

Київський Національний університет імені Тараса Шевченка
Філософський факультет
Кафедра етики, естетики та культурології

**«Українське поетичне кіно» як феномен української культури
XX століття»**

Кваліфікаційна робота за спеціальністю 034 «Культурологія»
на здобуття освітнього ступеню бакалавра культурології

Студент-виконавець:
Зінченко Дарія Ігорівна
студентка 4 курсу,
спеціальність 034 «Культурологія»
ОПП «Культурологія»

Роботу захищено
з оцінкою _____
Науковий керівник:
Панченко Валентина Іванівна
доктор філософських наук, професор

Допущено до захисту:
Зав. кафедри _____

Київ-2022

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФУ	7
1.1 Український кінематограф на початку ХХ століття	7
1.2 Творчість О. Довженка і його роль як засновника "поетичного" українського кінематографу	13
РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОГО ПОЕТИЧНОГО КІНО	20
2.1 Особливості поетики українського поетичного кіно	20
2.2. Міфологічність як провідна ознака поетичного кіно	27
2.3 Літопис української кінематографічної класики	39
ВИСНОВКИ	46
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	50

Вступ

У 1964 році, період «панування візуальної виразності, етнографічності та сюрреалістичності», з'являється легендарна стрічка Сергія Параджанова «Тіні забутих предків», екранізація однойменної повісті Михайла Коцюбинського, яка отримав другу премію на 7 Міжнародному кінофестивалі в Аргентині. Фільм, в основі сюжету якого вічне кохання, над яким невладна навіть смерть, у 1966 році отримав золоту медаль на міжнародному кінофестивалі в Салоніках. А на думку відомого сербського режисера Єміра Кустуриці цей фільм є однією з кращих картин у світі.

«Українське поетичне кіно», як назвав його польський дослідник Януш Газда у 1970 році, виникло під час хрущовської «відлиги» і було специфічним напрямом в кінематографі, фільми якого відрізнялися особливою манерою побудови кадру, монтажу, настроєм, а, головне, – великою кількістю трактувань.

60–70-х роки стали надзвичайно важливим етапом розвитку як українського, так і світового кінематографу. Вони подарували світу та зокрема Україні, імена, що змінили хід тенденцій, ідей, ключових образів в українському кінематографі, – це режисери Сергій Параджанов, Юрій Іллєнко, Леонід Осика, Микола Мащенко; актори Іван Миколайчук, Юрій Шумський, Гнат Юра, Костянтин Степанков, Микола Гринько, Богдан Ступка. У цей час з'являються стрічки, які розпочали унікальний феномен «українського поетичного кіно» – напрям, що мав справжнє «національне» забарвлення, і був своєрідною протиположністю канонічному радянському реалістичному кіно.

Подальшим розвитком стилю «українського поетичного кіно» може слугувати кінострічка «Вірність» режисера Петра Тодоровського (1965). Режисером Леонідом Осикою відзняті художні фільми «Захар Беркут» (1971) за повістю Івана Франка, «Поклонись до землі» (1975), «Гетьманські

клейноди» (1993) та інші. Справжнім тріумфом «поетичного кіно» стала стрічка «Камінний хрест» (1968) - ця жорстока трагічна кінооповідь про еміграцію галичан і нині вражає глибоким психологізмом – фільм, котрий на кінофестивалі православного кіно «Золота Оранта» у 1995 році був удостоєний найвищої нагороди.

Також набуває визнання українське анімаційне кіно Давида Черкаського («Пригоди капітана Врунгеля», «Крила»), Леоніда Зарубіна («Солом'яний бичок»), Володимира Гончарова («Чумацький шлях»). А особливого визнання набуває серіал режисера Володимира Дахна «Як козаки...», який в роки незалежності стає класикою українського анімаційного кіно. У 70–80-ті роки ХХ ст. переживає розквіт і українське неігрове кіно – випущена серія науково-популярних фільмів про тварин та про можливості людського організму режисера Фелікса Соболева.

В цей період виникає нова важлива тенденція, яка стала альтернативою національного поетичного кіно в умовах наступу національного відродження 60-70-х років – так звана «міська проза». Тематика фільмів цього напрямку, який змушений був зображати тогочасну радянську повсякденність, найбільше стосувалася соціально-психологічних проблем радянської людини - закритості, некомунікабельності, самотності людини в умовах тогочасної дійсності, і велику увагу приділяла моральним пошукам особистості. Найвідомішими творами міської прози є : «Короткі зустрічі» та «Довгі проводи» Кіри Муратової, «Польоти уві сні й на яву» Р.Балаяна, «Грачі» К.Єршова.

Але незважаючи на новаторство та відкриття фантастичних можливостей для розвитку українського кіно, майже всі стрічки були заборонені до показу в СРСР, оскільки не були частиною радянської соцреалістичної культурної парадигми, отож вони змогли побачити світ тільки наприкінці 1980-х років.

Метою дипломної роботи є дослідження становлення і розвитку українського національного кіно в контексті української культури ХХ століття, як продовження традиції національної літератури, драматургії та народної поезії в формуванні феномену культури «українське поетичне кіно». Проаналізувати характерні риси в українському кінематографі 60-70-х та 70-80-х років; порівняти ці періоди, виокремити спільні та відмінні риси; на основі дослідженого матеріалу з'ясувати ідеологічне навантаження засобів мови кіно що передбачає розв'язання таких **завдань**:

- дослідити та проаналізувати культурно-історичні умови зародження українського кінематографу на початку ХХ століття;

- проаналізувати основні творчі досягнення Олександра Довженка в становленні специфіки українського національного кіно;

- означити специфіку поетичної образності як визначального чинника українського кіно;

- прослідкувати загальну динаміку розвитку українського кінематографу;

- акцентувати увагу на основних кінопостулатах доби, реалізованих українськими режисерами, які свідомо використовували етнографічні мотиви;

- прослідкувати зв'язок між тенденціями у кінематографі 60-80 років;

- детально проаналізувати національні особливості та засоби реалізації кінокартини на прикладі українського кінематографу 60-80 років.

Об'єктом дослідження є український національний кінематограф в контексті української культури 20 століття в дискурсі кінематографічної теорії.

Предметом дослідження є культурно-мистецькі етнонаціональні засади української культури як фактори формування своєрідної поетики українського національного кіно.

Методи дослідження.

У дипломній роботі використовуються основні культурологічні принципи дослідження: порівняльно-історичний, аналітичний, компаративний, типологічний. Для досягнення поставленої мети застосовуються також елементи системно-описового, біографічного, функціонально-генетичного методів дослідження, характерного для дискурсу кінематографічної теорії.

Ступінь наукової розробки теми – праці з проблеми класифікації та аналітичного підходу до кінозасобів 60-80 років: Олексенко В. Степан Шкурат: нарис. - К., "Мистецтво"; Муратов А.И. Сценарий режиссура и монтаж любительского научно-технического кинофильма; А.М. Бучма. Нарис про життя і творчість; Мусієнко О. Українське кіно: тексти і контекст; Попович М. В. Нарис історії культури України. — К.: «АртЕк», 1998. — 728 с: іл. — (Трансформація гуманітарної освіти в Україні). Праці українських літературознавців та драматургів: Твори : в 2 т. / Михайло Коцюбинський ; АН УРСР ; [редкол.: І. О. Дзевєрін (голова) та ін.]. - Київ : Наук. думка, 1988. - (Бібліотека української літератури. Дожовтнева українська література); суспільне призначення мистецького твору і етапи розвитку сучасних театрів. Молодий театр, [25.02.1926] / Л.Курбас // Там само. – С. 87-91. Праці стосовно діяльності Олександра Довженка: Довженко О. П. Господи, пошли мені сили : Щоденник, кіноповіді, оповідання, фольклорні записи, листи, документи / О. П. Довженко ; ред. рада В. Шевчук та ін. – Харків : Фоліо, 1994. – 655 с.; Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В.Н. Миславський. Харків : «Дім Реклами», 2019. — 528 с.; Сергій Параджанов та Іван Драч ; Микола Мащенко й Іван Драч // Сл. Просвіти. – 2008. – 14–20 серп. – С. 12.

Наукова новизна дипломної роботи полягає у тому, що:

- конкретизується специфіка зображення міфологічних образів у поетичному кіно: поєднання конкретних подій з міфологічними підкреслює їхню значущість, позачасовий і загальнолюдський характер, водночас допомагаючи осмислити їх у ціннісному аспекті, виокремити значуще для певної культури.

- проаналізовано основні творчі досягнення Олександра Довженка в становленні специфіки українського національного кіно: фільм Олександра Довженка «Земля» окреслив основні ментальні засади українського народу, які знайшли своє відображення у міфологемі «Земля»;

- цілісно представлене розуміння загальної динаміки розвитку українського кіно впродовж 60-80 років ХХ століття: пікові підйоми українського кінематографу збігаються в часі з періодами національного відродження (1930-ті роки) і хрущовської «відлиги» (1960-ті роки), які характеризувалися зменшенням ідеологічного тиску на кінематографістів.

- уточнено різноманітність тематики та способів розкриття образів: основна увага була прикута до кінострічок, які побудовані на історико-етнографічних мотивах. Специфіка поетичної образності українського кіно базується на художній образності народної поезії української літератури і драматургії, і розвиває її специфічними кінематографічними засобами: монтаж, кадр (теорія кіно).

- простежено зв'язок між загальними тенденціями поетичного та нон конформного кіно 80-их років: українське кіно було небайдужим до реальних соціокультурних проблем України в радянський період. Це фільми Романа Балаяна, Кіри Муратової, які набули широкого суспільного визнання.

Практичне значення одержаних результатів. Дипломна робота розширює уявлення про вплив кіномистецтва на суспільне життя, яке постає підґрунтям міжмистецької взаємодії, зв'язку кіно з іншими видами

мистецтва: скульптурою, живописом, графікою та ін. Також певною мірою порушує питання «Чи можливе чисте мистецтво, без політики?», оскільки аналізує поетичне кіно не лише як носій певних естетичних цінностей, а і як заборонений продукт на теренах СРСР, а також порівнює його з нон конформним кіно 80-их з його засобами протесту проти екзистенційної кризи, що охопила радянське суспільство.

Розділ I

СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФУ

1.1 Український кінематограф на початку ХХ століття (Одеса, Харків)

Систематичний випуск ігрових картин в Україні починається з 1909 року. Майже усі фільми періоду 1909–1911 років були «кінодекламаціями» і «кінорозмовляючими картинами» і ставилися за українськими літературними і драматургічними джерелами. «Кінодекламації» і «кінорозмовляючі картини» мали великий успіх, головним чином, у провінції. Виникло декілька пересувних труп (В. Ніглова, Я. Жданова, А. Фільгабера, С. Крамського, українська трупа Олександра Олексієнка, Дмитра Байди-Сухова, акторський дует Надії і Олександра Арбо й інші). «Кінодекламації» демонструвалися під супровід тексту одним актором, що іноді використовував музичні і шумові ефекти. Кіновистава за участю декількох персонажів, озвучених різними голосами, дістала назву «Кінорозмовляючі картини».

Специфіка «кіно декламації» полягала в тому, що фільм знімався з розрахунком на озвучування актором під час його демонстрації.

