

Міністерство освіти і науки України
Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка
Історичний факультет
Кафедра історії України

Кваліфікаційна робота (магістра)

з теми

**«РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО ПОЕТИЧНОГО КІНО В УМОВАХ
ЦЕНЗУРИ, ІДЕОЛОГІЧНОГО ТИСКУ ТА РУСИФІКАЦІЇ»**

Виконала: здобувачка вищої освіти,
Ist1-M23 Z групи спеціальності 014
Середня освіта (Історія)
Величенко Катерина Михайлівна
Науковий керівник: Сидорук Сергій
Антонович, кандидат історичних
наук, доцент кафедри історії України

Рецензент _____

Кам'янець-Подільський – 2024 року

ЗМІСТ

ВСТУП	Erro r! Book mar k not defin ed.
РОЗДІЛ 1. Історіографія, джерельна база дослідження та методологія проблеми	6
1.1 Історіографія проблеми	6
1.2 Джерельна основа роботи	12
1.3 Методологія дослідження	
Розділ 2 Передумови виникнення та розвитку українського кіномистецтва періоду «Відлиги	17
2.1. Витоки українського поетичного кіномистецтва у творчості О. Довженка...	17
2.2. Чинники розвитку радянського українського кінематографу у 20-х – на поч. 60-х рр. XX ст.	20
Розділ 3 Самобутній колорит українського поетичного кіно: характерні риси	29
3.1. Українська ідентичність у сюжетних лініях та колоритах персонажів поетичного кіно	29
3.2. Стилiстичні особливості школи українського поетичного кіно на тлі радянської дійсності та ідеологічних установок	38
Розділ 4. Кіномистецтво УРСР та його утиски радянським тоталітарним режимом	51
4.1. Механізми контролю: як працювала цензура в кіно УРСР	51

4.2. Цензура, як засіб контролю та ідеологічного тиску	55
Висновки	78
Список використаних джерел та літератури	83
Додатки	94

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. У контексті національно-культурного відродження України, зміцнення її державності та зростання міжнародного авторитету надзвичайно важливим є дослідження українського поетичного кіномистецтва. У період 1960-1980-х років воно стало ключовим чинником збереження культурної самобутності народу, хранителем його багатовікових традицій. Цей час позначився значними злетами та випробуваннями в українському кіно: з'являлися нові фільми, зростала кількість талановитих режисерів, удосконалювались сценарії, формувалися нові творчі колективи. Кінематографічні роботи цієї доби були революційними не лише за технічним рівнем, а й за ідейним змістом.

Митці українського радянського кіно прагнули створювати фільми, які задовольняли б естетичні й інтелектуальні потреби глядача, одночасно підкреслюючи національну ідентичність. Це суперечило політиці радянської влади, яка пропагувала ідею "спільного радянського народу", що зумовило посилений контроль над кіновиробництвом. Попри це, українське поетичне кіно стало справжнім явищем, яке знайшло відгук не лише в Україні, але й за її межами. Його популярність та художня унікальність викликали дедалі суворіші обмеження з боку влади.

Українське поетичне кіно 1960-1980-х років є однією з найяскравіших сторінок історії кіномистецтва. Його аналіз дає змогу зрозуміти, як мистецтво ставало інструментом культурного опору тоталітаризму, а також як митці адаптувалися до умов жорсткої цензури, не поступаючись творчою свободою. У сучасному контексті деколонізації та повернення до національних витоків вивчення цього феномену набуває ще більшої актуальності, допомагаючи переосмислити культурну спадщину та зберегти її для майбутніх поколінь.

Об'єктом дослідження є українське поетичне кіно.

Предметом дослідження є розвиток українського поетичного кіно в умовах

радянського тоталітарного режиму, зокрема, цензури, ідеологічного тиску та політики русифікації.

Хронологічні межі роботи охоплюють період 1964-1979 рр. Нижня межа (1964 р.) обумовлена виходом кінострічки «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова. А верхня (1979 р.) виходом останнього з фільмів жанру поетичного кіно «Вавилон ХХ» Івана Миколайчука.

Територіальні межі роботи охоплюють територію України, яка в 60-80-ті роки ХХ ст. була окупована Радянським Союзом.

Метою наукової роботи є всебічний аналіз розвитку українського поетичного кіно в контексті цензурних, ідеологічних та русифікаційних процесів, що панували в СРСР.

Мета дослідження обумовила такі завдання:

- здійснити аналіз ступеня наукової розробки нашої теми в українській та зарубіжній історіографії;
- схарактеризувати джерельну основу дослідження;
- показати, які передумови та чинники впливали на виникнення та розвиток українського поетичного кіно;
- з'ясувати зміст і характерні риси українського поетичного кіно, вказати на визначні кінофільми та видатних особистостей цього напрямку мистецтва, показати їх місце і роль в історії України;
- окреслити і навести приклади утисків радянським тоталітарним режимом українського кіно 60-80 років ХХ ст. в розрізі кінофільмів тих часів;
- виокремити творчі підходи, які дозволили режисерам виразити національні мотиви та елементи культурної ідентичності попри офіційну ідеологію.

Практичне значення дослідження полягає у тому, що її матеріали й висновки дають можливість глибше зрозуміти роль українського поетичного кіно в умовах тоталітарного режиму, що може бути використане в освітніх програмах та у формуванні сучасної культурної політики. Воно також сприятиме активізації процесів деколонізації в Україні, надаючи нові інструменти для аналізу та

інтерпретації радянської спадщини. Крім того, робота підкреслює важливість збереження та реставрації української кіноспадщини, що є необхідним для утвердження української культурної ідентичності на міжнародній арені. Таким чином, це дослідження має значення як для наукових кіл, так і для практичної діяльності в галузі кіномистецтва та культурної політики.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дослідження висвітлено в науковій публікації на тему «Феномен становлення українського поетичного кіно в радянській дійсності в 1960-1980 рр». Матеріал розміщено в збірнику «Achievements of 21st Century Scientific Community: Proceedings of the 2nd International Scientific and Practical Internet Conference», September 16-17, 2024. FOP Marenichenko V.V., Dnipro, Ukraine.

Структура дослідження. Матеріал дослідження викладено у проблемно-хронологічній формі. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел і літератури (102 позицій), додатків (6 рисунків). Загальний обсяг дослідження становить 99 сторінок, основний зміст викладено на 82 сторінках.

РОЗДІЛ 1

Стан наукової розробки, джерельної бази та методології проблеми

1.1. Історіографія проблеми

Розвиток українського поетичного кіно в умовах цензури, ідеологічного тиску та русифікації досліджується українськими та зарубіжними науковцями в галузі історії, літературознавства, філософії, політології, соціології, психології, суспільствознавства, культурології, журналістикознавства. Зазначені праці ми поділили на дві групи: українські та зарубіжні.

До українських праць відносимо декілька досліджень О. Бажана, в тому числі написані у співпраці. В одній з них автори досліджують український національний рух 1960-80-х рр., коли він залишався єдиною силою, що протидіяла практиці русифікації та доводив хибність теорії «злиття націй» [21]. В іншій досліджується діяльність опозиційних сил в Україні в другій половині 50-х - 80-ті рр. XX століття [22]. В публікації «Форми інтелектуального опору в дисидентському русі в Україні (кінець 50-х – 80-ті роки XX ст.)» досліджуються різноманітні форми опору української інтелігенції тоталітарному режимові в Україні (кінець 50-х – 80-ті роки XX ст.). Аналізуються публіцистичні, поетичні твори І. Дзюби, Ю. Бадзьо та ін., в яких рішуче викривалися серйозні деформації радянського суспільства [36].

Численні дослідження нашої проблемі присвятила Г. Погребняк. В монографії «Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини XX – початку XXI століття» вона розглянула «авторське кіно» в соціокультурному середовищі другої половини XX – початку XXI століття [32]. В інших працях вона звернула увагу на світоглядні засади художнього відтворення картини світу [55] та віддзеркалення національної ідеї в режисерських моделях авторського кіно [56]. В дисертації та авторефераті науковиця здійснила комплексне дослідження авторського кінематографа як феномена української й світової культури [60-61].

