність.

Український кінематограф є важливою складовою національної культури, яка формувалась під впливом історичних обставин, соціальних змін та культурних традицій. Його розвиток відображає багатогранність національної ідентичності, де поєднуються етнічні цінності, національні символи та культурна

спадщина, підкреслюючи значення українського кіно як інструменту культурного діалогу та зміцнення національної самосвідомості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абетка візуальної грамотності / І. Баликін та ін. Київ : АУП, 2019. 80 с.
2. Алексійчук Л. Воїн у полі. Про Сергія Параджанова та його часи. Поетичне кіно: заборонена школа. Київ: АртЕк, 2001. С. 261–267.
3. Алфьорова З. Кінематограф 1970-х рр. Соціокультурний контекст. Нариси з історії кіномистецтва України. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 267–288.
4. Бабишкін О. Своїм фільмом він допоміг збагнути філософію верховинців. Сергій Параджанов і Україна. Збірник статей і документів. Київ: Редакція журналу «Кіно-Театр», Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2014. С. 210–240.
5. Бажан М. Три фільми довженківців. Поетичне кіно: заборонена школа. Київ: АртЕк, 2001. С. 95–103.
6. Бакула Б. Українське кіно і тоталітаризм: «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова. Поетичне кіно: заборонена школа. Київ : АртЕк, 2001. С. 250–260.
7. Баран В. К. Україна після Сталіна : нарис історії 1953-1985 рр. Львів : Свобода, 1992. 124 с.
8. Безклубенко С. Д. Українське кіно. Київ: Альтерпрес, 2004. 192 с.
9. Безручко О. Формування кінематографічної школи в Україні: у 3- х т. Київ : Видав. центр КУНКіМ, 2017. Т.ІІ. 210 с.
10. Берест Б. Історія українського кіна. Нью-Йорк: Наукове товариство ім. Т. Шевченка, 1962. 271 с.
11. Бичковьяк, О. В. Основні архетипи українського менталітету та їх вплив на реалії сьогодення. 2020. 80–84 с.
12. Білокінь С. Клуб творчої молоді «Сучасник» (1960–1965). Київ: Вид дім «Києво-Могилянська академія», 2012. 63 с.
13. Бокотей Л. Л. «Закарпатський трансавангардизм» Ловранта Бокотей. Вісник Закарпатського художнього інституту. 2015. Вип. 6. С. 56– 59.
14. Бокс офіс Україна. *Dzyga MDB*. URL: <https://dzygamdb.com/uk/box-office?t=1&page=0&pageSize=20&sd=4> (дата звернення: 19.04.2025).
15. Брюховецька Л. Арештовані фільми України. Цензура в українському кіно. Поетичне кіно : заборонена школа. Київ: АртЕк, 2001. С. 246–249.

16. Брюховецька Л. Кіно як світогляд: Довженко і Параджанов. КіноТеатр. 2004. № 3. С. 24-29.
17. Брюховецька Л. Магія образу: за і проти. Про нездійснений фільм «Київські фрески» Л. Брюховецька. Сергій Параджанов і Україна. Збірник статей і документів. Київ: Редакція журналу «Кіно-Театр», Видавничий дім «Києво-Могиллянська академія», 2014. С. 58–79.
18. Брюховецька Л., Велимчаниця О. С. Параджанов та Ю. Ілленко у роботі над «Тінями»: опоненти чи спільники? Сергій Параджанов і Україна. Збірник статей і документів. Київ: Редакція журналу «Кіно-Театр», Видавничий дім «Києво-Могиллянська академія», 2014. С. 24-30.
19. Брюховецька О. «Не-ідентичне-з-собою»: децентрація суб'єкта у фільмі «Тіні забутих предків». Наукові записки УКУ. 2015. Ч. 6. Журналістика. Медіакомунікації. Вип. 1. С. 58-73.
20. Брюховецька О. «Поетичне кіно»: фільм «Тіні забутих предків» у контексті візуальної культури 1960-х років. Магістеріум. Вип. 52. Культурологія. 2013. С. 48–54.
21. Брюховецька О. Школа без заборон: англомовні дослідження українського поетичного кіно сьогодні. Кіно-Театр. 2015. №2. С. 8-10.
22. Бурий А. Кінематографічні метафори історії як дзеркало європейської ідентичності. Наукові записки. Серія «Культурологія». Острог: Вид-во Національного університету «Острозька академія», 2014. Випуск 15. С. 122–142.
23. Бучко Р., Історія українського кіно. 2-ге вид. Київ : ІМФЕ, 2016. 448 с.
24. Войтенко В. «Аргумент-Кіно»: «Атентат (Осіньне вбивство в Мюнхені)» Олеся Янчука. *Сценарна майстерня*. URL: <https://screenplay.com.ua/plot/?id=987> (дата звернення: 19.04.2025).
25. Гонтова Л. Українське мистецтво. II половина XX ст. Київ: Ред. загальнопед. газ., 2005. 112 с.
26. Госейко Л. Історія Українського кінематографу. Київ: Видавництво KINO-KOLO, 2005. 461 с.