«Кінорозмовляючі картини» були привабливі тим, що їх демонстрація мала мовний, музично-вокальний і шумовий супровід. Група акторів, що знаходилися за екраном, голосно і синхронно зображенню відтворювала репліки персонажів фільму, озвучувала пісні і танці, а це, природно, створювало певні труднощі для прокатника. Постановниками практично усіх «кінорозмовляючих картин» в Україні були театральні режисери або актори.

Першу «кіно декламацію» українською мовою було знято в 1909 році в Харкові. Комедія-водевіль в одній дії «Як вони женихались, або Три кохання в мішках» була екранізацією повісті М. В. Гоголя «Ніч перед Різдвом». Сценаристом і режисером виступив Олександр Олексієнко. Він же виконав усі ролі (дяк, Чуприна, Голова, Солоха). Фінансував постановку харківський купець і прокатник Д. Харитонов.

Незважаючи на те, що «кінорозмовляючі картини» за технічним виконанням поступалися звичайним німим фільмам, вони подобалися публіці. Проте, як відомо, «кінорозмовляючі картини» випускалися в одному або у двох екземплярах і окупалися достатньо довго. Кінопідприємці, що вкладали гроші у кіновиробництво, хотіли мати більше прибутку від фільмів на українські теми, що стали популярними. Так, Д. Харитонов і Я. Каратуманов переорієнтовуються на випуск звичайних фільмів, що дозволило практично при тих же витратах продавати десятки копій одного фільму в різні регіони Російської імперії. Спочатку перезнімаються як звичайні фільми «кінорозмовляючі картини», що мали успіх у глядачів. О. Олексієнко перезнімає «Сватання на вечорницях» по Д. Дмитренку, Д. Байда-Суховій повторно екранізує п'єсу Д. Дмитренка «Кум мірошник». Практично одночасно О. Олексієнко і Д. Байда-Суховій екранізують модну на той час драму «Жидовка-вихрестка» І. Тогобочного. На студії Д. Харитонова екранізується популярний водевіль Г. Ф. КвіткиОснов'яненка «Шельменко-денщик».

З ім'ям одного з видатних майстрів української сцени — режисера і актора М. К. Садовського пов'язані зйомки перших ігрових фільмів у 1910–1911 роках у Києві і Катеринославі. Засновник київського Акціонерного кінематографічного товариства С. Френкель фінансував постановку фільму «Три кохання в мішках» (1910). Фільм був перезйомкою однойменного спектаклю по М. В. Гоголю у виконанні акторів київського театру М. Садовського. У Катеринославі випуск перших ігрових фільмів фінансував власник великої прокатної контори «Мистецтво» І. Спектор. Влітку 1911 року під час гастролей театру М. Садовського в Катеринославі місцевий кінооператор Д. Сахненко зафіксував на плівку кращі постановки трупи — «Мати-наймичка» по І. К. Карпенко-Карому і «Наталка-Полтавка» по І. П. Котляревському. Спочатку зняли фільм «Мати-наймичка». М. Садовський вибрав для зйомки кращі сцени з п'єси. Сам Микола Садовський виконував роль Цокуля. Реалістичність виконання цієї ролі, на думку театральних критиків, залишала глибоке враження. Відома українська актриса Любов Ліницька грала Харитину, Іван Мар'яненко виконував роль Панаса, Северин Паньківський — діда мірошника, М. Петляшенко — гусара, Єлизавета Хуторна — Марусі та Прасков'я Колесник — Рухи. У фільмі «Наталка-Полтавка» роль Наталки виконувала геніальна актриса, гордість української сцени — Марія Заньковецька, возного — Федір Левицький, виборного — Микола Садовський, Миколи — Іван Мар'яненко, Терпелихи — Ганна Борисоглібська, Петра — С. Бутовський. Картини «Мати-наймичка» і «Наталка-Полтавка» вийшли на екран у грудні 1911 року і стали, на думку істориків українського кіно, одним із найбільших досягнень дореволюційної кінематографії в Україні.

Закінчуючи огляд кінорепертуару 1911 року, варто відзначити фільм «Запорізька січ» Катеринославського ательє «Батьківщина». Ательє належало декільком акціонерам. Воно розташовувалося на присадибній ділянці одного із власників. У одній частині будинку мешкав акціонер, в іншій —

розташовувалася кінолабораторія. Співвласник кіноательє Щетинін вклав у справу десять тисяч карбованців (у таку суму було оцінено будинок і присадибна ділянка). Вкладом Д. Сахненка стали його знімальний апарат і уміння працювати з ним. З часом до справи долучився власник кафе М. Шейнін. Перший фільм «Запорізька січ» (реж. і оператор Д. Сахненко) розповідав про героїчне минуле Запорізької Січі в XVII столітті, про бойові подвиги запорізьких козаків і кошового Івана Сірка, що захищали Україну від татар і турок. Сахненко зафіксував дивовижну українську природу, грізні дніпровські пороги і захоплюючі бойові епізоди. «Запорізька січ» знімалася за участю нащадків запорізьких січовиків на історичних місцях колишньої Січі. Консультував знімальну групу історик Дмитро Іванович Яворницький. Спеціально для фільму О. Х. Векслером-Стрижевським було написано музику. Декорації писав художник і активний місцевий просвітянин Єлисей Якович Шаплик. Багато жителів Катеринославу добровільно збирали для зйомок одяг, побутове начиння, робили бутафорську зброю.

У 1914–1915 роках спостерігається значний підйом кіновиробництва і в Україні. У ці роки випускається рекордна після 1911 року кількість картин — 22 фільми в 1914 році і 19 — в 1915. Випущена кінопродукція вирізнялася тематичною і жанровою різноманітністю. У 1914 році ще випускаються картини української тематики в Катеринославі — «Грицько Голопупенко», Харкові — «Травнева ніч, або Утоплениця» (за М. В. Гоголем режисер Т. Піддубний) і Києві — «Переплуталися» (реж. О. Гамалій). Зазначені фільми, ймовірно, знімалися перед війною.

На початку березня 1917 року в Україні уперше створюються сприятливі умови для розвитку українського кінематографу. Після створення Центральної Ради під головуванням Михайла Грушевського (17 березня), перестали діяти усі заборони відносно української мови і культури.

Починається значне зростання україномовних видань. Засновуються курси для вчителів. 31 березня 1917 року відкривається перша українська гімназія.

У серпні 1918 року на хвилі своєї нової політичної ініціативи гетьман Павло Скоропадський видає указ про українізацію кінематографу. На початку 1918 року центр кіновиробництва в Україні переміщається з Києва в Одесу.

Провідне місце в одеському кіновиробництві займає невелике підприємство Мирона Гросмана «Мирограф», засноване в 1913 році. Кіностудія випустила в 1918 році сім фільмів. Частково підйом кіновиробництва був пов'язаний з реорганізаційними змінами в компанії — до керівництва фірми увійшов великий кінопідприємець Мордка Товбін. Товбін був власником варшавської прокатної контори і кіностудії «Siła» / «Сила», перейменованою в «Kosmofilm» / «Космофільм», з філією в Одесі. Після заняття німецькими військами Варшави Товбін із сім'єю переїхав до Одеси. Тут він придбав контрольний пакет акцій «Південного банку», до активів яких входила кіностудія «Мирограф». Робота студії поновилася у серпні 1918 року. Серед продукції кіностудії «Мирограф» найцікавішим, судячи по повідомленнях у пресі, був «Апостол» (сцен. і реж. М. Салтиков) — спроба створення кінобіографії відомого українського філософа Григорія Сковороди. У репертуарі «Мирографа» в 1918 році основну частину складали фільми — «Дівчина моря» (сцени з курортного життя); комедія «Як Уточкін упіймав злодія»; драми «Гроші» (сцен. і реж. Е. Пухальський); «І таємницю поглинуло море» (реж. Е. Пухальський); «Ах ти, доля, злая доля!» (інсценування народної пісні; сцен. і реж. М. Салтиков).

У порівнянні з успішнішим в плані кіновиробництва 1918 роком, коли кіностудії Києва і Одеси випустили 24 фільми, 1919-й виявився менш плідним — вийшло 15 картин, 4 з яких було випущено в Одесі і 10 — в Києві. Особливо бурхливу діяльність розгорнула кіностудія «Художній екран». У 1919 році в роботі одночасно знаходилися 9 сценаріїв. Досить значною

постановкою була екранізація роману М. Г. Чернишевського «Що робити?» (сцен. і реж. М. Бонч-Томашевський). Останньою постановкою кіностудії «Художній екран» був агітфільм «Через кров до відродження». Фільм знімався за замовленням Відділу пропаганди контррозвідки Денікіна (ОСВАГ) і анонсувався як «життєва драма на тлі більшовицького володарювання».

У 1919 році більшість уваги на місцях представники рад приділяли питанням пропаганди і націоналізації кінотеатрів, кінопрокатних, кіновиробничих підприємств. У 1921 році Всеукраїнський кінокомітет випускає в Києві фільм «Квіти на каменях» про класову боротьбу в селі під час збирання хліба для голодуючого Поволжя (сцен. Г. Тасін; реж. А. Лундін). 15 січня 1919 року в Одесі націоналізується кінофабрика Д. Харитонова, а 18 січня виходить постанова Тимчасового робітничо-селянського уряду України про передачу усіх театрів і кінематографів у ведення Відділу просвіти. Крім того, усім кінотеатрам пропонувалося в найкоротший строк представити зведення про кількість електротехнічного устаткування, його стан і запаси допоміжних матеріалів. Кінокомітет разом із «упорядкуванням» кіномережі налагоджує власне кіновиробництво. У лютому 1920 року харківська газета «Театральні вісті» повідомляла: «Кіно-секція Театрального Комітету починає облаштування фотолабораторії для виробництва зйомок вождів революції і її найважливіших моментів».

1.2 Творчість О. Довженка і його роль як засновника "поетичного" українського кінематографу

Розпочавши аналіз українського кіно, не можна оминати ім'я Олександра Довженка. Його талановиті стрічки мали резонанс у всьому світі та виявили неабиякий вплив на подальший розвиток кінематографу. Він не мав можливості працювати вільно, керуючись лише власним мистецьким баченням, і створював фільми значною мірою під тиском радянського уряду, але його «Земля» (1958) увійшла до 12 найкращих кінострічок всесвітньої історії кінематографу.

Шлях О. Довженка в кіно розпочався з роботи стажиста у агітфільмі «Червона Армія» А. Строева. Режисура почала цікавити його під час роботи в кіногрупі Арнольда Кордюма при постановці картини «За лісом» (про класову боротьбу на селі). Також О. Довженко написав сценарій для дітей — «Вася-реформатор». «Васю-реформатора» та «Ягідку кохання» сам О. Довженко не зараховував до свого творчого доробку. Першим своїм фільмом він назвав «Сумку дипкур'єра».