Вже в роки перебудови та гласності, коли стало можливим говорити про заборонені в 1970-х роках фільми, виходять праці Л. Брюховецької, присвячені вивченню виникнення, витоків, популярності авторського кіно [65].

В іншій праці авторка визначає, що проблема національної ідентичності залишається особливо актуальною нині, в часи глобалізації [38].

У праці «Поезія і / чи проза: до археології однієї дискусії в радянському кіно» проаналізовано теоретичні джерела і політичні наслідки статті московського кінокритика М. Блеймана «Архаїсти чи новатори?» (1970), яку вважають обґрунтуванням заборони школи українського поетичного кіно як «безперспективного» напрямку [42]. В наступній роботі дослідниця звернула увагу й на національну оптику, яка є ключовою для українського поетичного кіно [34]. В працях присвячених Івану Миколайчуку Л. Брюховецька вказує, що Бог наділив актора та режисера музичним талантом. А також він зіграв багато ролей в екранізаціях українських письменників XIX – поч. XX ст. [37; 41].

У книзі «Поетичне кіно: заборонена школа» подається поліфонічна, об'ємна картина унікального мистецького явища – українського поетичного кіно 60-х – 70-х років [25].

У статті «Поетичне кіно»: фільм «Тіні забутих предків» проводиться паралель між ним та концепціями П'єра Паоло Пазоліні [40].

В інших працях дослідниці ми бачимо глибокий аналіз питання англomовних досліджень українського поетичного кіно сьогодні [68], децентралізації суб'єкта у фільмі «Тіні забутих предків» [18], поетичного матеріалізму у фільмі «Тіні забутих предків» [69] та й загалом про явище поетичного кіно [70].

У монографії Ю. Курносова висвітлюється така форма національно-визвольних змагань українського народу, як інакомислення, що помітно проявилось протягом 60-х – першої половини 80-х рр. у спротиві існуючій політичній системі [30].

А. Топачевський в праці «Для посередностей не знаходив доброго слова. Міфи і правда про генія українського поетичного кіно Сергія Параджанова» автор розглядає міфи і реальність навколо особистості Сергія Параджанова, розвінчуючи стереотипи про його творчість і життя [92].

С. Тримбач у виданні «Локальна історія» досліджує творчість Івана Миколайчука, акцентуючи увагу на його внеску в українське кіно та на особливостях його акторської гри [94].

В книзі В. Барана дається аналіз політичного, соціально-економічного і національно-культурного розвитку України в 1945-1991 рр. [23].

Об'єктом дослідження О. Федотової є політична цензура друкованих видань у підрадянській Україні [34].

В одній із своїх статей Михайло Ілленко, брат Юрія, розповідає, як жорна більшовицьких репресій перемололи і знівечили мільйони людських життів, як відбувалися утиски кінематографії України, як страждали, але не скорювались українські митці [83].

У статті «Історія і культура різних часів у фільмі «Камінний хрест» автор М. Шевчук аналізує, як фільм «Камінний хрест» передає історичні та культурні аспекти різних етапів української історії [57].

Книга Г. Касьянова «Незгодні. Українська інтелігенція в русі опору 1960-80-х років» присвячена подіям, пов'язаним з виникненням і розвитком руху протесту в 1960-1980-х роках. У центрі уваги автора протистояння української інтелігенції тоталітарному режиму [28].

Праця К. Рильова «Успіх, в'язниця, повернення: 100 років Сергію Параджанову – режисерові, який визначив українське кіно» висвітлює творчість режисера підкреслюючи його значний вплив на розвиток українського кіно [88].

Дослідник Ю. Самусенко в одній із публікацій аналізує українське кіно 1990-х років, акцентуючи увагу на його соціально-політичному контексті та впливі перехідного періоду. А в іншій досліджує феномен культовості фільму «Вавилон XX» Івана Миколайчука, аналізуючи його вплив на українське поетичне кіно [89-90].

Публікація А. Пащенко «Українське поетичне кіно як зразок національного кінематографа». Вона аналізує його роль у формуванні української кіноідентичності, підкреслюючи вплив цього напрямку на подальший розвиток українського кіно [87].

У статті Ю. Дзюбенко «Система контролю над створенням фільмів в УРСР 1950-х – 1960-х» подано характеристику системи державного контролю за кіновиробництвом 1950-х – 1960-х рр. [46].

Кінознавець і культуролог Ірина Зубавіна присвятила своє дослідження кінопроцесу в Україні кінця ХХ – початку ХХІ ст. Наукові розвідки провідних тенденцій і аналіз окремих фільмів поєднано з розкриттям особливостей творчих лабораторій кіно митців, зокрема тих, що працювали в жанрі «поетичного кіно» [313].

Цікаву інформацію про роль тоталітарного апарату СРСР в українському кіно 60-70 років розповідають Юрій Гармаш, Людмила Єфіменко, Леонід Грабовський в статті Олесі Котубей-Геруцької [73].

С. Мезіна розглядає питання збереження і трансформації національної традиції в українському авангарді 1960-х років, акцентуючи увагу на його зв'язку з національною ідентичністю [33].

Дисертацію А. Кузьменко присвячено дослідженню специфіки функціонування музики у художній структурі українських ігрових фільмів останньої третини ХХ – початку ХХІ століття [59].

В публікації О. Якубець розглядається ідеологічний аспект діяльності В.Щербицького на посаді першого секретаря ЦК Компартії України в 1970-х рр.. Розкривається ставлення першого секретаря ЦК КПУ до мовного та національного питань [58].

Короткий нарис історії українського кіно Б. Береста це спроба написати історію української кінематографії, українського кіномистецтва та української кінотехніки [24]. Дослідниця Віра Кандинська проаналізувала поняття «поетичне кіно» та вказала його найбільш визначних представників [45].

Книга Любомира Госейка є першим системним і цілісним дослідженням історії українського кінематографа його першого століття [26].

У статті Л. Кульчицької пропонується оригінальний погляд на українське поетичне кіно. Авторка порівнює його з жанром вестерну, що дозволяє підкреслити його драматизм і кінематографічні метафори [81].

Праця Л. Брюховецької «Таємна історія фільмів. Пам'ять документів» в рецензії С. Марченко досліджує приховані аспекти створення та цензури українських фільмів у радянський період, розкриваючи маловідомі факти з історії кінематографу [52].

У В. Капелюшного, Р. Конта, Н. Ховайба розглядається питання ґрунтовності і повноти висвітлення в радянській історіографії феномену українського поетичного кіно Сергія Параджанова та його внеску в розвиток українського кінематографу [49].

Дослідниця А. Канівець проаналізувала значення фільму «Тіні забутих предків» та співпрацю Івана Миколайчука та Бориса Івченка [48-49].

Н. Ховайба в дисертації та авторефераті дослідила партійно-державні заходи в галузі кіно, а також систему функціонування українського кінематографу [91-92].

Авторка Ю. Колісник детально аналізує механізми та масштаби політичної цензури в УРСР, показуючи, як держава контролювала та обмежувала інформаційний простір [50].

А. Русначенко розкриває зміст та етапи розвитку українського визвольного руху в період, що передував цій незалежності в контексті антитоталітарних рухів в Центральній і Східній Європі [33].

У статті Л. Наумової проаналізовані дослідження та наукові пошуки пов'язані з темою «поетичного» та «прозового кіно». Розглянуті окремі аспекти досліджень з формування структури та вивчення специфіки мови кіно [54].

Зарубіжна історіографія включає підсумкову працю Н. М. Зоркої, яка узагальнює її обширні та фундаментальні дослідження, що почалися понад півстоліття тому зі статей для газет та популярних журналів [27].

У статті А. Лукашової запропоновано нову методику аналізу творчості С. Параджанова [51].

Радянський дослідник І. Корнієнко зробив спробу дати нарис історії українського радянського кіно [29].

У дисертації англійського дослідника Д. Гурга представлено концепцію експериментального етнографічного режиму для опису художнього фільму, у якому під час створення фільму використовується особливий підхід. Такі фільми, зняті в основному в 1960-х роках на Київській студії імені Довженка, характеризуються поєднанням художньої літератури та нон-фікшну [35].

Також використано публіцистичні статті розміщені на сторінках популярних українських видань: Суспільне, Vogue, Фокус, інші. Тут розглядаються загальні питання українського поетичного кіно в умовах радянського режиму [93; 95; 98; 102]. Статтю про Сергія Параджанова розміщено на сайті Інституту Історії [85].