- 27.Десятерик Д. «МАМАЙ», або Повернення української притчі. *День*. 2003. № 56.
URL: <https://day.kyiv.ua/article/panorama-dnya/mamay-abo-povernennya-ukrayinskoyi-prytchi> (дата звернення: 19.04.2025).
- 28.Десятник Г. О. Українське кіномистецтво. Київ : Вид-во КНУ, 2019. 149 с.
- 29.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.
- 30.Дзюба І. День пошуку. Поетичне кіно: заборонена школа. Київ: АртЕк, Редакція журналу «Кіно-Театр», 2001. С. 23-24.
- 31.Дімаров А. Анатолій Дімаров: «Цей фільм прокручується лише в уяві». *Вавилон XXI*. 1993. № 5-6.
URL: https://nlu.org.ua/storage/files/PDF_2016/ost.kino_5_LAST.pdf (дата звернення: 19.04.2025).
- 32.Дотик до людини-кіно: кінорежисер Сергій Параджанов. *msmb.org.ua*.
URL: <https://msmb.org.ua/biblioressursi/bibliografiya/osobistosti/dotik-do-lyudini-kino-kinorezhiser-sergiy-paradzhanov/> (дата звернення: 19.04.2025).
- 33.Жолдак Б. О. Про Карпа Соленика, Йосипа Тимченка, Івана Піддубного, Юрія Кондратюка, Миколу Лукаша / худож. А. Котова.– К. : Грані-Т, 2009.– 126 с.: іл.– (Життя видатних дітей).
34. Земляна С. Сучасні кінотранскрипції українського літературного твору: семіотичний аспект : дис. д-ра філософії в галузі філології : 035. Львів, 2025. 198 с. URL: https://lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2025/01/diss_Zemliana.pdf (дата звернення: 19.04.2025).
- 35.Зубавіна І. Б. Час і простір у кінематографі. І. Б. Зубавіна. К., Щек. с. 301 -302.
- 36.Зубавіна І. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті. Київ : Ін-т проблем сучасного мистецтва, 2007. 296 с
37. Зубавіна І. Кіноекран як сфера репрезентації архетипічних мотивів та міфологічних образів. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*. 2014. № 9. С. 118–146. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Spkho_2014_9_8 (дата звернення: 19.04.2025).