Перший серйозний успіх прийшов у 1929 році після виходу на екрани фільму «Звенигора». Фактично, О. Довженко ще в Харкові мав сценарій до цього фільму. Ідея належала Юркові Юртику (Тютюннику), який у співавторстві з Майком Йогансеном і написав сценарій фільму-легенди про скарб, закопаний гайдамаками в надрах гори. Але О. Довженко майже повністю переробив цей сценарій. Він прагнув створити «свою Іліаду». Велетенська поетична фреска, що охоплює дві тисячі років буття, може бути зрозумілою тільки тим, хто знайомий з історією України. Дванадцять пісень цієї стрічки відтворюють легенди скіфів і варягів, запорізьких козаків, громадянської війни, петлюрівців, більшовиків та білогвардійців. Усі вони поєднані одним персонажем — дідом, який уособлює патріархальне селянство, прив'язане до цінностей минулого. Фільм не вписується все ж таки

в ряд фільмів, що були покликані формувати пролетарський реалізм, хоча й закінчується апологією соціалістичної промисловості. О.Довженко виправдовував більшовицьку революцію вірячи, що ця нова ідеологія ніби виникла з якогось давнього заповіту. «Звенигора» була сенсацією 1928 року, але водночас це був початок особистої трагедії О.Довженка — за цю стрічку, та згодом за фільм «Земля» його будуть постійно звинувачувати в буржуазному націоналізмі.

Сам О. Довженко, уже через 10 років після заборони «Звенигори», писав про неї в автобіографії: «Звенигора в моїй свідомості відклалася як одна з найцікавіших робіт, це «прейскурант моїх творчих можливостей», я зробив її одним духом — за сто днів, не зробив, а проспівав, як птах. Мені хотілося розсунути рамки екрана... заговорити мовою великих узагальнень».

Першим друкованим відгуком про роботу Довженка стала стаття редактора журналу «Кіно» Миколи Бажана: «Це — історична симфонія, що рівної їй немає у світовому кіно. Це зафільмована лірика, епос і філософія, виявлені в образах такої глибини й вагомості, що багатьом не сила до кінця їх розкопати й зрозуміти». С.Ейзенштейн так описував свої враження після перегляду довженківської картини: «...в повітрі стояло: серед нас нова людина кіно. Майстер свого жанру. Майстер своєї індивідуальності. І разом з тим майстер наш. Свій. Спільний. Перед нами була людина, яка створила нове в галузі кіно».

Фільм демонструвався в Москві, два громадські перегляди в Парижі закінчилися овацією, він обійшов екрани Голландії, Бельгії, Аргентини, Мексики, Канади, Великій Британії, США, Греції. Багато кінознавців вважали, що тільки в «Звенигорі» здійснилась творча фантазія автора, якій через обставини не судилося повторитися. А відродилась вона тільки в 1960-ті роки разом із розвитком поетичного кіно України.

Наступним фільмом О.Довженка став «Арсенал» — фільм-поступка перед владою, як вважає більшість кінознавців. «Арсенал» — приниження й

засудження визвольних змагань українського народу після розпаду царської імперії. Попри те, що сам автор воював у лавах армії УНР, цього разу він — на іншому боці. Критики й досі сперечаються, чи прихований у цьому фільмі непрямий докір націоналістам, що втратили незалежну Україну, чи це є суто більшовицький витвір, який доводить владі та критикам того часу відсутність націоналістичного нахилу у творчості. На цьому етапі творчість О. Довженка перейшла через експресіоністичний період свого розвитку, коли індивідуальність художника дуже часто перекривала об'єктивну реальність процесів. Але те, що й емоція художника зростала на ґрунті формованого матеріалістичного світогляду, й те, що була вона виразно класово-політична, це превалювання емоційності не вийшли на ґрунт суб'єктивізації, отже, містицизму в трактуванні художнього матеріалу, давши зразок революційної експресіоністичної творчості, кінець.

Нарешті від липня до листопада 1929 року О.Довженко знімав свій геніальний твір «Земля», гімн праці на землі, хліборобству та людині, яка працює на землі, є частиною космічного ритму буття. О.Довженко першим у світовому кіно виразив світогляд, якісно відмінний від досі зображуваного. Це світогляд нації хліборобської, в якій спокійна гідність зумовлена її способом життя. Середовище і люди — єдине і нероздільне, а їхній спосіб життя є споконвічним, світогляд непохитним. Символіка О.Довженка була тісно пов'язана зі світоглядом українського народу, з образністю народної поезії. Саме в цьому відмінність фільмів О.Довженка від фільмів російських авангардистів (формалістів) 1920-х років.

Однією з найважливіших ознак якісного кіносценарію, на якому вибудовується успішне в художньому плані поетичне кіно, є наявність у ньому підтекстових смислів. Різноманітні творчі технології вибудовування таких смислів розкриваються у роботах відомих консультантів з написання кіносценаріїв К. Іглесіаса, Р. Маккі, Л. Сегер і Дж. Вестон, що вже здобули великий успіх у Голлівуді. Літературний кіносценарій, на якому

вибудовувався шедевральний фільм О. Довженка «Земля», написаний на такому рівні майстерності, що його можна вважати цілком автономним літературно-художнім твором (кіноповідстю), котрий генерує тонкі підтекстові смисли. Зрозуміло, що вони виражаються власне літературними засобами. Кінофільм, створений за цим сценарієм, трансформував ці смисли в іншу мову – кінематографічну. Сталося так, що власне підтекстова сфера цього фільму стала головною причиною того, що фільм був заборонений, а його автор сценарію та режисер був підданий гонінню з боку більшовицького режиму.

Крім того, вагому роль у побудові поетичної кінострічки відіграють символи. Найбільш характерними і розкритими в кінофільмі «Земля» є символи води та землі. Образ води – «символ першоматерії, плодючості; початку і кінця всього сущого на Землі; Праматері Світу; інтуїтивної мудрості...» [6, с. 29]. Спочатку вода постає через образ хмар, точніше, «барокових пасм хмар на небі» [9, с. 72], опис яких наповнений романтичними, казковими, а певною мірою й фантастичними нотками: «В блакитній високості непомітно почали виникати хмарки. Вони росли і множились, перебуваючи в безупиннім змаганні й мінливості. Деякі з них скидались на урочисті голови бородатих пророків, інші – на снігові гори, а декотрі мчали вершниками на фантастичних подобах коней. А поперед небесного воїнства, розпростерши крила, осяяний промінням сонця, летів велетенський птах. Потім пророки, воїнство і птах об'єднались в одну чорну хмару, що заповонила небо аж по саме сонце» [4, с. 125]. А потім вода постає через образ дощу, що тісно пов'язаний із землею, адже забезпечує плодючість ґрунту, є символом очищення, плодючості та життя: «І [...] зашуміли верби над [...] головою, загуркотів грім, і на запилену землю линув дощ – буйний та теплий.

Окрім того, образ землі нерозривно й потужно зв'язаний з народом, особливо якщо йдеться про українців. На цю особливість свого часу звернув

увагу відомий український географ, картограф і публіцист С. Рудницький. Наприклад, у його книзі «Українська справа зі становища політичної географії» читаємо таке: «Органічне зв'язання народу з землею, ця найсильніша основа держави, мимо всіх історичних невзгод на Україні, тільки скріплялися й поглиблювалися. Українці поміж всіма великими народами Європи, нарід найвиразніше хліборобський, зрослися зі своєю рідною землею так тісно, що кожний політичний план (навіть!), який відноситься до української території, мусить з тією дійсністю необхідно числитись» [10, с. 11]. У такий спосіб образ землі разом із зображенням народу набуває своєї повноти та цілісності. Тим часом у кіноповісті, як і у фільмі відчувається любов і повага О. Довженка до українського народу. Та це і не дивно, адже сам письменник був переконаний в тому, «щоб зняти фільм про селян, про село мало бути кінематографістом-художником, потрібно не тільки знати історію свого народу, але й любити (виділення наше. – М. Ф.) його...» [7, с. 268].

Керівництво «Українфільму» визнало, що «Земля» відповідала за свою ідеологічною орієнтацією лінії партії та заходам, вжитим для земельної реорганізації в сільському господарстві. Але критики Павло Бляхін, Хрисанф Херсонський та особливо Дем'ян Бедний миттєво почали звинувачувати Довженка в нехтуванні висвітленням класової боротьби, пантеїзмі та біологізмі, у захисті куркулів та оспівуванні журби за минулим. Микола Бажан, один з небагатьох, що стали на захист режисера, розуміли його особливе ставлення до колективізації: перехід патріархального селянства до колективістського суспільства обов'язково проходитиме через постійний конфлікт людини та природи.

Після необхідних купюр та 32-х офіційних та приватних показів 8 квітня 1930 року «Земля» вийшов на київські екрани, а вже 17 квітня фільм з показу зняли. Офіційна причина — натуралізм та замах на звичаї. О.Довженко написав у «Автобіографії» про те, що сталося з ним після

випуску «Землі»: «Радість творчого успіху була жорстоко пригнічена страховинним двопідвальним фейлетоном Дем'яна Бедного під назвою «Філософы» в газеті «Известия». Я буквально посивів і постарів за кілька днів. Це була справжня психічна травма. Спочатку я хотів був умерти». О.Довженко з подивом дізнався, що фільм мав грандіозний успіх у Європі, у той час як його було заборонено в Україні. Після прем'єри в Берліні про Олександра Довженка з'явилося 48 статей, у Венеції італійські кінематографісти назвали О.Довженка «Гомером кіно». А ось у Радянському Союзі стрічку реабілітували лише в 1958 році після міжнародного референдуму в Брюсселі, де він увійшов до числа 12 найкращих фільмів всесвітньої історії кіно.

Загалом, «Звенигора», «Арсенал» та «Земля» розглядають як окремий етап у творчості О.Довженка, тим більше, що головні герої цих фільмів були об'єднані внаслідок виконання ролі одним й тим же актором — Семеном Свашенком.

Успіхи «Щорса» давали Олександрові Довженку підстави вважати себе реабілітованим: він став депутатом, керівником Київської кіностудії та членом президії комісії з присудження Сталінської премії.

У цей час майстер продовжував працювати над своєю давньою мрією, що була відкладена майже на 10 років — сценарієм «Тараса Бульби». Наприкінці травня 1940 року, після довгих консультацій з видатним фахівцем з історії козаччини Дмитром Яворницьким, Довженко закінчив його. Але якраз у той час, коли Олександр Довженко готувався до від'їзду до Інкерманської фортеці на натурні зйомки, почалася війна, яка остаточно поклала край заповітному бажанню (у повоєнні роки він також не зміг здійснити цей проект: цього разу на заваді стала жданівська культурна політика та слабке здоров'я майстра).

З початком війни Довженко був евакуйований до Ашхабада. Призначений полковником інтендантської служби, він не витримував бездіяльності і

просив, щоб його відправили на фронт, де він став кореспондентом газети «Красная звезда» і свідком звільнення від окупації, після чого надрукував у «Известиях» 31 березня 1942 року статтю «Україна в огні». Одноименна назва належить і сценарію фільму, що його писав Довженко в 1941—1943 роках. Деякі уривки цього сценарію з'явилися у пресі у вересні 1943 року, викликавши обурення агітпропівського керівництва. Як наслідок, Довженка звинуватили у відкрито проголошених сумнівах щодо колективної вини за покинуте ворогу безпорадне населення та боєздатність Червоної армії. Довженку запропонували переписати сценарій, зрусифікувавши героя-українця Кравчину. 30 січня 1944 року його викликали до Сталіна, від якого він дізнався про заборону свого фільму під приводом «антиленінізму, пораженьства, ревізування національної політики й заохочення українського замість радянського патріотизму». Сталін, ображений на критику саме у той час, коли радянська армія виганяла ворога, не зміг простити Довженку завданої образи. У той же день Довженко знищив три «найкрамольніші» зошити свого щоденника, який він вів з 1939 року.