Додаткову інформацію з теми нашого дослідження вдалося почерпнути з матеріалів ресурсу wikipedia.org [66; 67; 71; 74; 75-80; 82; 84; 86; 91; 97; 99; 100; 101].

Таким чином, історіографія розвитку українського поетичного кіно в умовах цензури, ідеологічного тиску та русифікації демонструє широкий спектр підходів до аналізу цього явища. Наукові праці, які досліджують цей період, діляться на дві групи: українські та зарубіжні видання. Серед найважливіших досліджень варто згадати праці Л. Брюховецької, Л. Госейко, А. Канівець, Ю. Курносова, Г. Погребняк, Н. Ховайби та інших авторів. Вони надають різноманітні перспективи щодо того, як радянська влада впливала на кінематографічне мистецтво, а також як українські режисери і сценаристи намагалися зберегти національну ідентичність через творчість.

1.2. Джерельна основа роботи

Джерелами дослідження є збірники документів, мемуаристика праць С. Параджанова, які були опубліковані в різні часи і стосуються українського кінематографа в контексті української культури, відеоматеріали фільмів поетичного кіно та матеріали періодики.

До першої групи джерел відносимо Хрестоматію «Історії України» упорядником якої є В. Литвин і яка видана 2013 року. Праця є важливим джерелом для вивчення історії, оскільки вона містить документальні та літературні матеріали, що охоплюють різні періоди українського минулого. В межах теми дослідження вона торкається документів КДБ про антирадянську діяльність інтелігенції, політичних судових процесів, Постанов ЦК КПУ про посилення цензури, інформацію про працю І. Дзюби, звернення С. Параджанова до Прокурора УРСР та інші документи [2].

У праці «Українські обличчя кіно й театру» увійшли творчі портрети українських акторів, а також інтерв'ю з ними, що публікувалися в журналі «Кіно-Театр» з 1996 по 2012 роки. Усього 68 персоналій. Таке видання з'явилося вперше за всю історію українського театру і кіно [1].

Наступна група джерел – це джерела особового походження. У статті видання «Искусство кино» Параджанов ділиться своїми роздумами про фільм «Тіні забутих предків», який став знаковим у його творчості. Режисер аналізує своє бачення фільму, обговорюючи його художні і культурні аспекти, що роблять його значущим в українському кінематографі [4].

Сергій Параджанов у книзі «Злет. Трагедія. Вічність» намагається розповісти про радісні, гіркі, а часом трагічні сторінки свого життя і творчості. Тут друкуються унікальні архівні матеріали, листи, Сергія Параджанова, написаними рідним і друзям з таборів, куди він був кинутий за брехливим доносом. Представлені рідкісні фотоматеріали, зібрані спогади людей, які близько знали митця, що став гордістю українського поетичного кіно і всього світового кіномистецтва [3].

І ще одна група джерел – це відеоматеріали, тобто фільми «Тіні забутих предків», «Короткі зустрічі», «Білий птах з чорною ознакою», «Вавилон ХХ», «Захар Беркут», «Земля», «Камінний Хрест», «Криниця для спраглих», «Пропала грамота», «Сон» є ключовими джерелами для дослідження українського поетичного кіно, оскільки вони надають безпосередній доступ до художнього тексту, його візуальних та аудіальних складових. Вони дозволяють аналізувати стилістичні та тематичні особливості цього напрямку кіно, виявляючи специфічні риси та підходи, що характеризують українське поетичне кіно. Вони не тільки відображають естетику часу, але й надають цінний матеріал для дослідження впливу культурного контексту на кінотворчість. Актуальність цих джерел полягає в їх здатності передавати дух епохи та художні пошуки, що робить їх незамінними для глибокого розуміння теми [5-15].

Періодика є важливим джерелом з історії України. За окремими публікаціями, змістом газет, журналів, щорічників можна відстежувати як окремі явища, так і тривалі суспільно-політ. процеси в різні історичні періоди. Сюди ми відносимо статті, які присвячено українському кіно та окремим його представникам, як Сергію Параджанову, сценаристам та режисерам того часу [16-20].

Отже, наявна джерельна база, що включає різні групи джерел, є достатньою для комплексного вивчення державної політики щодо кінематографа УРСР другої половини 1960-х – першої половини 1980-х років.

1.3. Методологія дослідження

Методологія дослідження сформована на основі наукових принципів та загальнонаукових й спеціальноісторичних методів історичного дослідження. Вона ґрунтується на принципах історизму, наукової об'єктивності, комплексності та достовірності. Ці принципи забезпечують всебічний і точний аналіз розвитку

українського поетичного кіно, враховуючи як соціально-політичний контекст, так і естетичні аспекти.

Принцип історизму дозволяє дослідити еволюцію українського кіномистецтва в контексті історичних змін, таких як період «Відлиги», цензура і ідеологічний тиск. Це підґрунтя допомагає розкрити, як кінематограф адаптувався до змінюваних умов та відображав соціальні та політичні реалії.

Принцип наукової об'єктивності забезпечує неупереджене вивчення джерел і фактів. Це передбачає критичний аналіз документів, фільмів, та інших матеріалів без впливу особистих уподобань або зовнішніх ідеологічних тисків.

Комплексний підхід дозволяє інтегрувати різні методи аналізу для глибшого розуміння процесів і явищ. Це включає використання загальнонаукових методів, таких як метод аналізу інформації, порівняння, індукції, дедукції та синтезу, а також спеціально-історичних методів, таких як історико-біографічний, історико-порівняльний і історико-хронологічний.

Принцип достовірності акцентує увагу на використанні перевірених і авторитетних джерел, що гарантує точність і надійність результатів дослідження. Це включає детальний аналіз архівних матеріалів, критичних статей та дослідницьких праць.

Для аналізу джерел і виявлення загальних та особливих рис у процесах і явищах використовуються такі загальнонаукові методи, як метод аналізу наукової інформації дозволяє детально вивчити наявні дослідження, статті і критичні матеріали про українське поетичне кіно, щоб виокремити ключові аспекти і тенденції. Метод порівняння допомагає порівнювати українське поетичне кіно з іншими національними кінематографіями, виявляючи спільні риси і відмінності, зокрема в умовах цензури і ідеологічного тиску. Метод індукції і дедукції використовується для формування загальних висновків на основі конкретних прикладів фільмів (індукція) і для перевірки загальних теоретичних припущень на основі конкретних випадків (дедукція). Метод синтезу дозволяє інтегрувати різні аспекти дослідження, такі як історичний контекст і художні особливості, для створення цілісної картини розвитку українського поетичного кіно. Структурно-

системний метод допомагає дослідити, як різні елементи поетичного кіно (сценарій, візуальний стиль, тематичні мотиви) взаємодіють між собою і як вони змінювалися під впливом зовнішніх факторів. Логічний метод забезпечує чіткість і послідовність аргументів у дослідженні, допомагаючи формувати обґрунтовані висновки. Метод узагальнення використовується для формування загальних висновків на основі аналізу конкретних випадків і даних.

Серед спеціально-історичних методів у роботі застосовані: історико-біографічний метод, який дозволяє вивчати життєвий шлях та творчість ключових фігур українського поетичного кіно, зокрема режисерів і сценаристів, і зрозуміти, як їхні особисті переживання і обставини вплинули на їхню творчість. Історико-хронологічний метод дозволяє відстежити еволюцію українського поетичного кіно в часі, виявляючи ключові етапи і зміни, що відбувалися під впливом зовнішніх факторів.

Певне методологічне навантаження в роботі має понятійно-термінологічний апарат. Зокрема, у дослідженні використані ряд наукознавчих термінів – «український кінематограф» та «українське поетичне кіно». Під першим терміном ми маємо на увазі, що це – кінематограф українською мовою. До українського кінематографу також відносять німі стрічки, зняті українськими режисерами. Також прийнято вважати українським кінематографом сукупність усіх компонентів кіноіндустрії та кіномистецтва України в сучасному та історичному розвитку. Щодо другого терміну, то в нашому випадку це – мистецька течія, що виникла в радянському кінематографі у середині 1960-х із виходом «Тіней забутих предків» Сергія Параджанова. На противагу радянському реалістичному українське поетичне кіно виводило на перший план візуальну виразність, сюрреалістичні та етнографічні мотиви.