38. Каганов Ю. О. «Радянська людина» в історіографічному дискурсі: радянська і дисидентська версії. Сумська старовина. 2018. № 53. 22–31 с.
39. Каганов Ю. О. Феномен «радянської людини» 1950–1980-х рр. в сучасній українській історіографії. Історична пам'ять. 2018. № 2 (39). 43–5 с.
40. Каганов Ю. О. Кіно та програмування архетипів «радянської людини» (1953 – 1991): українська версія. Наукові праці історичного факультету. 2019. С. 62–77.
41. Кінематограф як особливий вид мистецтва. Освіта. UA. URL: <https://osvita.ua/vnz/reports/culture/10727/> (дата звернення: 19.04.2025).
42. Колесник О. Феномен інтерпретації в художній культурі. Київ : НАКК., 2014. 271 с. URL: <https://epub.chnpu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/2676/1/Феномен%20інтерпретації%20в%20художній%20культурі%20%20монографія.pdf> (дата звернення: 19.04.2025).
43. Колосовська О. «Плем'я» – сила візуалу без діалогів. *bomedia*. URL: <https://bomedia.com.ua/plemya/> (дата звернення: 19.04.2025).
44. Конівіцька Т. Історія кіно: навчальний посібник для студентів та курсантів усіх спеціальностей. Львів : ГАЛИЧ-ПРЕС, 2024. 264 с.
45. Король Р. Так починався видатний фільм «Тіні забутих предків». Поетичне кіно: заборонена школа. Київ: АртЕк, 2001. С. 319–321.
46. Костюченко А. Зародження кінопрокату у Києві кінця XIX – початку XX століття (частина II). *Huxley*. URL: <https://huxley.media/zarodzhennja-kinoprokatu-u-kiievi-kincja-xix-pochatku-xx-stolittja-chastina-ii/> (дата звернення: 19.04.2025).
47. Котлобулатова І. П. Історія кіно у Львові. 1896-1939. Львів : Ладекс, 2014. 95 с.
48. Кромф І. «Українська нова хвиля». Як кіно стало відображати суспільні запити українців після 2014. *Лірум*. URL: <https://liroom.com.ua/films/new-ukrainian-film-wave/> (дата звернення: 19.04.2025).
49. Лакатош Р. Традиція і новаторство в структуруванні зображення у фільмах Сергія Параджанова. Поетичне кіно : заборонена школа. Київ : АртЕк, 2001. С. 33–45.
50. Литвинова О. Музика в кінематографі України: Каталог. Ч.1. Автори музики художньо-ігрових фільмів, які створювалися на кіностудіях України. Київ : ІМФЕ ім. М. Рильського НАНУ, 2009. 453 с.

51. Миславський В. Н. Історія українського кіно. 1896-1930. Факти і документи. Харків : Дім реклами, 2018. 680 с.
52. Міжнародний день кіно: як творчість легендарного українського режисера Сергія Параджанова продовжує надихати світову культурну спільноту. *Офіційний сайт каналу I+I*. URL: <https://1plus1.ua/novyny/natkhnennia-dlia-pokolin-tvorchist-lehendarnoho-ukrainskoho-rezhysera-serhiia-paradzhanova-prodovzhuie-nadykhaty-svitovu-kulturnu-spilnot> (дата звернення: 19.04.2025).
53. Міщенко М. М., Українські національні архетипи: від колективного несвідомого до усвідомленої національної ідентичності (до актуальності методології архетипічного аналізу). 2014. 90–94 с.
54. Нариси з історії кіномистецтва України. Київ : Інтертехнологія, 2006. 862 с.
55. Наумова Л. Від монтажу атракціонів до теорії інтелектуального кіно. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені Карпенка-Карого*. 2016. № 19. С. 161. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Nvkkarogo_2016_19_24.pdf (дата звернення: 19.04.2025).
56. Небесьо Б. Німа кінотрилогія Олександра Довженка : пер. з англ. - Київ : Нац. центр О. Довженка, 2017. - 200 с.
57. Петренко Х. 101 рік від дня народження Сергія Параджанова: згадуємо легенду кінематографа. *ГЛАВКОМ*. URL: <https://glavcom.ua/country/culture/100-rokiv-vid-dnja-narodzhennja-serhija-paradzhanova-zhadujemo-lehendu-kino-979227.html> (дата звернення: 19.04.2025).
58. Пивоваров С., Спірін Є. 94 роки тому на ще недобудованій Київській кіностудії почали знімати перший фільм. *Бабель*. URL: <https://babel.ua/texts/71235-94-roki-tomu-na-shche-nedobudovaniy-kijivskiy-kinostudiji-pochali-znimati-pershiy-film-zgaduyemo-yak-z-yavilasya-golovna-kinofabriki-ukrajinskogo-gollivudu-istoriya-v-arhivnih-foto> (дата звернення: 19.04.2025).
59. Погребняк Г. П. Світоглядні засади художнього відтворення картини світу. Витоки кінематографічної моделі авторства. Актуальні проблеми історії, теорії