Усім органам цензури було надіслано директиву «не публікувати в цивільній і військовій пресі твори О. Довженка без особливого на те дозволу в кожному окремому випадку». Осмислюючи цю ситуацію, Олександр Довженко записав у своєму щоденнику: «...невже любов до свого народу є націоналізм? Чи націоналізм... в невмінні художника стримати сльози, коли народу боляче?..». Пovoєнні роки характеризувались особливим занепадом кінематографії, особливо української. 14 квітня 1945 року О.Довженко заявив: «В нашій культурі засуджені до смертної кари».

Розділ 2

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ «УКРАЇНСЬКОГО ПОЕТИЧНОГО КІНО»

2.1. Особливості поетики «українського поетичного кіно»

За часів Радянського Союзу кінорежисери знімали дуже мало справжніх українських фільмів – таких, які б показували правдиву історію нашого народу, були україномовними, відображали українську культуру. Створюючи таке кіно, було легко стати звинуваченим у націоналізмі, тому більшість режисерів та сценаристів або ж знімала фільми на політичне замовлення (безперечно, талановиті, яскраві, але історично неправдиві), або ж, бажаючи привнести хоч щось українське в кінематограф, обмежувалась екранізацією української класики. Так, режисер Віктор Івченко здійснив першу екранізацію однойменного твору Тараса Шевченка «Назар Стодоля» (1954), зняв фільм за драмою-феєрією Лесі Українки «Лісова пісня» (1961), а у 1960 році – україномовну стрічку «Іванна», про трагічну долю молодої дівчини. Варто зазначити, що митець був учителем найвідоміших у ті часи талановитих українських акторів – Івана Миколайчука, Раїси Недашківської, Броніслава Брондукова.

Беззаперечним здобутком для українського кіно тих часів є й художній фільм «Сон» – про долю Тараса Шевченка, знятий у 1964 році режисером Володимиром Денисенком. Фільм усім сподобався, адже головну роль у ньому зіграв знаменитий актор Іван Миколайчук. Актором він був особливим, народним, справжнім, найкращим, тому майже жоден фільм у ті роки не обходився без його участі. Рідна сестра Миколайчука Фрозіна Грицюк розповідала: «Роль Шевченка – це найулюбленіша роль Івана з усіх, які він грав за своє життя. Була велика гордість і радість, коли ми почули, що його затвердили на цю роль. Він завжди казав: «Я дуже щасливий, бо в нас із Шевченком надзвичайно схожі долі! Я народився в бідній багатодітній сім'ї, як Шевченко, і працювати мені не давали, як Шевченкові». І помер мій брат у

46 років, як і Шевченко». Актор зіграв 34 ролі в кіно, написав дев'ять сценаріїв, зняв дві режисерські роботи. Серед найвідоміших фільми «Сон», «Тіні забутих предків», «Гадюка», «Білий птах з чорною ознакою», «Камінний хрест», «Комісари». До більшості кінофільмів В. Денисенка, як було прийнято в радянські часи, застосували ідеологічну цензуру. Так, наприклад, відома глядачеві стрічка «На київському напрямку» (1967) мала бути двосерійною, але другу серію, яка б змальовувала життя киян у період німецької окупації, зокрема, трагедію Бабиного яру, заборонили знімати через «неактуальність», що є приховуванням історичної правди.

У 1961 році інший режисер – Віктор Михайлович Іванов – зняв мегапопулярний комедійний фільм «За двома зайцями» за мотивами комедійної п'єси Михайла Старицького. Ця стрічка стала взагалі безсмертною і значною мірою завдяки таланту виконавців головних ролей – Маргарити Кринициної та Олега Борисова. В оригіналі фільм був знятий українською мовою, але через російськомовну політику Радянського Союзу дубльований російською. Перелік талановитих кінострічок цим, безумовно, не обмежується. У ті часи на Київській кіностудії імені Довженка було знято безліч талановитих фільмів, на яких виховувалися цілі покоління, однак вони не несли нічого українського.

На думку Л.Брюховецької, «українське поетичне кіно як явище мистецьке – це вияв чітко визначеного світогляду, що впливає з укоріненості в рідну землю, яка годує людину. Тому це кіно означає спротив асиміляції (у випадку України – русифікації) та іншим нівеляційним процесам. У фільмах цього напрямку представлені моделі національної психології, життя персонажів невід'ємне від природного універсуму, від природного колообігу буття, з чого випливають моделі етичні й естетичні: любов до рідної землі, вірність давнім традиціям, дотримання звичаїв та обрядів, творення матеріальної культури, музичного та пісенного фольклору. Тут помітний своєрідний інтерпретаційний ланцюг: від мотиву території проживання і

22

входження до природного коло обігу – до створення національної культури, функціонування якої залежить від багатьох, зокрема політичних, чинників. Два моменти – «природний» та політичний виміри культури – є значущими в контексті аналізу». Стрічка «Тіні забутих предків» була зобов'язана своїм успіхом блискучому синтезу літературного першоджерела (однойменна повість М. Коцюбинського), режисерській, операторській і художній майстерності, музиці, акторському виконанню. Саме тому успіх цього фільму поділили між собою режисер С. Параджанов, оператор Ю. Ілленко, художник Г. Якутович, композитор М. Скорик, актори І. Миколайчук, Л. Кадочникова.

Починаючи із 1972 року радянська цензура стала суворішою й не допускала створення фільмів вже на етапі сценарію, адже політика Радянського Союзу суперечила національним ідеям українського поетичного кіно. У роки «застою» воно було визнане архаїчним та відірваним від життя, а задля витіснення зайвого патріотизму почалося активне переслідування українських режисерів. Через ідеологічну цензуру заборонили до показу безліч українських кінострічок, серед яких варто згадати фільм Володимира Денисенка «Совість», мелодраматичну стрічку Кіри Муратової «Довгі проводи». До речі, Кіра Муратова – володарка спеціального призу Берлінського кінофестивалю, а за великий особистий внесок у світову культуру вона (єдина з кінорежисерів України) удостоєна російської незалежної премії «Тріумф». Також був заборонений фільм Юрія Ілленка «Вечір на Івана Купала» (1968), а «Білий птах з чорною ознакою» (1971) зазнав значної цензури. Актор Іван Миколайчук, який зіграв у ньому головну роль, як згадує його сестра, казав так: «Білий птах...» – то не птах, а лишень тулуб з нього лишився. А всі крила йому пообрубувано. Мали бути дві серії цього фільму і того нема, багато обрізали, лишили тільки політично вигідні сюжети». Сюрреалістична кінострічка «Криниця для спраглих» сценариста Івана Драча та режисера Юрія Ілленка також була заборонена.

Деякі українські режисери завдяки своїй сильній творчій особистості все ж не опускали рук і пробивалися через весь бюрократизм радянського кіно. Так, сценарист, режисер та актор Леонід Биков у 1972 році зняв драматичний військовий фільм «В бій ідуть одні «старики», в якому звучали українські пісні «Смуглянка» та «Ніч яка місячна», що з моменту виходу фільму на екрани стали справжніми шлягерами. Заборонені ж фільми почали повертатися на екрани лише з процесами перебудови у середині 1980-х років.

Передумовами розвитку в Україні авторської теорії заведено вважати творчість авторів Олександра та Кіри Муратових. Фільм Одеської Кіностудії «Явдоха Павлівна» 1966 р. був одним з перших українських фільмів, який зробив виклик традиційним радянським канонам. Видатним автором свого часу був і В. Денисенко, експерименталіст часів відлиги, що вважав себе послідовником О.Довженка, у своєму фільмі «Солдатка» порушував питання післявоєнної урбанізації та трагічні долі людей того часу.

Таким чином, «українське авторське поетичне кіно» належить до феноменів української культури. Одними з визначних явищ українського кінематографа радянського періоду була поява історичних та наукових фільмів, школи поетичного кіно, відкриття кіностудій, де непередбачені владою автори відстоювали свої професійні та творчі якості. Досліджено, що автор, це людина яка має юридичне та фізичне відношення до створеного твору. Але поняття авторського в кіно має відношення до людини, що специфікою своєї творчості найбільше впливає на кінцевий результат твору. Відомі українські митці періоду 1960– 1980-х років зазнали політичних та ідеологічних утисків. Та протягом своєї професійної діяльності їм вдалося зберегти своєрідний стиль, характер творів та зобразити українські культурні та етнічні надбання.

Не дивлячись на заборони, митцям авторського кіно в II-й половині 1960-х – I-й половині 1980-х років вдалося створити багато кінострічок, які стали візитівками українського кінематографа. Феномен українського

авторського кіно був самобутнім та самодостатнім, але не відповідав критеріям панівного в мистецтві Радянського Союзу методу «соціалістичного реалізму». Тому представники авторського кінематографа переслідувалися, а їх кінострічки вилучалися та були заборонені для показу масовому глядачеві. Українське авторське кіно порушувало питання національної самосвідомості у творчості С.Параджанова, Ю. Ілленка, Л. Осики, І. Миколайчука, та багатьох інших режисерів, охоплювало теми історії, побуту, втрачених традицій і психології людських взаємовідносин, а також заглиблювалися у власне українську національну культуру.

Якщо змістове наповнення фільмів часто відштовхується від міфів, то форма його передачі насамперед поетична, що загалом могло ставати домінантою фільму. Особливу роль у творах поетичного кіно відіграє форма – від загальної концепції побудови сюжету до технічних засобів виразності – руху камери, кольору, звуку тощо.

У поетичному кіно (хоч і не лише в ньому) вихід за межі фабули, перетворення історії на притчу, піднесення поставленої проблеми до загальнолюдських масштабів також стали визначальною рисою. Скажімо І. Миколайчук та Ю. Ілленко, створюючи «Білого птаха з чорною ознакою», передбачали наявність трьох змістових пластів: сюжету, причинності зв'язків та складного художнього осягнення світу. Сам Ю. Ілленко визначав завдання кіно як «створення багатовимірного світу на двовимірній площині екрана». (8, с.91). Виразно національна тематика сюжету (незалежно від зображуваного – сучасного чи минулого) поглиблена, доповнена множиною підтекстів, що додають узагальненого, тобто загальнолюдського, звучання, перетворюють історію на притчу. Сприяє цьому зокрема близькість поетичного кіно до народної культури за такими її ознаками, як наповненість символікою, наявність кількох пластів змісту, нерідко епічність, поряд з увагою до душевного стану – риси, властивої й поезії (3, с.189).