Отже, методологічна основа забезпечує всебічний і точний аналіз розвитку українського поетичного кіно в складних умовах радянської епохи, дозволяючи виявити як загальні тенденції, так і специфічні особливості.

Висновки до Розділу 1.

Таким чином, на основі розглянутої історичної літератури, джерел дослідження та методологічної бази можемо говорити про посилення інтересу учених до вивчення теми нашого дослідження. Зокрема, наукова розробка теми розвитку українського поетичного кіно в умовах цензури та ідеологічного тиску демонструє значний прогрес у вивченні впливу політичних та культурних чинників на кінематографічне мистецтво. Існуючі дослідження акцентують увагу на тому, як українське поетичне кіно стало формою культурного опору, а також на його ролі в збереженні національної ідентичності під час радянської цензури. Основні наукові праці зосереджуються на аналізі впливу державного контролю та русифікації на творчість режисерів, таких як Сергій Параджанов та Іван Миколайчук, які стали символами боротьби за культурну автентичність. Щодо джерельної бази для дослідження, то вона включає як збірники документів як-от «Історія України: Хрестоматія», статті Сергія Параджанова та відеоматеріали, що допомагають краще зрозуміти як самі фільми, так і їх творців. Методологічний підхід до дослідження українського поетичного кіно в умовах цензури базується на міждисциплінарному аналізі, що включає історичний, культурологічний і кінематографічний аспекти. Використання методів історико-культурного аналізу дозволяє розглядати кінематографічні твори як відображення соціально-політичних умов, а також як форму культурного опору. Методологія також передбачає аналіз джерел та документів з акцентом на вивчення впливу ідеологічного тиску на процеси створення та сприйняття кінематографічних творів.

Розділ 2

Передумови виникнення та розвитку українського кіномистецтва періоду «Відлиги»

2.1. Витоки українського поетичного кіномистецтва у творчості О. Довженка

Кінематограф, що зародився наприкінці XIX століття, має своїм підґрунтям фотографію, яка стала його «субстанціональною основою». Завдяки можливостям «фотографічної інтерпретації світу» кіно швидко перестало бути лише атракціоном чи розвагою, поступово створюючи власну мову й займаючи важливе місце в культурному просторі [55, с.291]. Український кінематограф розпочав свій шлях у 1896 році, коли Альфред Федецький у Харкові зняв перший фільм – «Перенесення чудотворної ікони Божої матері з Курязького монастиря в Харківський Покровський монастир». Попри це, фільм ще не був схожий на сучасне кіно [95].

Перший національний ігровий фільм – «Запорізька Січ», знятий у 1911 році Данилом Сахненком у Катеринославі (нині Дніпро), заклав основи українського кінематографа. У цей період перевага надавалась екранізаціям популярних театральних вистав, таких як «Наталка Полтавка», «Наймичка», «Москаль-чарівник» та «Богдан Хмельницький». Особливої популярності серед акторів здобула Віра Холодна, яку вважали королевою екрана дореволюційного періоду [95].

Радянське кіно 1920-х років стало відображенням ідей конструктивізму, що збігся із впровадженням нового суспільного ладу. Конструктивістська програма акцентувала на руйнуванні старого світу, будівництві нового та запереченні попередньої культурної традиції. Ця естетика підтримувала виробничий ентузіазм, звеличувала силу людини й роль маси, орієнтувалася на технологічний прогрес і машину як символ нової епохи [54, с.65].

20-ті роки XX століття стали часом активного становлення українського кінематографу, зокрема створення кіностудій. Однією з найвідоміших стала Одеська кіностудія, на базі якої був знятий фільм «Броненосець Потьомкін» Сергія Ейзенштейна. Ця стрічка стала не лише візитною карткою міста, а й увійшла до десятки найкращих фільмів світового кінематографу [95].

Вагомий внесок у розвиток українського кіно зробив Олександр Довженко – кінорежисер, драматург, письменник і художник із Чернігівщини, якого вважають класиком світового кінематографу. Він походив із селянської родини, що вплинуло на його глибоку повагу до народних традицій та любов до природи, сформовану з дитинства [70].

Його творча позиція, яка вперше яскраво проявилася у стрічці «Звенигора» (1927), принесла йому славу «поета екрану». Сам Довженко залишив низку естетичних декларацій, які стали основою його творчості: «Я належу до табору поетичного», «Кіно – це пластичне, найбільш образне, поетичне бачення», «Мистецтво, в якому немає краси, – погане мистецтво», «Не бійтесь захоплення. Бійтесь лжі і утрировки», «Я мислив образами, тому що я художник». Для нього краса була засобом піднесення над буденністю, мовою мистецьких узагальнень і глибоких образів [70].

Влада безжально зламала долю Олександра Довженка, однак, попри репресії, він продовжував творити, втілюючи незнищений дух України. Його кіноповість «Зачарована Десна» стала яскравим проявом любові до рідної землі, а щоденники, статті та виступи критично оцінювали убогість і сірість радянського мистецтва. Довженко писав: «Причини сірості, безкрилості, нудної буденності нашого мистецтва полягають головним чином у тому, що автори творів стоять холодні і байдужі в одній площині з фактами, з предметами своїх творів» [70].

Саме завдяки Довженку зародився новий напрям – «українське поетичне кіно». Його стрічки «Звенигора», «Арсенал», «Земля» стали символами цього стилю. Зокрема, «Земля» посіла другу позицію у списку 100 найкращих фільмів в історії українського кіно і увійшла до топ-12 кіноробіт усіх часів за результатами

анкетування 117 істориків кіно і кінознавців із 26 країн світу на П'ятій всесвітній виставці в Брюсселі 1958 року [95].

Стиль О. Довженка вирізняється домінуванням авторської думки та почуття над деталізацією побуту чи психологічних переживань героїв. Його поетична мова еволюціонувала від «Звенигори» до «Арсеналу», «Землі», а згодом до «Щорса», «Мічуріна» і «Поєми про море» [25, с. 230]. У цих роботах простежується унікальний зв'язок між сучасним мистецтвом кіно та найдавнішою народною творчістю.

Поетика Довженка була глибоко вкорінена у народних думках, билинних характерах і фольклорній символіці. Це проявляється не лише в художніх образах, а й у концепції кожного фільму, де марксистська філософія класової боротьби органічно переплітається з народною мудрістю. Жоден інший режисер світового кінематографу не мав такої тісної прив'язки до народної творчості, як О. Довженко. Його внесок став невичерпним джерелом натхнення для українського кіно 60-х років і подальших епох [25, с. 230-231].

Отже, саме завдяки Довженку через кілька десятиліть років зародився напрям в кіно, який називають то поетичним, то живописним, то асоціативним.

2.2. Чинники розвитку радянського українського кінематографу у 20-х – на поч. 60-х рр. XX ст.

У 20-х – на початку 30-х років XX століття український кінематограф пережив період активного розвитку, відомий як українське кіновідродження. Однак із приходом тоталітаризму у 1929 році українізація була швидко згорнута, і кіноіндустрію централізували, підпорядкувавши її безпосередньо керівництву Москви. Кіно стало інструментом ідеологічної пропаганди та соціалістичного реалізму. Неспокійні кінематографісти, зокрема вихованці Олександра Довженка, стали об'єктами репресій, а сам Довженко був змушений переїхати до Москви [38, с.79].

У 1930-х роках радянське кіно набувало стандартизованих форм, зазвичай являючи собою екранізації творів «надійних авторів» або втілення соціалістичних ідеалів. Під час Другої світової війни, коли Київську кіностудію евакуювали до Ашхабада, значну частину кінопродукції становили фільми воєнної тематики, такі як «Райдуга» М. Донського, «Олександр Пархоменко» Л. Лукова та «Партизани в степах України» І. Савченка. Після війни український кінематограф зазнав періоду стагнації, коли на рік випускалося лише кілька фільмів. Важливими фільмами цього періоду були, наприклад, «Тарас Шевченко» І. Савченка. Одночасно з цим активно велася русифікація українського кіно [65, с.351-352].