- та практики художньої культури: зб. наук. праць; вип. XXXI. Київ: Міленіум, 2013. С. 213–224.
60. Погребняк Г. Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Київ: НАКК., 2020. 448 с. URL: <https://files.znu.edu.ua/files/Bibliobooks/Inshi73/0053647.pdf> (дата звернення: 19.04.2025).
61. Поліщук Т. Останні миті з Богданом Ступкою – і Вічність!. *День*. 2012. 25 квіт. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/ostanni-myti-z-bohdanom-stupkoyu-i-vichnist> (дата звернення: 19.04.2025).
62. Проблеми вивчення історії Української революції 1917–1921 років. Збірник наукових статей. 9-те вид. Київ: Ін-т історії України, 2013. 424 с.
63. Рафальський О. О., Калакура Я. С., Коцур В. П., Юрій М. Ф., Антропологічний код української культури і цивілізації. Київ: ІІЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2020. 432 с.
64. Ткаченко В. Документи ЦДАВО України з історії становлення українського кінематографа. *Архіви України*. 2006. № 1-6. С. 165–169.
65. Тримбач С., Українське кіно 1920-х років. Нариси з історії кіномистецтва України, Київ 2006, с. 65 – 66.
66. Туряниця В. Валентин Васянович – дослідник посттравматичного синдрому. *Матеріали загальноуніверситетської наукової викладацько-аспірантської конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження Сергія Параджанова*. 2020. С. 18–19. URL: <https://knutkt.edu.ua/wp-content/uploads/2024/05/konferentsiia-Paradzhanov.pdf> (дата звернення: 19.04.2025).
67. Хоменко О. Роль уряду П. Скоропадського в питанні розвитку й підтримки театру та кінематографа в Українській Державі 1918 р. *Scientific Papers of the Vinnytsia Mykhailo Kotsyiubynskyi State Pedagogical University Series History*. 2024. № 47. С. 51–58. URL: <https://doi.org/10.31652/2411-2143-2024-47-51-58> (дата звернення: 27.04.2025).

- 68.Хороб С. Повість Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків» у системі українського «поетичного кіно». Збережені миті. Статті, портрети, інтерв'ю, огляди, рецензії, Івано-Франківськ, 2015. 210 с.
- 69.Черков Г. Перші фільми братів Люм'єр. Фактологічна основа і виникнення образу-міфу. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого*. 2024. № 34. С. 72–81. URL: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.34.2024.305195> (дата звернення: 19.04.2025).
70. Чміль Г. П. Екранна культура: плюральність проявів / Харківський держ. педагогічний ун-т ім. Г.С.Сковороди. Харків: Крук, 2003. 336 с.
- 71.Чхатарашвілі-Петраш І. Авторство художника фільму. *Науковий вісник КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого*. Київ, 2008. Вип. 2–3. С. 157–162.
- 72.Шевчук І. Історичну драму Олесья Саніна «Поводир» називають проривом в українському кіно. *Урядовий Кур'єр*. URL: <https://ukurier.gov.ua/uk/articles/istorichnu-dramu-olesya-sanina-povodir-nazivayut-p/> (дата звернення: 19.04.2025).
- 73.Як Сергій Параджанов вплинув на сучасну культуру і моду. *Vogue UA - жіночий журнал про моду, красу і стиль. Vogue Ukraine - fashion, beauty, arts, society and living*. URL: <https://vogue.ua/article/culture/kino/kak-sergey-paradzhanov-povliyala-sovremennuyu-pop-kulturu-43227.html> (дата звернення: 19.04.2025).
- 74.Ямборко О. «Тіні забутих предків» : нехудожній аспект знаковості (до 50-річчя створення фільму). *Народна творчість та етнологія*. 2015. № 2. 124–128.
- 75.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.
- 76.A Research Guide: Realism and the War Years. *Research Guides at Library of Congress*. URL: <https://guides.loc.gov/french-and-francophone-film/movements-and-genres/realism-and-war-years#s-lib-ctab-26933005-1> (дата звернення: 19.04.2025).
- 77.Barthes R. The Death of the Author. *The Continental Aesthetics Reader*. 2017. С. 519–524. URL: <https://doi.org/10.4324/9781351226387-35> (дата звернення: 27.04.2025).