«Поетичному кіно» притаманне звертання і до традиційно літературних засобів, а не тільки літературних форм, зокрема метафор, гіпербол, алюзій,

порівнянь. Деякі з них стосуються радше змістового аспекту і апелюють як до емоційної, так і до інтелектуальної сфер. Інші мають характер засобів формальної виразності, покликані передусім створювати атмосферу фільму, викликати у глядача певний настрій. Тут знову доречно згадати слова Ю.Ілленка: «Справжнє кіно починається з моменту, коли думки, виражені на екрані, вислизають за межі словесних визначень...» (4, с.84). Перш за все це стосується кольору. Тут – передусім в епізоді здобування скарбу у фільмі «Вечір на Івана Купала» - колір є не лише провідним компонентом оформлення, а й відображенням трагедії героя: сірий символізує розпач, втрату людського, золотий – це влада золота, засліпленість і егоїзм, червоний – кров, відплата. Є він ф важливим елементом композиційної побудови кіно тексту: першу частину та фінал – оповідь про чисте кохання героя – знято у м'яких світлих тонах, історію падіння й загибелі героя – у напружених золотих, кривавих, чорних; безнадійне паломництво героїні – у гнітючих чорно-жовтих (4, с.93-94). Частково цей принцип було задіяно й раніше: ще в «Тінях забутих предків» холодні чині тони використано у трагічних чи містичних сценах: загибеллю Марічки та її видінню перед смертю Івана. І навпаки: у сценах з Палагнуою домінують «живі», «плотські» червоні кольори. Монохромна, побудована на чітких контрастах чорного і білого «Криниця для спраглих» підкреслює характер зображуваних подій, відображаючи занепад духовних джерел людини (надарма автора фільму звинувачували у песимізмі) (4, с.59). Подібну роль відіграла така кольорова гама і в «Камінному хресті». Роль окремого символічного складника виконують «декорації» - простір дії, що також створює емоційне тло твору, формує у своїй сфері його сприйняття (недарма образ природи, її естетизація стали однією з провідних рис поетичного кіно. Кінематограф моделює світ, головними інструментами якого є час і простір. Змістовність такої моделі залежить від того, яким чином критерії об'єктивного світу перекладені на мову художнього тексту. Лотман зазначає, що цей процес повинен визначатися актом творчості, а не чітко визначеною, прописаною системою. Через це стає очевидним, що художник

прагне максимально звільнитися від автоматизації відображення часово-просторових критеріїв у кіно. Щоб досягти такого ефекту, художник користується лише одним часом - теперішнім. Такий прийом стосується не лише кіно, а й інших візуальних видів мистецтва, наприклад театру. Театральний теперішній час - це воскресіння часу разом з діями та дійовими особами, воскресіння, при якому глядачі повинні забути, що перед ними минуле, - писав Д. С. Лихачов.

Такий характер має занесене піском село у «Криниці для спраглих», що, за задумом Ю.Ілленка, мало підкреслити контраст між традиційним образом українського села та його реальним станом. Фантастичний характер «Пропалої грамоти» також подекуди увиразнений пейзажем – зокрема мертвим деревом і чортом на ньому, загадковим озером тощо. Потріскана кам'яниста земля, що вже самим виглядом чинить спротив плугу, та гора-«Голгофа» у «Камінному хресті» є своєрідним символом долі героя. Для «Білого птаха з чорною ознакою» тлом-домінантою стали стіни, тому в камеру фактично не потрапляє небо. У «Вечорі на Івана Купала» такою домінантою став зловісний яр з великою кількістю проваль – символ пекла в людській душі, безмежного сумління. Втім, образ природи тут загалом підкреслює умовність, символічність фільму: природу було трансформовано (переважно завдяки кольору) відповідно до задуму режисера.

Джерел поетичного кіно досить багато. Особливе сприйняття деяких творів пов'язане зі звертанням до різних жанрів народної творчості, що підкреслює належність кіно до широкого культурного ареалу і посилює національний колорит (що, втім, не має нічого спільного з етнографізмом, який закидали митцям). Має місце посилення на казку (наприклад, пародія на вибір шляху у «Пропалій грамоті» та самі персонажі фільму; навіть своєрідне ставлення Фабіана до цапа у «Вавилоні ХХ» дещо нагадує стосунки між героями казок і билин та тваринами-помічниками), народний театр (обрамлення «Пропалої грамоти», визначений авторами жанр «Вавилону ХХ»).

Звертання до екранізацій та історичного кіно («Захар Беркут») сприяло появі на екрані багатьох зразків декоративно-ужиткового мистецтва (передусім у «тінях забутих предків», що першими засвідчили дар С.Параджанова показати красу матеріальної речі).

У багатьох фільмах широко використано народну музику, пісню. І. Миколайчук зокрема називав музику співавтором фільму. Музичний супровід справді був вагомою звуковою складовою, що подекуди міг замінити діалоги. Яскравим прикладом є коломийки у «Тінях забутих предків», покликані передати кохання Марічки. Атмосферу підтримувала і фольклорна музика автентичних виконавців (лише «Вербовую дощечку» виконував хор). Композитор М. Скорик максимально наповнив «Тіні забутих предків» гуцульськими мотивами. Новаторським можна назвати і ставлення до ролі музичного оформлення загалом: музика набула тут самостійного значення, на відміну від тієї, що вважалася лише супроводом для посилення емоційної напруги. Відмовився М. Скорик і від традиційної для радянського кіно пісні-домінанти, що мала вийти за межі фільму, стати масовою. Народна музика стала яскравою складовою і «Пропалої грамоти», вона так органічно вплелася у фільм, ймовірно, й тому, що підбирав музику І. Миколайчук – виконавець головної ролі. Як згадувала його дружина (одна з виконавець пісень у стрічці у складі тріо «Золоті ключі»): 2Іван був нашим композитором...завжди шукав живі інтонації голосу, музики, мови, що це вражало й хвилювало» (1, с.164). Живим був і запис фонограми: на річці, біля самої води, під акомпанемент жаб'ячого кумкання. І. Миколайчуку належало як трактування пісень (передусім нетрадиційне виконання «Розпрягайте, хлопці, коні»), так і підбір музичних інструментів: дуже широко, як ніколи до того, було використано можливості бандури.(1, с.164-167). Ще раніше таку роботу митець виконував і для «Білого птаха з чорною ознакою»: творці фільму відмовилися від композитора на користь народних композицій, причому провідним мав стати «Весільний марш» відомого ансамблю з с. Глинця. У «Вавилоні ХХ» зустрічаємо підібрані І. Миколайчуком зразки

музичної культури одразу трьох народів – українського, російського та молдавського, що підкреслює як розташування села, так і його культурну (а отже, і світоглядну) різноманітність.

Важливою є і звукова картина твору – передусім у фільмах С.Параджанова. Глядач занурюється у світ Карпат зокрема завдяки збереженню місцевої говірки як мови героїв, використання місцевого фольклору в автентичному виконанні. На обговоренні фільму В.Цвіркунов охарактеризував нечітке звучання мови: чи це мова древніх скіфів, чи це сучасний український діалект» (16, с.92). Справді, не завжди зрозуміла мова надає ефекту архаїчності, певної віддаленості – чи, з іншого боку, тієї ж позачасовості. Посилює сприйняття і частота вживання реплік: їх порівняно мала кількість посилює реалістичність зображуваного, оскільки не закриває собою інших сторін життя (більша увага звертається на зовнішній образ світу – красу природи, праці, обрядів тощо), а заодно посилює звучання внутрішніх рухів героїв, їхніх емоційних станів. Доповнила звуковий образ фільму звукооператор С.Сергієнко, яка не лише відтворила звукову картину Карпат, а й посилила міфологічний підтекст стрічки звуковим акцентуванням – наприклад, цюканням сокири чи хрускотом яблука. Новим засобом звукоряду стали і закадрові голоси, що поєднали функцію коментаря закадрового голосу та персонажів фільму.

Однією з вагомих особливостей створення кінофільму є зйомка окремих епізодів, які розташовані не в хронологічному порядку. Артист грає не послідовно те, що глядач побачить "підряд". Зйомка дублів і режисерська робота над ними, перетворює гру кіноактора на особливе мистецтво, оскільки він не може відчувати реакцію глядачів одразу. Таким чином, ми розуміємо, що образ людини на екрані постає перед нами як повідомлення великої складності, змістовність якої визначається кількістю і нашарованістю кодів та складністю семантичної організації. Проте мистецтво не лише транслює інформацію, а й вчить глядача її сприймати, тобто, створює собі аудиторію.

Складність структури людини на екрані інтелектуально і емоційно ускладнює людину в залі. В цьому і сила, і відповідальність кіномистецтва.

Таким чином, розглянуті фільми конструюють окремий світ, звертаючись до світу міфічного у різних його виявах – від архетипних до новітнього міфу. При цьому задіяно як систему символів, образів, мотивів, так і відповідну побудову твору, що забезпечили своєрідність формування культурного тексту, далекого від простого відтворення дійсності, та, отже, апелювання до різних рівнів сприйняття людини. Глибина змісту поряд з естетичною довершеністю забезпечують високий мистецький рівень стрічок, значний їх вплив на глядача.

2.2. Міфологічність як провідна риса «поетичного кіно»

Особливе зацікавлення викликає кіно, що звертається до загадкової сфери ідей, образів, уявлень, мотивів, які відіграють важливу роль у формуванні свідомості, як «загальнолюдської», так і національної. Набуваючи форм реального світу, вони зберігають зв'язок з поза- (чи над) реальним. Поетичне кіно є яскравим прикладом їх втілення на екрані. Звичайно, ця теза стосується не всіх його творів, тому ми звернемося до розгляду таких фільмів, як «Тіні забутих предків», «Вечір на Івана Купала», «Білий плах з чорною ознакою», «Пропала грамота», «Вавілон XX».

Апелювання до міфологічності – риса притаманна культурі XX ст. загалом – є важливою особливістю поетичного кіно. Проте, поняття міфу

надто широке й багатогранне; у тих чи інших творах поетичного кіно, зокрема, він може бути репрезентований у кількох своїх виявах: як тип свідомості (притаманної певному типу суспільства), «оповідь про важливі події з історії соціальної групи (стосунки з природою, оволодіння територіями, інституції, вороги тощо), яка лежить у підґрунті колективного самоусвідомлення» (14, с.114), або сукупність базисних колективних уявлень, що існують у кожній культурі, навіть більше: є базисом, визначають її своєрідне обличчя (10, с.151-152). Утім, говорячи про міф у творах новітньої культури, зокрема, кіно, варто враховувати специфіку його присутності: з одного боку, він має умовний, «ігровий» характер, з іншого – сприймається як особлива, певним чином сакралізована сфера людської думки. Міф стає призмою, крізь яку людина по-новому оцінює власний світ, намагається осмислити рушійні сили історії людства. Касіреп у «Філософії символічних форм» пише, що міф – ядро свідомості людини, за допомогою якого історично формуються релігія, наука, мораль, мистецтво, право. Міф пронизує всі форми культури і впливає на них так само як і вони впливають одна на одну, складаючи всі разом систему символічних форм, активної взаємодії людини зі світом. Мова, міф, мистецтво, релігія – це частини цього універсума, з котрих складається символічна мережа людського досвіду. Людина настільки занурена в лінгвістичні форми, художні образи, міфічні символи чи релігійні ритуали, що не може нічого бачити без втручання символу. Принципова відмінність символу від знака полягає в тому, що смисл символу не має на увазі прямої вказівки на позначуваний об'єкт. Знак стає символом тоді, коли його використання припускає загальнозначущу реакцію не на сам об'єкт, що позначається символом, а на відвернене значення, які зв'язуються із цим об'єктом конвенціонально тією чи іншою мірою.