На межі 1950-х і 1960-х років почалися серйозні зміни в світовому кінематографі. У багатьох європейських країнах відбувався інтенсивний процес переосмислення кіно як мистецтва, що відображало національні проблеми та виражало ментальність різних народів. Виникають нові художні напрямки, зокрема польська школа, французька нова хвиля, чеське диво, нове німецьке кіно. Кінофестивалі, зокрема у Венеції, Каннах, Москві та інших містах, надають значний поштовх міжнародному обміну ідей і талантів. Одночасно з розвитком кіно відбувалися зміни через конкуренцію з телебаченням, що стимулювало кінематограф пропонувати глядачам більш видовищні фільми – масові зйомки, костюмовані драми, широкий формат зйомки, що вимагало нових кінотеатрів. У цей час також стає популярним поняття «блокбастер», а в європейському кінематографі активно розвивається практика копродукції (спільного виробництва фільмів) [65, с.352].

Після смерті Сталіна в 1953 році в СРСР розпочався період десталінізації, який став каталізатором різноманітних змін у політичному, соціальному та культурному житті країни. Водночас, ці зміни не були однозначними, а їхня інтенсивність варіювалася від обережних і поміркованих до радикальних. Початок цього процесу визначався поступовим усуненням авторитарних методів правління та спробами подолати тоталітаризм, що тримав країну в сталому страху та репресіях. У той же час, страх перед найбільш репресивними фігурами

сталінського режиму, зокрема Лаврентієм Берією, змусив нове керівництво діяти рішуче й використовувати насильницькі методи для усунення його від влади [30, с.29].

Зміни в культурному житті СРСР, зокрема в кінематографі, стали відображенням цього перехідного періоду. Хоча радянські кінематографісти, як і в інших сферах культури, залишалися під ідеологічним контролем, перші ознаки демократизації знайшли відображення у свободі вираження думок і можливості для експериментів. Проте ці зміни були значною мірою зумовлені внутрішньою політикою, а не міжнародним впливом, як у випадку з європейським кінематографом, де на той час виникали нові художні школи й течії. В Україні ж, на жаль, існування кінематографічного руху було обмежене внутрішніми реаліями СРСР, а самі фільми, як і багато інших культурних виробів, зазвичай призначалися лише для внутрішнього споживання [65, с.352].

Одним із важливих символів українського кінематографа в цей період залишався Олександр Довженко. Його творчість здобула міжнародне визнання, однак на батьківщині його часто позиціонували не як українського, а як радянського кінорежисера. Водночас, вже після його смерті, почали проходити ретроспективи фільмів Довженка в європейських країнах, а в 1966 році у Франції вийшла книга «Alexandre Dovjenko», що посвячена його творчості та фільмографії [65, с.352].

Насправді, зміни в кінематографі СРСР стали можливими завдяки відходу від сталінських методів правління, що проявилось не лише в політиці, але й у культурній сфері, де відбулося певне послаблення ідеологічного тиску, навіть попри той факт, що в самому СРСР ці зміни залишалися під постійним наглядом влади.

У середині 1950-х років, після тривалого періоду насильства, ситуація в українському кінематографі почала покращуватися: українських письменників почали залучати до створення фільмів за їхніми творами та класичними українськими текстами. Однак це не приносило очікуваних результатів, оскільки багато письменників не були знайомі з кінематографічними особливостями та

естетичними вимогами кіно. Знімалися фільми, які часто нагадували театральні постановки або ілюстрації до літературних творів. До кінця 1950-х років українське кіно залишалося ізольованим від світової кінематографії, і на Київській кіностудії домінували стагнація та рутини, що пригнічувало інноваційні спроби молодих кінематографістів. Молоді режисери, як-от Олександр Алов та Володимир Наумов, після смерті свого вчителя Ігоря Савченка залишили студію, спробувавши зняти «Тараса Шевченка», а потім поїхали до Москви, де продовжили свою кар'єру. Схожі проблеми виникли й у Григорія Чухрая, котрий, попри бажання зняти фільм «Сорок перший» за Борисом Лавреньовим у Києві, не зміг реалізувати цей проект[38].

Зміни в кінематографії відбулися значною мірою в Москві, де почали з'являтися фільми, які зверталися до людських долей і переживань, відходячи від традиційної радянської пропаганди. Такі фільми, як «Сорок перший», «Балада про солдата», «Летять журавлі» і «Іванове дитинство», здобули міжнародне визнання, отримавши нагороди на престижних кінофестивалях у Каннах і Венеції [65, с.352].

В той же час, кінематографісти з республік Союзу, які навчалися в Москві та мали доступ до світових кінематографічних новинок, повернулися на свої рідні студії, щоб почати процес відродження національного кіно. Одночасно з цими культурними змінами, відбувалося і політичне оновлення, викликане десталінізацією, ліквідацією концтаборів та реабілітацією репресованих, що ознаменувало початок періоду «відлиги». В Україні в цей час продовжували розвиватися кіностудії, зокрема Київська студія, Одеська студія, студія «Київнаукфільм» та інші. Зростання кіновиробництва стало можливим завдяки новим технічним і організаційним ініціативам. Відкрилися нові кіностудії, а також факультет кінематографії в Київському державному інституті театального мистецтва. У 1963 році була створена Спілка кінематографістів України, і в наступні роки український кінематограф почав набувати власного обличчя, хоча й залишався в контексті загальносоюзного кіно процесу [65, с.353].

Одночасно з цим, за ініціативою Хрущова, були скасовані концтабори, а також розпочалася реабілітація репресованих, внаслідок чого на свободу вийшли сотні тисяч жертв сталінського терору, серед яких було багато українців. Це стало початком періоду, який отримав назву «відлига». Сам термін став популярним завдяки повісті Іллі Еренбурга, опублікованій у журналі «Знамя» у 1954 році (№ 5), де описано життя на заводі, але акцент робиться на особистих стосунках героїв, їхніх коханнях, зустрічах та розлуках. Саме слово «відлига» стало символом цієї епохи і поступово набуло більш глибокого значення, ставши ознакою певного етапу в духовному житті країни [27, с.635-636].

Хрущовська «відлига» значно вплинула і на розвиток кінематографії. У 1960-х роках в Україні активно працюють такі важливі кіностудії, як Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка, Одеська кіностудія, Українська студія хронікально-документальних фільмів у Києві, а також студія «Київнаукфільм». На Київській студії ім. О. Довженка розпочалися будівельні роботи з розширення, а на «Київнаукфільмі» відкрили відділ анімаційного кіно, для якого збудували окремий корпус. У 1966 році була створена нова студія — «Укртелефільм». Вже в 1961 році в Київському державному інституті театального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого відкрився кінофакультет. 1962 року було організовано Держкіно УРСР при Раді Міністрів, а також створена Спілка кінематографістів України, яка у 1963 році провела свій перший з'їзд. Водночас почала виходити спеціалізована преса — журнал «Новини кіноекрана». 1967 року з'явився театр-студія кіноактора. Значного розвитку досягла й Шосткинське виробниче об'єднання «Свема», яке стало лідером у виробництві кінофотооснов, світлочутливих матеріалів та магнітних стрічок. Головним досягненням цього періоду стало стрімке зростання обсягів кіновиробництва [65, с.353].

Не всі були задоволені рівнем якісного кіно в Україні. Серед основних проблем були рутинність, інерція схематизму, поверхнєве ставлення до тем, театральність і нерідко прикрашена реальність. Це також свідчило про тривалу ізоляцію від світових тенденцій у кінематографі. Багато українських фільмів не

могли задовольнити вимог публіки, а кіностудія, назва якої була присвоєна на честь Довженка у 1956 році, не змогла створити роботи, які б досягли рівня його класичних творів. Відстань між українським кіномистецтвом і світовим залишалася великою. Основною причиною цього відставання були вимоги влади до кіно, яке мало прославляти сучасність і революційну спадщину. Крім того, проблема полягала в браку творчих кінорежисерів і професіоналів. Письменники почали активно пропонувати сценарії, але їхня роль у розвитку кіно стала стримуючою. На початку 1960-х років, коли кіно стало залежним від літературних традицій, ці письменники – О. Корнійчук, О. Левада, О. Гончар та інші – не лише прагнули зосередити на собі сценарні процеси, а й закріпити переконання, що сценарій є основним елементом кіно. Однак їхні роботи, потрапляючи до безініціативних режисерів, продовжували гальмувати розвиток кінематографа [65, с.353].