78. Bekus N. Constructed ‘Otherness’? Poland and the Geopolitics of Contested Belarusian Identity. *Europe-Asia Studies*. 2017. Vol. 69. P. 242–261. DOI: 10.1080/09668136.2017.1295022
79. Brouwer S. Tsar Peter, Mazepa and Ukraine: A Love Triangle. Iurii Illienko’s A Prayer for hetman Mazepa. *Contested Interpretations of the Past in Polish, Russian, and Ukrainian Film*. Boston, 2016. С. 143–162.
80. Celli C. Ukrainian Dualism. *National Identity in Global Cinema: How Movies Explain the World*. New York: Palgrave Macmillan, 2011. P. 129–148.
81. Changes in the representation of heroes in contemporary Ukrainian cinema / V. A. Griza та ін. *Journal of European Studies*. 2023. URL: <https://doi.org/10.1177/00472441231206550> (дата звернення: 30.04.2025).
82. Christie I. The Color of Pomegranates: Parajanov Unbound. *The Criterion Channel*. URL: <https://www.criterion.com/current/posts/5572-the-color-of-pomegranates-parajanov-unbound> (дата звернення: 19.04.2025).
83. Costa V. M. Auteur Theory and Video Games. *Medium*. URL: <https://medium.com/super-jump/auteur-theory-and-video-games-5716dac5625e> (дата звернення: 19.04.2025).
84. *Critical Visions In Film Theory Classic And Contemporary Readings*. Bedford Books, 2010. 1200 с.
85. Das S. Film Editing and Emotional Resonance: The Psychology of Cut. *DIVERGENCE: Emerging Issues*. 2023. P. 104–118. URL: https://www.researchgate.net/publication/379598550_Film_Editing_and_Emotional_Resonance_The_Psychology_of_Cut (дата звернення: 19.04.2025).
86. De Valk M., Arnold S. *The Film Handbook*. London: Routledge, 2013. 352 p.
87. Dixon W. W. Shadows of Forgotten Ancestors (Sergei Parajanov, 1965). *Senses of Cinema*. URL: <https://www.sensesofcinema.com/2022/cteq/shadows-of-forgotten-ancestors-sergei-parajanov-1965/> (дата звернення: 19.04.2025).
88. Dziga Vertov: The Man With The Movie Camera And Other Newly-Restored Works. *Gartenberg Media Enterprises*. URL: <https://www.gartenbergmedia.com/dvd-distribution-and-sales/international-silent-classics/the-man-with-the-movie-camera> (дата звернення: 19.04.2025).

89. Eford R. Amorphous forms: Time and subjectivity in *Shadows Of Forgotten Ancestors*. *Studies in Russian and Soviet Cinema*. Vol. 8. № 1. 2014. P. 24-40.
90. Elsaesser T. Introduction: Film theory, Cinema, the Body and the Senses. *Film Theory. An introduction through the senses*. New York, 2015. P. 1–13.
URL: <https://elsaesser.dff.film/archive/introduction-film-theory-cinema-the-body-and-the-senses> (дата звернення: 19.04.2025).
91. Farmer K. Culture and Symbolism: The Myth of National Moral Patrimony. *Ukrainian Nationalism in the Post-Stalin Era*. 1980. P. 78–121.
92. First J. Ukrainian National Cinema and the Concept of the “Poetic”. *Kinokultura*.
URL: <https://www.kinokultura.com/specials/9/first.shtml> (дата звернення: 19.04.2025).
93. Foucault M. What Is an Author?. *Textual Strategies*. Ithaca, NY, 2019. С. 141–160.
URL: <https://doi.org/10.7591/9781501743429-006> (дата звернення: 27.04.2025).
94. Gorodeisky K. 19th Century Romantic Aesthetics. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Stanford, 2016. URL: <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-19th-romantic/> (дата звернення: 19.04.2025).
95. Gurga J. Echoes of the past: Ukrainian poetic cinema and the experiential ethnographic mode : Doctoral dissertation. London, 2012. 342 p.
URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/16246397.pdf> (дата звернення: 19.04.2025).
96. Harmash Y., Priadko O. Research of Historical and Cultural Factors of S. Paradzhanov’s Creative Work. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*. 2020. Т. 3, № 2. С. 237–244.
URL: <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.2.2020.217652> (дата звернення: 19.04.2025).
97. Hess J. La politique des auteurs, 2 Truffaut’s manifesto. *Jump Cut*. 1974. № 2. С. 20–22.
URL: <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC02folder/auteur2.html> (дата звернення: 19.04.2025).
98. Jung C. The Archetypes and The Collective Unconscious, Collected Works. 2-ге вид. Princeton : Bollingen, 1981. Т. 9. 587 с.
URL: <https://www.jungiananalysts.org.uk/wp-content/uploads/2018/07/C.-G.-Jung->

[Collected-Works-Volume-9i_-The-Archetypes-of-the-Collective-Unconscious.pdf](#) (дата звернення: 19.04.2025).