Поєднання конкретних подій з міфологічними підкреслює їхню значущість, позачасовий і загальнолюдський характер, водночас допомагаючи осмислити їх у ціннісному аспекті, виокремити значуще для певної культури. Тому в систему міфологічного було включено історію (знакові її події),

літературу, побутову міфологію. Свою роль тут відіграє зовнішня подібність міфу, поезії й історичних подій (17, с.34), що полегшує їх поєднання і відповідно створення відповідної форми.

У поетичному кіно поезія й історія переплітаються, за своєю масштабністю наближаються до міфу: брати-супротивники у «Білому птахові з чорною ознакою» нагадують як подібних персонажів – символів братовбивчої війни – в українській літературі (у М.Хвильового, Ю.Яновського та ін.), так і – на іншому рівні – біблійних Каїна й Авеля. Етнічно забарвлена історія нещасливого кохання у «Тінях забутих предків» має безліч паралелей у світовій міфології та художній літературі. Важливу роль відіграє тут і характер побудови тканини твору, що є не так «зовнішнім» відображенням гуцульського світу, як його відтворенням у вигляді своєрідного «згустку»: автор показує побут та свята, обряди, окреслює світ вірувань, який вільно поєднує християнство з язичництвом тощо.

У фільмах Ю.Ілленка та І.Миколайчука маємо переосмислення традиційних образів, що, за А.Нямцу, передбачає «принципову драматизацію формально однозначних структур, активну психологізацію загальновідомих схем, інтенсивну розробку оригінальних подійних планів і систем морально-психологічних мотивувань, орієнтацію на сучасні уявлення про людську природу тощо» (13, с.27). Фільми апелюють до відомих образів-символів – братів-антагоністів, «грішниці», матері, мученика тощо. Але вони подані в новій інтерпретації з врахуванням історичного досвіду. Це передбачає зокрема ускладнення персонажа, його переосмислення. Особливо це помітно на прикладі негативних персонажів, які набувають показової неоднозначності: спрощеним є пряме ототожнення братів Дзвонарів з Каїном та Авелем; чорт у «Пропалій грамоті» добровільно допомагає героям, на відміну від гоголівського і т.д. Своєрідними є жіночі образи: підкреслено загадкові характери Мальви, Вівді, Дани.

Особливої гостроти образам надає їх перенесення у відповідний часовий простір: ідилічні Іван і Марічка ідеально вписані у загадковий, традиційний

світ Карпат. Камерність світу героїв відповідає і характеру конфлікту, що полягає в особистій драмі, трагедії роду та окремої людини. У фільмах «Білий птах з чорною ознакою», «Вавилон ХХ» дія також відбувається в селі, проте конфлікт тут виходить за межі особистих стосунків і набуває соціального характеру, недарма важливим мотивом є «кордон». У «Білому птасі з чорною ознакою» він натякає на поділ України, захопленої сусідами. Це полон-поділ поширюється і на психологію героїв (важливим мотивом є ідея звільнення, проте кожен герой намагається втілити її по-своєму, і домінантою стає не зруйнований трактором кордон, а брат, що гине з вини, хоч і не з волі, брата). Показовим тут є символи: чоловік, що продає ланцюги, батько, змушений продавати синів у найми, годинники у хаті Дзвонаря, які показують різний час. У «Вавилоні ХХ» близькість до кордону має більш метафоричний характер і вказує швидше на кордон між двома епохами: конфлікти тут мають виразно соціальний, а не національний характер. І навпаки: у «Пропалій грамоті», «Вечорі на Івана Купала» підкреслено відсутність кордонів та проблеми, що виникають з цього: Україна є ареною для завойовників різного ґатунку - від ординців до нечистої сили. Так, домінантою у «Пропалій грамоті» є подорож та пов'язані з нею зіткнення. Прикметно, що образ «ворогів» (традиційних у фольклорі) тут сконденсовано: диявол, зрадник, голова, «козацький пан». Шинкар – брати, себто належать до одного роду (категорія, особливо важлива для традиційної свідомості). У «Вечорі на Івана Купала» драма особиста переростає у трагедію національну: героїня, втративши чоловіка і вирушивши на прощу, бачить символічну історію України й сама стає її уособленням. Отже, звернення до міфу надає твору додаткових смислових пластів – причому як у сенсі загальнолюдського так і національного.

Характерною для «поетичного кіно» є також дія в обмеженому просторі – таке собі переосмислення «єдності місця». Якщо ж воно й порушується, як у «Вечорі на Івана Купала» чи «Пропалій грамоті» то простір набуває характеру не стільки фізичного, як символічного, «сакрального». Для

Пидорки - це подорож історичною долею України; Василь та його побратими перебувають у ситуації чи то порушеної, чи то спресованої часово-просторової структури, коли «мала батьківщина» є правдивим мікрокосмом, що поєднує опозиції на зразок «місто-село», чи поцейбіччя-потойбіччя. Час у творах поетичного кіно може бути побудований за принципом ритуального. В «Тінях забутих предків» життя героя показано як послідовність дій – ключових моментів життя: дитинство – юність – випробування – шлюб – смерть (при цьому показовими є дві сцени обмивання Івана – перед весіллям і перед похованням, що символічно уподібнюють їх: перше – прощання з життям колишнім, друге – з життям взагалі). Збережено поділ часу на звичайний та індивідуальний і в «Пропалій грамоті» та «Вечорі на Івана Купала»). Людина в цьому просторі стає «мірилом всіх речей»: час і простір стають швидше суб'єктивними, ніж об'єктивними. У цьому контексті можна побачити одну з можливих причин негативного ставлення до поетичного кіно тогочасної влади: повернення до національного міфу могло сприйматися як «пошуки втраченого раю»; потенційно небезпечним було звернення до національної долі України. Не могли сподобатися і деякі епізоди, які легко можна інтерпретувати як насмішку з тих чи інших аспектів дійсності. Згадані фільми порушували важливі питання соціального, національного та екзистенційного характеру, які не завжди «вписувалися» в радянську ідеологію, а тому тривалий час були заборонені.

Ще однією характерною особливістю «поетичного кіно» є його максимальне заглиблення у відтворений світ, дослідження його матеріальної й духовної культури та особливе ставлення до її відтворення у фільмі. У твір вводяться реальні елементи: предмети побуту, одягу, декоративно-ужиткового мистецтва; до участі у зйомках залучають місцевих мешканців. Ю.Ілленко, створюючи «Криницю для спраглих», в епізоді відкриття пам'ятника невідомому солдату залучив справжніх селян, що прийшли дивитися на дійство, почувши оголошення по радіо.(15, с.74). У «Камінному хресті» у масових сценах теж знімалися селяни, справжніми

були хати, навіть хрест викопали на кладовищі. Створюючи сценарій «Пропалої грамоти», І. Драч опрацював спадщину Г. Квітки-Основ'яненка, що точно змальовував побут XVIII-XIX ст.

Поряд із цим, ретельно відтворений національний колорит є своєрідною декорацією до дійства, далекого від натуралізму: «вертепність» «Вавилону XX», переплетення сну чи видіння з дійсністю в «Тінях забутих предків», «Криниці для спраглих», «Пропалій грамоті» тощо. Все це надавало кінотексту забарвлення не стільки ілюзії, стільки перетвореної дійсності, що набувала нових характеристик. Саме таку властивість, за О. Лосевим, має міф: «міф не є метафізичною побудовою, але суто речовою дійсністю, що водночас відокремлена від звичайного ходу явищ...» (11, с. 185).

Знайшов своє відображення у «поетичному кіно» і новітній міф, що має відмінне від традиційного наповнення, але подібну форму: від окремих ключових культурних постатей – до історичних подій, що набули символічного значення не лише самі по собі, а й як арена найповнішого розкриття людини. Сприяє цьому зокрема поступове часове віддалення від подій і перетворення їх у народній свідомості в легенди, «народно-романтичні небилиці» (як жанр «Вавилону XX»). Ще більше підкреслює символічний, узагальнений характер нібито одиничних і локалізованих подій (що є характеристикою історичності) згадана насиченість фільмів міфологічними образами – передусім біблійними: притча у «Білому птаку з чорною ознакою», алюзія на Магдалину та на Каїна та Авеля там же та у «Вавилоні XX», сама назва останнього тощо. Прикметне у цьому аспекті переважне звертання до села як позачасового носія традиційної культури, зберігача «народного духу», що також має позаісторичний характер. Можливо, саме тому кінострічки, побудовані на конфлікті незмінного сільського життя та історичної динаміки, що загрожує його руйнації, справляють таке сильне враження. У фільмах «Захар Беркут», «Вавилон XX», «Білий птах з чорною ознакою» ритм звичайного життя

змінюється внаслідок історичних «вибухів», у «Криниці для спраглих» та «Камінному хресті» - внаслідок «мирних» історичних процесів.

Центральні образи «поетичного кіно», архетипні за своїм характером, мають відповідне забарвлення: мати («Тіні забутих предків», «Та, що входить у море», «Білий птах з чорною ознакою», «Вавилон ХХ» та ін.); жінка як втілення кохання («Вавилон ХХ», «Білий птах з чорною ознакою», «Тіні забутих предків», «Криниця для спраглих», «Вечір на Івана Купала»), воїн-захисник, рідна земля, рід тощо. Можливі і переходи в межах одного образу: так, Мальва, «прочитана» через біблійний текст, сприймається і як Магдалина (тобто блудниця, що «розкаялася» і прийшла до комуни), і як Марія – майбутня мати, що несе в собі дитину і водночас – новий світ. Символічні мотиви і «Вавилоні ХХ» посилені, окрім образу Мальви і Фабіана, низкою алюзій. Наявних і в назвах (Абіссінські пагорби, Філіп Македонський – начальник міліції, декораціях фінальної сцени: дія відбувається на Йордань, на тлі величезного вирубаного в кризі хреста, підфарбованого у червоний).

Підсилюється міфологічність також множиною символів, що нерідко пронизують увесь фільм (повторення мотивів, з одного боку, підкреслює їх значення, з другого – надає фільму циклічності, яка наближає його до народної культури. Лотман у своїй «Семіотиці кіно» зазначає, що у кінематографу є власна лексика: фотографії людей та предметів стають знаками цих людей та предметів, і виконують функцію лексичних одиниць. Проте слова розмовної та кінематографічних мови мають безліч відмінностей. Головна з них: мова кіно вимагає максимальної чіткості, і не терпить абстракції. Через це напрацювання абстракції завжди було справжнім викликом для всіх візуальних мистецтв. Фотографія в цьому списку є найпершою за складністю, оскільки художник надає їй більше абстракції тим, що показує не всі сторони об'єкту. Через це створення більш абстрактних знаків може бути джерелом високої художньої напруги. Оскільки кінематограф є мистецтвом розповіді, він використовує повтор одного і того

самого предмета на екрані: це створює ритмічний ряд, і знак предмета починає відділятися від свого видимого означуваного. Якщо природна форма предмета визначається категоріями "світло/темрява" "відкритість/замкнутість", то повтори приглушують ці ознаки, і підкреслюють логічні або асоціативні моменти, які відволікають.