Це становище було ще більш ускладнене через ідеологічний контроль, що не дозволяв кінематографістам свободи самовираження. Сценарії, навіть якщо їх і писали такі відомі автори, як М. Стельмах, Ю. Дольд-Михайлик та інші, не змогли значною мірою покращити якість фільмів. Однак їхня участь у кіно все ж мала позитивні наслідки — вони допомогли знову привернути увагу до українських тем, які були практично викорінені в часи сталінської централізації. Це сприяло національному самоусвідомленню українського кіно, і згодом виникли значні твори, такі як «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова, «Вечір на Івана Купала» Юрія Іллєнка та «Камінний хрест» Леоніда Осики, що були глибоко пов'язані з українською літературною спадщиною. Такий рух дозволив молодим кінематографістам звертатися до класичних українських традицій, відкинувши шлях наслідування і створивши нові напрямки для розвитку кіно, зокрема через зв'язок з творчістю народних художників, як Катерина Білокур і Марія Приймаченко [65, с.354].

Мова йшла про відновлення національної кінематографічної традиції, яка була штучно перервана. Цю традицію започаткував Олександр Довженко, чії ранні фільми характеризувалися епічністю та поетичністю. Таку місію

усвідомлював, зокрема, режисер Володимир Денисенко у своєму забороненому фільмі «Совість», а також Микола Вінграновський та Роман Сергієнко, котрі навчалися у ВДІКу під керівництвом самого Довженка. Однак для створення нового, якісного кінематографа Україні бракувало творчих сил. Крім того, приїзд митців з Росії на Київську кіностудію не змінив ситуації, оскільки ці візити були або тимчасовими, або невдалими для самих художників, як це сталося, наприклад, з Григорієм Чухраєм. Режисери, що прийшли в кіно з театру, такі як Микола Макаренко та Віктор Івченко, не змогли подолати театральної умовності у своїх фільмах. Режисери старшого покоління, такі як Тимофій Левчук, Ігор Ветров та Ісак Шмарук, були далекі від новаторських пошуків у кінематографі [65, с.355].

Переломний момент настав у 1962 році, коли відбулися дві важливі події для українського кіно. По-перше, керівником Держкіно УРСР став Святослав Іванов — освічена особистість, експедитор газети «Вечірній Київ», заступник міністра культури Української РСР [75]. Юрій Іллєнко, характеризуючи Іванова, сказав, що він зробив більше для кіно, ніж міг би зробити будь-який міністр, адже саме він сприяв виникненню українського поетичного кіно. По-друге, на Київську кіностудію імені О. Довженка було призначено Василя Цвіркунова — досвідченого адміністратора та фронтовика, котрий поставив собі за мету змінити ситуацію з якістю фільмів [65, с.355]. Цвіркунов був здивований, чому на екрани вийшли такі сіро-бурі фільми, а московські автори часто подавали свої сценарії саме на українську студію. Як директор, він сприяв створенню сценарної майстерні, в якій працювали такі письменники, як Ліна Костенко, Іван Драч, Дмитро Павличко, Павло Мовчан, Григорій Тютюнник [52, с.217].

У цей період кінорежисер Віктор Івченко ініціював відкриття кінофакультету в Київському інституті театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого в 1961 році. Завдяки йому було залучено талановиту молодь, яка почала здобувати професії кінорежисера, кінооператора, акторів та інших спеціалістів, необхідних для кінематографа, а також створювати цікаві дипломні роботи. З появою нових дипломних фільмів та дебютів у 1970 році Микола Мащенко організував кінофестиваль «Молодість». Святослав Іванов та Василь Цвіркунов

активно запрошували на роботу випускників ВДІКу, завдяки чому в українське кіно прийшли такі сценаристи, як Леонід Ризін, Олександр Сацький, Олег Прокопенко, режисери Леонід Осика, Юрій Ілленко, Віктор Гресь, Ролан Сергієнко, оператори Сурен Шахбазян, Олександр Антипенко, Михайло Беліков, Валерій Квас, Сергій Лисецький, Юрій Ткаченко, Олександр Коваль, Валерій Башкатов, Віталій Зимовець [65, с.355].

Завдяки цим двом людям було побудовано основи перемог українського кіно 60-х років. Вони поставили собі мету зробити українське кіно успішним, добираючи творчі кадри та підтримуючи молодих митців. Обидва були обізнані зі світовими кінопроцесами і пам'ятали славу українського кіно кінця 1920-х років, прагнучи відродити її. Їхній старт збігся з реабілітацією найкращих фільмів Довженка, які були «забуті» за часи сталінщини. Вони мали авантюрний (у хорошому сенсі) склад розуму, спонукали режисерів до творчого ризику. Як кажуть, продюсер є виразником смаків тих верств публіки, з яких він сам походить, і обидва вони були інтелігентами [38, с.79].

На жаль, початок відродження українського кіно збігся з завершенням хрущовської «відлиги» та змінами у вищих ешелонах влади СРСР. У 1963 році було визначено нову стратегію щодо національного питання: національні відмінності повинні були зникнути для створення нової спільності — радянського народу. Під цим процесом мала на увазі русифікація національних культур. Ці вказівки впливали на культуру і мистецтво, формуючи відповідну свідомість серед мас. Кіно стало інструментом ідеології, де основними темами стали: прославлення «Великої жовтневої революції», піднесення ролі партії, подвиги під час війни та трудові досягнення. Це означало тотальну ідеологізацію мистецтва, уніфікацію культури та асиміляцію національних традицій. Один з яскравих прикладів ідеологічного абсурду того часу: у 1977 році, коли у головній редакції Української Радянської Енциклопедії готувалося друге видання, Лариса Брюховецька, яка відповідала за розділ кіно, принесла на затвердження ілюстрації до статті «Кіномистецтво». Однак головний редактор Микола Бажан відхилив кадр із фільму «Тіні забутих предків», пояснивши це рішення словом

«етнографізм». І це сказав поет, інтелектуал старої школи, який мав би оцінити цей кінематографічний шедевр належним чином [38, с.79-80].

Ще одним важливим фактором для виникнення українського поетичного кіно стало створення в 1962 році Державного комітету кінематографії при Раді міністрів УРСР [97]. Структура Держкіно УРСР, яке підпорядковувалося Міністерству культури СРСР, включала кілька підрозділів: колегію, до складу якої входили голова комітету, його заступники та творчі діячі кіно; головну сценарну редакційну колегію з художніх фільмів; головне управління кіновиробництва; головне управління кінофікації та кінопрокату; управління виробництва документальних, науково-популярних і навчальних фільмів; науково-технічну раду, а також ряд управлінь, що займалися економічними питаннями, технічними аспектами та кадрами [62, с.9].

Важливою складовою системи державного управління культурним процесом в СРСР були творчі спілки, що позиціонувалися як самостійні організації інтелігенції. Спілка кінематографістів України, створена в 1958 році і очолювана Т. Левчуком, діяла за стандартною для таких організацій структурою: виконавчим органом було правління, яке обирало президію на чолі з першим секретарем або головою, його заступниками та відповідальним секретарем. Найвищим керівним органом творчого союзу був з'їзд, який відбувався у Києві у 1963, 1968, 1976, 1981 роках. Спілка кінематографістів УРСР визначала основні завдання, а виконання цих завдань контролювалося правлінням організації [62, с.9].

Отже, український кінематограф перебував під подвійним контролем: центрально-союзним та республіканським. Органи управління були структуровані таким чином, щоб контролювати українських кінематографістів.

Висновки до Розділу 2.

Таким чином, передумови виникнення та розвитку українського кіномистецтва тісно пов'язані з світовою та вітчизняною історією кіно, політичними та соціальними змінами в СРСР в період 20-30-х та 50-60-х років,

появою таких видатних діячів, як О. Довженко, Дзига Вертов, С. Ейзенштейн. Зняття ідеологічного тиску і послаблення цензури сприяли пошуку нових художніх форм та експериментів. У цей час з'являються перші ознаки українського поетичного кіно, яке вирізнялося своєрідною естетикою, орієнтованою на глибокий національний контекст та народні традиції. Вони безумовно пов'язані з традиціями українського і всього радянського кіномистецтва, з процесами, які відбуваються в сучасному кінематографі та інших видах мистецтва, зрештою зі зростаючими естетичними запитам глядачів. Цей етап став не лише періодом відновлення української культурної ідентичності, але й важливим етапом у становленні українського кіномистецтва, яке згодом отримало світове визнання.