99. Koshelivets I. Film. *Encyclopedia of Ukraine*. 1984.
URL: <https://www.encyclopediaofukraine.com/display.asp?linkpath=pages\F\IFilm.htm> (дата звернення: 19.04.2025).
100. Nebesio B. Questionable Foundations for a National Cinema: Ukrainian Poetic Cinema of the 1960s. *Canadian Slavonic Papers*. 2000. Т. 42, № 1-2. С. 35–46.
URL: <https://doi.org/10.1080/00085006.2000.11092236> (дата звернення: 19.04.2025).
101. Oeler K. A collective interior monologue: Sergei Parajanov and Eisenstein's Joyce-inspired vision of cinema. *Modern Language Review*. 2006. № 101. P. 472-487
102. Ovtchinnikova O. Shadows of Forgotten Ancestors: In search of national representation in the image of folklore. *Studies in Costume & Performance*. 2021. Т. 6, № 1. С. 49–68. URL: https://doi.org/10.1386/scp_00035_1 (дата звернення: 19.04.2025).
103. Palanimurugan P., Pooja M. The Impact of Technology on Cinematic Storytelling. *Global Media Journal*. 2023. Vol. 21, no. 66. P. 1–7.
104. Perez G. Dovzhenko: Folk Tale and Revolution. *Film Quarterly*. 2011. Т. 64, № 4.
URL: <https://filmquarterly.org/2011/06/28/dovzhenko-folk-tale-and-revolution/> (дата звернення: 19.04.2025).
105. Sarris A. Notes on the Auteur Theory in 1962. *Film Culture*. 1963. № 27. С. 561–564.
URL: https://alexwinter.com/media/pdfs/andrew_sarris_notes_on_the-auteur_theory_in_1962.pdf (дата звернення: 19.04.2025).
106. Scruton R., Munro T. Aesthetics - Kant, Schiller, Hegel. *Encyclopedia Britannica*.
URL: <https://www.britannica.com/topic/aesthetics/Kant-Schiller-and-Hegel> (дата звернення: 19.04.2025).
107. Steffen J. The Cinema of Sergei Parajanov. University of Wisconsin Press. 2013. 308 p.
108. Sterling L. C. “The limits of my language mean the limits of my world.”. *Medium*.
URL: <https://medium.com/@lcsterling/the-limits-of-my-language-mean-the-limits-of-my-world-68b94fc1d119> (дата звернення: 19.04.2025).

109. Sutton-Mattocks J. Cycles of conflict and suffering: Aleksandr Dovzhenko's Arsenal, and the influence of Käthe Kollwitz and Willy Jaeckel. *Studies in Russian and Soviet Cinema*. 2016. Т. 10, № 1. С. 15–46.
URL: <https://doi.org/10.1080/17503132.2016.1144279> (дата звернення: 19.04.2025).
110. Thomas C. CAMERAS: Altering the Way We See Reality. *SWE Magazine*. 2020. No. 1. URL: <https://alltogether.swe.org/2020/01/cameras-altering-the-way-we-see-reality/> (date of access: 19.04.2025).
111. Truffaut F. A Certain Tendency of the French Cinema. *Cahiers du Cinéma*. 1954.
URL: <https://www.newwavefilm.com/about/a-certain-tendency-of-french-cinema-truffaut.shtml> (дата звернення: 19.04.2025).
112. Wirth J. M. Who is Schelling's Bruno?. *Rivista di estetica*. 2020. № 74. С. 181–190.
URL: <https://doi.org/10.4000/estetica.7106> (дата звернення: 19.04.2025).
113. Woodmansee M. The author, art, and the market: Rereading the history of aesthetics. New York : Columbia University Press, 1993. 200 с.