Важливим є також широке використання символів народного походження, що, за виразом І.Дзюби, «набувають індивідуальної «біографії» (15,с.25). Так, на думку І.Дзюби, у «Тінях забутих предків» це образ вівці як символу життєвої втрати, загибелі; гірської козулі – як недосяжного щастя. Образи хреста, покинутої хати, європейського одягу символічні в «Камінному хресті»; води, труни, човна, піску – у «Криниці для спраглих»; «потьомкінського села» та сокири в пелюшках – у «Вечорі на Івана Купала»; ікони, продажу (ланцюгів, синів, жінки), годинника, кордону – у «Білому птахові з чорною ознакою»; дороговказу, скарбу – у «Вавилоні ХХ» тощо.

Таким чином, бачимо, що міфологічні образи та символіка є невід'ємною частиною поетичного кіно, оскільки часто є тлом для зображення (навіювання певного настрою), а також підсилює глибину образів, надає їм національного контексту. Крім того, міфологічні образи розкриваються у зображенні традиційних українських свят, ритуалів, культів, що дає можливість глядачу цілком відчувати національну атмосферу.

2.3 Літопис української кінематографічної класики

1962

- ✓ Утворено державний комітет кінематографії при Раді Міністрів УРСР, головою якого було призначено С. П. Іванова, колишнього головного редактора газети «Вечірній Київ».
- ✓ Директором Київської кіностудії ім. О. П. Довженка призначено Василя Цвіркунова.
- ✓ На засіданні художньої ради кіностудії ім. О.П.Довженка затвердили сценарій фільму «Тіні забутих предків» (автори сценарію І.Чендей та С.Параджанов). Постановку доручили С.Параджанову. «Того зимового ранку ніхто з присутніх не знав, що цей запуск призведе до створення шедевр світового кіно» (Рената Король).

30.05.1963 – 15.10.1964

- ✓ Тривала робота над фільмом «Тіні забутих предків». «Я ображав групу тим, що вивчав храми, ходив на хрестини, на похорони. Все, що бачите на екрані, було насправді. Так, як плачуть гуцули, ніхто не може плакати. Це був рік життя, прожитий біля вогнища, біля джерела натхнення. Це незвичайний край, який треба пізнавати й вивчати в усій його чарівності» (С.Параджанов).
- ✓ 10.1964 Фільм «Тіні забутих предків» випущено на екрани.

05.04.1965

- ✓ Сценарно-редакційна колегія Київської кіностудії ім. О.П.Довженка прийняла літературний сценарій С.Параджанова «Київські фрески» і передала до Держкомітету Ради міністрів УРСР по кінематографії на розгляд і затвердження.

Травень 1965

- ✓ На Міжнародному кінофестивалі в Мар-дель-Плата (Аргентина) фільм «Тіні забутих предків» було нагороджено «Південним хрестом», а також призом ФІПРЕССІ за колір, світло та спец ефекти.
- ✓ На кіностудії ім. О. П. Довженка було створено дипломну роботу випускника ВДІКу Л.Осики «Та, що входить у море». У ВДІКу диплом не затвердили, звинувативши режисера у формалізмі.

9.07.1965

- ✓ на засіданні художньої ради кіностудії відбулося обговорення режисерської розробки сценарію С.Параджанова «Київські фрески»

4.09.1965

Відбулася прем'єра фільму «Тіні забутих предків» в кінотеатрі «Україна», Київ. Перед прем'єрою зі сцени виступив Іван Дзюба із закликом протестувати проти арештів української інтелігенції.

13.09.1965

Прийнято постанову Державного комітету по кінематографії УРСР «Про режисерський сценарій С.Параджанова «Київські фрески», якою: «Зобов'язати режисера С.Параджанова подати за затвердження

Держкомітету не пізніше 10 жовтня ц.р. постановочний сценарій фільму, розроблений у повній відповідності із зауваженнями та вимогами, висловленими на засідання Держкомітету 13.09.»

21.10.1965

Прийнято постанову про режисерський сценарій «Київські фрески» та проби, проведені С.Параджановим». Підготовчий період по картині «Київські фрески» до повного завершення режисерського сценарію на підставі вимог, узагальнених в Постанові Державного комітету від 13.09., припинити.

29.01.1966

Засідання художньої ради кіностудії імені О.П.Довженка, присвячене перегляду й обговоренню фільму «Криниця для спраглих» (автор сценарію І.Драч, режисер Ю.Ілленко). Рішення: фільм «Криниця для спраглих» прийняти.

30.06.1966

Прийняти постанову ЦК КПУ «Про окремі серйозні недоліки організації виробництва кінофільмів на кіностудії імені О.П.Довженка, в якій сказано: фільм «Криниця для спраглих» забороняється через те, що в ньому «було допущено ідейні збочення».

1967

Вийшов фільм Л.Осик «Хто повернеться – долюбить»

1968

- ✓ Ю.Ілленко поставив фільм «Вечір на Івана Купала» за мотивами творів М.Гоголя. Фільм, випущений на екрани, було знято за розпорядженням Держкіно СРСР.
- ✓ Л.Осика поставив фільм «Камінний хрест» за новелами В.Стефаника. Цього ж року на III Всесоюзному кінофестивалі в Ленінграді фільм одержав дві нагороди: диплом за кращу чоловічу роль Б. Брондукову та диплом за кращу операторську роботу В.Квасові.
- ✓ В.Денисенко із студентами режисерського та акторського відділення кінофакультету КДІТМ імені І.К.Карпенка-Карого поставив фільм «Совість» за сценарієм В. Земляка. Фільм на екрани не випустили.

Червень 1969

Р. Балаян поставив дипломну роботу «Злодій» за М.Черемшиною.

1.03.1970

У Польщі в журналі «Екран» вийшла стаття Януса Газди «Українська школа поетичного кіно» щедро ілюстрована кадрами з фільмів «Камінний хрест» «Вечір на Івана Купала», «Совість» та ін. «З'явився несподіваний напрям поетичного кіно. Створено фільми, екранне життя яких було дуже коротке, а деякі з них взагалі не дійшли до екрану. Проте вони існують, виражаючи певний стан духу, амбіції і тугу, маніфестуючи захоплення красою й поезією».

Червень 1970

Ю.Ілленко приступив до зйомок фільму «Білий птах з чорною ознакою», за сценарієм, який вони написали разом з І.Миколайчуком.

Липень 1970

В Московському журналі «Искусство кино» вийшла стаття кінознавця, редактора редакційної колегії Держкіно СРСР М. Блеймана «Архаїсти чи новатори», в якій піддано критиці напрям поетичного кіно. Стаття стала поштовхом для наступу партократії на поетичне кіно в Україні.

Березень 1971

Фільм Ю.Ілленка «Білий птах з чорною ознакою» після показу на з'їзді КПУ було піддано остракізму окремими партійними лідерами.

22.03.1971

На Київській кіностудії імені О.П.Довженка відбулося обговорення фільму «Білий птах з чорною ознакою» за участі керівних працівників апарату ЦК КПУ та керівників кіно галузі УРСР та СРСР, а також авторитетних кінематографістів. Фільм визнано ідеологічно благонадійним.

Липень 1971

Фільм Ю.Ілленка «Білий птах з чорною ознакою» нагороджено Золотою медаллю на VII Московському міжнародному кінофестивалі.

17.02.1972

На засіданні II творчого об'єднання кіностудії імені О.П.Довженка обговорювали режисерський сценарій С.Параджанова «Інтермецо» за новелами М.Коцюбинського. Ухвалили: «Режисеру С.Параджанову продовжити роботу над сценарієм у напрямі внесення докорінних змін і уточнень. Головним чином в ідейній чіткості як усього матеріалу, так і образу письменника». В результаті – після численних доопрацювань сценарій не дозволили поставити.

3 квітня 1972

Вийшов на екрани фільм Л.Осики «Захар Беркут», поставлений за однойменною повістю І.Франка (сценарій Д.Павличка). того ж року фільм було нагороджено призом Всесоюзного кінофестивалю в Тбілісі.

1972

- ✓ Ю.Ілленко поставив фільм «Всупереч усьому» (спільне виробництво кіностудії імені О.П.Довженка та «Фільмові студію» Тітоград, Югославія)
- ✓ Р.Сергієнко завершив документальний фільм «Відкрий себе» до 250-річчя Григорія Сковороди. Фільм було заборонено.

1973

- ✓ Б. Івченко завершив фільм «Пропала грамота» за оповіданнями М.Гоголя (сценарій І.Драча). Фільм заборонено.
- ✓ Звільнено з посад Голову Держкіно УРСР Святослава Іванова та директора кіностудії імені О.П.Довженка В.Цвіркунова.
- ✓ Арештовано С.Параджанова, якого через півроку було засуджено на п'ять років ув'язнення за статтею кримінального кодексу.

1974

На Пленумі ЦК КПУ перший секретар В.В.Щербицький у своїй доповіді згадав про кіно, про недоліки, які долаються. Недоліком вважалось «поетичне кіно» з його «етнографізмом» та «абстрактною символікою».

1977

Звільнено з ув'язнення С.Параджанова, але в Україні йому жити не дозволили. Він поїхав на постійне місце проживання до Тбілісі – міста, де він народився.

1979

Іван Миколайчик поставив фільм «Вавилон XX» за романом В.Земляка «Лебедина згряя», в якому виступив співавтором сценарію, зіграв головну роль та уклав музику.

1980

Фільм «Вавилон XX» одержав приз за найкращу режисуру на XIII Всесоюзному кінофестивалі в Душанбе.

Роки «застою» (70-80)

У СРСР розгортається новий виток боротьби проти національної української культури. Знищуються українські установи, стає тотальною русифікація, провадиться методичне і цілеспрямоване цькування українознавців, починаються хвилі арештів та серії політичних процесів (див. Дисидентський рух). Попри бюрократизм українського кінопроцесу часів брежнєвської реакції в 1970-80 рр. з'являється низка фільмів, створених сильними творчими особистостями. На порозі «застою» Леонід Биков знімає картину «В бій ідуть одні старики» (1972), а в 1983 р. Роман Балаян, після кількох високофахових екранізацій російської літературної класики, у фільмі «Польоти уві сні та наяву» точно передає феноменологію того часу.

Початок 80-их

Розквіт переживало українське неігрове кіно – випущена серія науково-популярних фільмів про тварин та про можливості людського організму режисера Фелікса Соболева. Також процвітало українське

анімаційне кіно Давида Черкаського («Пригоди капітана Врунгеля», «Крила»), Леоніда Зарубіна («Солом'яний бичок»), Володимира Гончарова («Чумацький шлях»). А популярним навіть сьогодні залишається серіал режисера Володимира Дахна «Як козаки...».

Часи «перебудови» (кінець 80 – початок 90)

Створюється багато фільмів, присвячених гострій соціальній проблематиці, – «Астенічний синдром» Кіри Муратової (1989); «Бич Божий» Олега Фіалка (1988); «Розпад» Михайла Белікова (1990) та інші. Фільм Юрія Іллєнка «Лебедине озеро. Зона» (1989) здобув широкий міжнародний успіх, ставши своєрідною антитоталітарною кіноемблемою.