Розділ 3

Самобутній колорит українського поетичного кіно: характерні риси

3.1. Українська ідентичність у сюжетних лініях та колоритів персонажів поетичного кіно

Першим фільмом, який започаткував явище українського поетичного кіно, стала стрічка «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова. Цей фільм – не просто історія про кохання. Це поетична оповідь про кохання та смерть, що перетинаються в історії двох родів, де пам'ять про пролиту кров предків стоїть між Іваном і Марічкою. Навіть без яскравих діалогів ця прониклива розповідь вражає своєю глибиною. Фільм насичений природними звуками, що створюють атмосферу: спів гуцульської говірки, стогін дерева, запах трави й грибів. І людина є невід'ємною частиною цього природного світу. «Це була поема», – згадувала акторка Лариса Кадочникова [88].

Сергій Параджанов, режисер «Тіней забутих предків», ще з часів студентства виявляв інтерес до фольклорної поетики. Це знайшло вираження вже в його дипломній короткометражній стрічці «Андрієш» (1952), яка, за спогадами самого Параджанова, не була підтримана Олександром Довженком, на той момент викладачем Всесоюзного державного інституту кінематографії. Як згадував Р. Юренєв, Довженка не влаштувало поєднання театральної стилістики і фотографічної реальності. У своїй першій повнометражній роботі «Андрієш» (1954, за мотивами казки Е. Букова), Параджанов продовжував пошуки в напрямку поетичного кіно, зокрема, через новаторське використання кінокамери, пластичних рішень і відтворення традиційних форм колективного життя. У наступних фільмах, таких як «Перший парубок» (1958), «Українська рапсодія» (1961) та «Квітка на камені» (1962), він намагався інтерпретувати радянську обрядовість, застосовуючи прийоми фольклорної поетики. Однак у цих роботах не проявилася та риса, яка зробить Параджанова всесвітньо відомим: вміння виводити на поверхню архаїчну свідомість і візуалізувати її. До початку 60-х років він також зняв кілька документальних стрічок («Наталія Ужвій», «Думка»,

«Золоті руки»), і неодноразово висловлював протест проти надмірної регламентації творчої діяльності на Київській кіностудії ім. О. Довженка [85].

Робота Сергія Параджанова над фільмом «Тіні забутих предків» розпочалася в 1962 році на Київській кіностудії імені Олександра Довженка. Сценарії були написані восени того ж року. Перший варіант був російською мовою і складався з 55 аркушів, а другий – українською, на 67 аркушах. Варто зазначити, що сценарій вже був написаний, і його обговорення на художній раді студії почалося, проте контракт із творчою групою ще не був підписаний – драматурги працювали на ентузіазмі. Висновок щодо сценарію, датований 25 жовтня 1962 року, відзначав: «Незважаючи на трагічну долю героїв, фільм, як і повість, має бути життєстверджуючим, оптимістичним і являти собою торжествуючий гімн людині, щастю та життю. В сценарії збережено сюжетні лінії твору М. Коцюбинського, його колорит і настрої. Літературний стиль сценариста близький до стилю повісті. Більшість епізодів оригіналу вдало перенесено на мову кіно» [4, с.61].

Тим часом, у цей період на студію приїхав Іван Миколайчук разом із своїм наставником, Віктором Івченком. Його запросили для участі в зйомках «Тіней забутих предків» а на головну роль. Це було досить сміливо, адже головну роль уже було затверджено професійному акторові Геннадію Юхтіну, а Миколайчук був лише студентом другого курсу. За легендою, режисер Параджанов, з поваги до Івченка, дав команду провести проби, але без його участі. Уже покидаючи студію, він нібито прошепотів на вухо оператору Юрію Ілленку: «Плівку в апарат не заряджай. Нічого витратити на невідомо кого». Однак, Ілленко все ж вирішив зняти проби. Миколайчук промовив короткий монолог з епізоду різдвяного свята, але, наповнившись емоціями, помолився Богу і перехрестився. Це вразило Ілленка, і він одразу зрозумів – цей студент стане головним актором фільму [94]. Так, фільм отримав головного актора.

У 1963 році Сергій Параджанов разом із знімальною групою вирушив у Карпати, щоб зняти свою знакову картину «Тіні забутих предків». Місцем зйомок стали село Жеб'є та околиці села Криворівня Верховинського району Івано-

Франківської області [35, с.62]. Параджанов так згадував про ці дні: «Коли я приїхав на місце і озирнувся, мене не охопила чарівність, скоріше, навпаки. Перше, що привернуло увагу, було суто сучасне – європейське взуття, асфальт, велосипеди, високовольтні вежі. Скелі, де відбувалася битва Гутенюків і Палійчуків, уже не було – її підірвали під час прокладання дороги. Мене засмутило це поєднання стародавнього й сучасного. Гудіння електричних проводів і тремтливий звук трембіти. Золотий годинник, що затіснив домоткану вишиванку...» [4]. Ці враження вплинули на підхід Параджанова до зйомок. Він відмовився від проживання в готелі і оселився в гуцульській хаті, активно спілкуючись з місцевими жителями. Вони не лише консулювали його щодо автентичності обрядів, а й брали участь у створенні саундтреку та зйомках. Як згадував один з учасників зйомок, «Жінки, чоловіки одягали свої національні костюми, Сергій тільки спостерігав, іноді підправляв, але вони самі знали, як правильно одягтися. Тут, де знімався фільм, Сергій Параджанов та Іван Миколайчук стали народними героями» [81; 1, с.213].

У вересні 1964 року завершений фільм був представлений на розгляд студії для затвердження. Після тривалих обговорень щодо можливості випуску російської версії для всесоюзного прокату, в оригінальній українській версії фільм отримав свою офіційну прем'єру в Києві 4 вересня 1965 року [35, с.62].

Картина стала літературним шедевром, що розповідає історію двох закоханих з ворогуючих родів, їхню трагедію після смерті коханої та пошуки внутрішньої рівноваги. Цей фільм сприяв новому інтересу до Карпат, а сам Параджанов, який захоплювався українською культурою, зокрема живописом та народним мистецтвом, отримав підтримку від художників Григорія Гавриленка та Георгія Якутовича, а також літературознавця Івана Дзюби. Параджанов, звертаючись до різних національних культур, завжди прагнув виділяти в них те, що він вважав універсальними людськими цінностями [65, с.360].

Ця картина отримала численні престижні нагороди, зокрема премію «Південний Хрест» та нагороду за операторську роботу, колір і використання спеціальних ефектів на кінофестивалі в Мар-дель-Плата в рік її прем'єри. Окрім

того, вона здобула Кубок фестивалю на Міжнародному кінофестивалі в Римі, Золоту медаль за режисуру на I Фестивалі в Салоніках 1966 року та Премію Британської кіноакадемії за найкращий зарубіжний фільм. Фільм був представлений на багатьох інших фестивалях, таких як у Сан-Франциско та Монреалі, і отримав більше десяти нагород (хоча Параджанов стверджував, що їх було понад сто) [26, с.189].

Фільм був закуплений для прокату в десяти країнах світу. Важливо відзначити, що «Тіні забутих предків» підважили радянсько-російську ідентичність, яка була насаджена в сталінські часи і визначала сприйняття всієї культурної продукції, створеної в СРСР. Кінокритик Дж. Ферст наводить цитату від Бослі Кравцера, авторитетного кінокритика *New York Times*, який згадує «незвичний український фільм», що справив на нього враження на Нью-Йоркському фестивалі 1966 року. Проте, поряд з таким визнанням української ідентичності, деякі ЗМІ продовжували асоціювати всі радянські фільми з російською культурною спадщиною. Так, у рецензії на «Тіні» в бельгійській газеті *Le Soir* зазначалося, що цей фільм «одночасно є поемою, документом, оперою і російською легендою». Як зазначає Іван Дзюба, на міжнародному кінофестивалі в Мар-дель-Плата український фільм отримав другу премію і був гаряче сприйнятий публікою. Однак через відсутність знання про Україну як суверенну державу, аргентинська аудиторія, ймовірно, не усвідомлювала національної ідентичності фільму, замість цього вигукуючи «Віва Русія! Віва Москоу!» [39, с.60-61].