Українськими кіностудіями було знято кінострічки, які набули великої популярності у всьому СРСР: «Д'Артан'ян і три мушкетери» (1978, режисер Георгій Юнгвальд-Хилькевич), «Пригоди Електроніка» (1979, режисер Костянтин Бромберг), «Місце зустрічі змінити не можна» (1979, режисер Станіслав Говорухін), «Зелений фургон» (1983, режисер Олександр Павловський), «Чародії» (1982, режисер Костянтин Бромберг), «Самотня жінка бажає познайомитись» (1986, режисер В'ячеслав Криштофович).

Висновок

Розвиток українського кіно розпочався ще 1893 року, коли інженер Йосип Тимченко за два роки до братів Люм'єр розробив апарат «кінескоп», придатний для кінознімання та кінопроекції. Тоді ж він здійснив перші кінозйомки – зафільмував вершників і метальників списів. Із 7 листопада до 20 грудня 1893 року в готелі «Франція» (Одеса) демонструвалися ці дві стрічки. До початку ери звукових фільмів, у 1920-30х роках в період ВУФКУ в Україні було створено низку німих стрічок, найвідоміша з яких — «Земля» Олександра Довженка, яку кінокритики вважають культовою для свого часу.

Більш детально розглядався період 60-70-х років, тобто період, що в історії кінематографу отримав назву поетичне кіно.

Якщо говорити про загальні тенденції розвитку, то варто зазначити, що український кінематограф 1960-1970-х років відрізнявся надзвичайно новаторськими ідеями, підходами та способами реалізації кінокартини.. Цей період подарував Україні імена світової ваги: режисери Сергій Параджанов, Юрій Іллєнко, Леонід Осика, Микола Машенко, актори Іван Миколайчук, Гнат Юра, Костянтин Степанков, Микола Гринько, Богдан Ступка.

У цей час з'являються стрічки, які поклали початок унікальному феномену «українського поетичного кіно»: «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова (1964), який отримав другу премію на 7 Міжнародному кінофестивалі в Аргентині; «Криниця для спраглих» Юрія Іллєнка (1965); «Камінний хрест» Леоніда Осики (1968), «Вірність» Петра Тодоровського (1965). Стрічка Кіри Муратової «Довгі проводи» (1971) опинилася під заборонаю. Драматична доля також спіткала фільми Юрія Іллєнка «Вечір на Івана Купала» (1968) та «Білий птах з чорною ознакою» (1971), який тріумфально отримав Золотий приз Міжнародного

Московського фестивалю. Згодом естетика «українського поетичного кіно» стимулювала режисерський дебют актора Івана Миколайчука («Вавилон ХХ», 1979), а суттєві елементи поетичного кіно з'являються в стрічках Миколи Машенка «Комісари» (1971) і «Як гартувалася сталь» (1973). На основі розглянутих кінострічок можна виокремити такі особливості: звернення до казкового, міфологічного та етнографічного аспекту; посилена увага до духовності, внутрішнього світу людини; апелювання до візуальної виразності; часто застосовуються сюрреалістичні та футуристичні прийоми

Говорячи про основні кінопостулати цієї доби варто зазначити, що на їх формування неабияк вплинув період «відлиги», оскільки тлом для багатьох фільмів була саме етнографія. Відтворення тих чи інших форм культури у кіно стає значущим як спроба (свідома чи несвідома) зберегти ці форми, бодай як знак національного, а отже – як своєрідний опір уніфікації.

Тут виникає момент, як художній твір, апелюючи до категорій «етнічного», «національного», виходить у царину політичного: недарма передумовою появи поетичного кіно стала «відлига», за якої актуалізувалося питання національної культури.

Крім того, поетичне кіно є, однією з національних особливостей розвитку кінематографу в Україні. Головними рисами цього кіно є зображення духовного світу людини, використання алегорії, метафори, фольклорні символи та іносказання. Поетичне кіно у своїх проявах звертається до національних та соціально-культурних питань крізь поетичний стиль подачі, використовуюючи такі засоби як притча і звернення до витоків літературної творчості, а саме, гіпербол, паралелей та метафор. Апелювання до міфологічності – ще одна важлива риса притаманна поетичному кіно. Міф стає призмою, крізь яку людина по-новому оцінює власний світ, намагається осмислити рушійні сили історії людства. Поєднання конкретних подій з

міфологічними підкреслює їхню значущість, позачасовий і загальнолюдський характер, водночас допомагаючи осмислити їх у ціннісному аспекті, виокремити значуще для певної культури. Одними з джерел поетичного кінематографа були казки та народний театр. Також цікавою особливістю цього напрямку була музика, що часто замінювала слова в фільмах.

Таким чином, наше дослідження підтверджує думку про те, що українське поетичне кіно, яке виникло у період демократичних перетворень 60-х років, — самобутнє явище, що стало носієм українського світогляду з яскравим національним забарвленням.

Отже, у нашій роботі ми дійшли таких висновків:

- конкретизується специфіка зображення міфологічних образів у поетичному кіно;
- фільм Олександра Довженка «Земля» окреслив основні ментальні засади українського народу, які знайшли своє відображення у міфологемі «Земля»;
- зацентовано увагу на основних кінопостулатах доби, реалізованих українськими режисерами, які свідомо використовували етнографічні мотиви;
- розкрито тематику та основні види реалізації фактури кіно у поетичному кіно;
- проаналізовано національні особливості та засоби реалізації кінокартини на прикладі українського кінематографу 60-70 років;
- наголошено на періоді, коли художній твір, апелюючи до категорій «етнічного», «національного», виходить у царину політичного: недарма передумовою появи поетичного кіно стала «відлига», за якої актуалізувалося питання національної культури;

- визначено, що поетичне кіно є, однією з національних особливостей розвитку кінематографу в Україні. Головними рисами цього кіно є зображення духовного світу людини, використання алегорії, метафори, фольклорні символи та іносказання.

Список використаної літератури

1. Kenny T. Sound for Picture: The Art of Sound Design in Film and Television. New York : Artistpro, 2000. 262 p
2. Kuzmenko A. About the peculiarities of music in Ukrainian commercial cinema (on the example of music for the movie «The Guide») [Electronic resource] // American Research Journal of Humanities & Social Science. 2021. № 8. P. 50–54. URL
3. Авраменко А. Кінорежисери проти літературоцентризму // Українське кіно від 1960-х до сьогодні. Проблема виживання. Збірник наукових статей / К.: Задруга, Кіно-Театр, 2010
4. Автор та авторське у кінематографі України 60-70років та першої половини 80-х років ХХ століття - Вадим Скуратівський, Олександр Охіда // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв – 2019р. № 2(1) С.42-49
5. Брюховецька Л. Леонід Осика. / К.: Кіно-Театр, Академія, 1999. – 236 с.
6. Брюховецька Л. На полі кінематографічному. Сценарії І.Драча. – К., «Арткнига», 2016. - 116 с.
7. Брюховецька Л.І. Іван Миколайчук. / К.: Кіно-Театр, КМ Академія, 2004. -236 с.
8. Брюховецька Л.І. Поетична хвиля українського кіно - К.: Мистецтво 1989. – 172 с.
9. Брюховецька Лариса. Кіносвіт Юрія Ілленка. / К.: Кіно-Театр, Задруга, 2006. – 233с.
- 10.Бут О. Образність української пісні в кіно // Українське кіно від 1960-х до сьогодні. Проблема виживання. Збірник наукових статей / К.: Задруга, Кіно-Театр, 2010

11. Госейко Л., «Історія українського кінематографа. 1896—1995», К.: КІНО-КОЛО, 2005 р.
12. Грабович Г. Функції жанру і стилю // Записки Наукового товариства імені Тараса Шевченка. Том ССХХІ. – Львів, 1990.
13. Григорян Л.Р. Параджанов. – М.: Молодая гвардия, 2011. — 318 с.
14. Гершевська Б. З історії культури кіно у Львові 1918-1939 рр. [Текст] І Барбара Гершевська; пер. з польськ. – Львів: Незалежний культурологічний журнал «І», 2GG4. – 98 с.
15. Демещенко В.В. Творчість Сергія Параджанова в контексті української культури ХХ століття // Культурологічна думка – 2017р. №11 С.78-86
16. Довженко О. П. Господи, пошли мені сили : Щоденник, кіноповіді, оповідання, фольклорні записи, листи, документи / О. П. Довженко ; ред. рада В. Шевчук та ін. – Харків : Фоліо, 1994. – 655 с.
17. Е.Кассіерер Філософія символічних форм - Берлін, 1923
18. Історія української літератури: у 8 т. / Ред. Є. П. Кирилюк. Київ: Наукова думка. Т. 5 : Література початку ХХ ст. 1968. 521 с.
19. Миславський В. Н. Історія українського кіно 1896–1930: факти і документи. Т. 1. Х. : вид-во «Дім Реклами», 2018. 680 с. : 506 іл.
20. Пащенко А. Українське поетичне кіно як зразок національного кінематографа // Часопис «Кіно-театр», 2012, №2
21. Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В.Н. Миславський. Харків : «Дім Реклами», 2019. — 528 с.
22. Попович М. В. Нарис історії культури України. — К.: «АртЕк», 1998. — 728 с: іл. — (Трансформація гуманітарної освіти в Україні).
23. Санін Лесь Здобутки Українського кінематографу від «відлиги» до сучасності. // Журнал «Гетьман», 2013

24. Сидяченко Н. Про що розповідають тропи Олександра Довженка / Наталя Сидяченко // *Культура слова : міжвід. зб.* – К., 1996. – Вип. 46–47. – С. 40–46.
25. Сизоненко О. «Криниця для спраглих» Юрія Іллєнка // «Новини кіноекрана» – №11. –1987.
26. Сугестія підтекстових смислів у кіноповісті «Земля» та в однойменному фільмі Олександра Довженка.
27. Суспільне призначення мистецького твору і етапи розвитку сучасних театрів. Молодий театр, [25.02.1926] / Л.Курбас // Там само. – С. 87-91.
28. Твори : в 2 т. / Михайло Коцюбинський ; АН УРСР ; [редкол.: І. О. Дзевєрін (голова) та ін.]. - Київ : Наук. думка, 1988. - (Бібліотека української літератури. Дожовтнева українська література).
29. Тримбач С. Трансформації національної міфології: О.Довженко та кіно шістдесятники // *Українське кіно від 1960-х до сьогодні. Проблема виживання. Збірник наукових статей / К.: Задруга, Кіно-Театр, 2010*
30. *Українське кіно від 1960-х до сьогодні. Проблема виживання. Збірник наукових статей / К.: Задруга, Кіно-Театр, 2010*
31. *Філософія театру / Л.Курбас. – К.: Вид-во С.Павличко «Основи», 2001. – 917 с.*
32. *Фрейлих С. И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского / С. И. Фрейлих. – М., 1992. – 314 с.*
33. *Фрейлих С.И. Михаил Ромм. Исповедь кинорежиссера Киносценарий. – М.: Искусство, 1988. — 87 с.*
34. *Чугай О. П. Класик української драматургії / О. П. Чугай. – Київ : Знання, 1970. – 48 с.*
35. *Ю. Лотман Семіотика кіно і проблеми кіно естетики – Таллінн, 1973*