Ще однією важливою віхою в розвитку поетичного кіно стала стрічка «Криниця для спраглих», яка стала дебютом Юрія Іллєнка як режисера та Івана Драча як сценариста. Випущена в 1965 році, ця картина вражає своєю метафоричністю та символізмом, охоплюючи різноманітні теми, основною серед яких є трагічна доля старого селянина Левка Сердюка, філософа, чиє життя затьмарене зневагою односельців до його турботи про колодязь, що постачає воду всьому селу. Водночас його діти, занурені у власні турботи, забули про батька та

матір. Старий Левко перебуває у світі спогадів і глибоких роздумів про своє місце у світі [80].

Дмитро Мілютенко, досвідчений актор, органічно вписався в сувору атмосферу чорно-білої стрічки, що надає фільму глибини та емоційної стриманості. Творче поєднання різних художніх підходів – сценариста Івана Драча, який вніс в історію гумор, режисера Юрія Іллєнка, що трансформував її в новий жанровий реєстр, та актора Дмитра Мілютенка, виявилось надзвичайно ефективним. Перехід Іллєнка до режисури став визначальним у його кар'єрі, і він згодом став одним із провідних майстрів українського поетичного кіно, поєднуючи блискуче володіння камерою з глибокими ідеями, які він вмів втілювати не лише як режисер, а й як сценарист, хоча й не вважав сценаристику основною своєю професією [65, с.362].

Ще однією важливою стрічкою в контексті поетичного кіно стала робота Леоніда Осики. Після закінчення ВДІКу, він повернувся до Києва, на студію ім. О. Довженка, де ще студентом проходив практику. Тут він зняв короткометражний фільм «Двоє» за участю акторів Антоніни Лефтьї та Івана Миколайчука, а його дипломна робота «Та, що входить в море» стала справжнім експериментом. Ця стрічка не містить жодного слова, побудована лише на відчуттях і взаємодії з природою, яку режисер передав через кінематографічні засоби. Зображення (оператор Михайло Беліков) і музика (композитор Володимир Губа) набувають тут особливої ваги, що робить фільм вражаючим візуальним та звуковим досвідом, який важко оцінити словами) [65, с.366].

Фільм «Камінний хрест» став вершиною творчості Леоніда Осики, знятий, коли йому було лише 28 років. Ця стрічка, одна з перших у кар'єрі режисера, здобула визнання не лише як його найкраща робота, а й як один з найвизначніших фільмів в історії українського кіно та українського поетичного кіно зокрема [57, с.42]. «Камінний хрест» став важливим етапом у кінематографії 60-х років і належить до числа найвпливовіших творів того часу. Кожен фільм Осики пронизаний глибоким смутком, філософськими роздумами про людину, її місце в історії, духовний світ нації та природу художника й його покликання. Важливою

рисою його творчості була здатність відкривати нові таланти — серед акторів, які знімалися вперше в його фільмах, були такі майстри, як Борислав Брондуков, Борис Хмельницький, Антоніна Лефтій, Василь Симчич, а згодом – Віктор Фокін, Світлана Князева та Сергій Романюк. Всі, хто працював з Осикою, відзначали його професіоналізм і шану до творчого процесу. Мало хто може похвалитися такою командою, як у Леоніда Осика: сценарист Іван Драч, оператори Михайло Беліков, Валерій Квас, Володимир Башкатов, художники Георгій Якутович і Людмила Семикіна, композитор Володимир Губа. Особистий стиль Осика найбільш яскраво проявився в «Камінному хресті», де органічно поєдналися його прагнення відобразити життєву правду та естетичну глибину, створюючи кіно, яке не лише розповідає історію, але й передає глибокі філософські істини [65, с.366-367].

«Камінний хрест» був знятий у документальному стилі і розповідає про реальний історичний факт, зафіксований у новелі Василя Стефаника: еміграцію до Америки першого галицького емігранта, Івана Ахтемійчука. Стефаник чудово розумів, яке гірке горе для галицьких селян була розлука з рідною землею, де ще панував патріархальний уклад і традиційна культура. Саме в такому контексті він зобразив історію Івана Дідуха, і Леонід Осика, у свою чергу, підкреслив цей драматизм у своєму фільмі, зосередившись на розриві людини з її рідною землею, що стало головною темою стрічки [65, с.367].

У 1967 році Леонід Осика представив свій фільм «Хто повернеться – долюбить», а наступного року вийшла стрічка «Вечір на Івана Купала», режисером якої став Юрій Іллєнко. Цей фільм став своєрідною варіацією на теми оповідань Миколи Гоголя та українських народних казок. У ньому розповідається історія молодого селянина Петра, який закохується в доньку свого хазяїна, але той відмовляється дати їй заміж за батрака. Петро, розчарувавшись, зустрічає чорта в шинку, який пропонує йому страшну угоду: купу золота, але за це він повинен виконати всі бажання нечистої сили. В результаті фільм був знятий з прокату за наказом Держкіно СРСР. Однак, як і «Криниця», «Вечір на Івана Купала» став доступним для перегляду лише наприкінці 1980-х років, коли стало очевидно, що

з часом його зображальна витонченість лише посилилася. Це кіно вражає своєю оригінальністю, що глибоко осмислює народні традиції і пропускає їх через особисте бачення режисера. Велике значення має і застосування новаторських кольорових рішень, що розширюють засоби кіномови. Ілленко створює унікальний художній світ, де зображальна розкіш є невід’ємною частиною його режисерських робіт. Не менше важливо, що Ілленко, відомий також своєю діяльністю в образотворчому мистецтві, часто експериментував з використанням живопису та мав кілька персональних виставок [65, с.360].

Вершиною творчості Ілленка став фільм «Білий птах з чорною ознакою» (1971) [6]. опри два заборонені фільми, він звернувся до чутливої теми розколу в родині на Буковині, де один син воює в Радянській армії, а інший – в Українській Повстанській армії. Ілленко поставив цей фільм за пропозицією Івана Миколайчука, разом із ним написавши сценарій [65, с.369]. У фільмі зіграли талановиті актори, серед яких Л. Кадочникова, Д. Фірсова, І. Миколайчук, Б. Ступка, Ю. Миколайчук [29, с.218]. трічка здобула популярність серед широкої аудиторії і високу оцінку критиків. Завдяки Миколайчукові режисер зміг глибоко освоїти зображальні можливості народного мистецтва і активно використовувати їх у фільмі. Це не була проста стилізація, а цілісна картина, побудована на народних творах – інтер’єрах, іконах, костюмах, музиці та піснях. Як зазначив польський режисер Януш Несфетер: «Щоб створити такий фільм, потрібно добре знати свій народ, бути частиною цього народу. Я впевнений, що таку картину не зміг би поставити ніхто, окрім українського митця» [41, с.6].

Варто також згадати одну важливу стрічку, що належить до українського поетичного кіно – радянський кольоровий широкоформатний стереофонічний фільм 1971 року «Захар Беркут», знятий за мотивами однойменної повісті Івана Франка. Фільм розповідає про подвиг маленької карпатської громади, яка в 1241 році вступила в нерівний бій з татаро-монгольськими загарбниками. Стрічка здобула Головний приз на кінофестивалі «Молодь – молодим» у Дніпрі, а також спеціальний диплом Валерію Квасу за оригінальну операторську роботу. На

Всесоюзному кінофестивалі в Тбілісі фільм отримав приз та премію за майстерне відтворення народного героїчного епосу на екрані) [9].

Не можна не згадати й фільм «Короткі зустрічі» (1967) української радянської режисерки Кіри Муратової. Стрічка є своєрідною відповіддю новим західним кінохвилям. Кіра Муратова, родом з Румунії, після закінчення ВДІКу в 1964 році вирішила працювати самостійно, порвавши з традиційними виробничими схемами [79]. У цьому фільмі вона викриває поверховість марксистської етики, зображуючи складні взаємини між людьми в умовах радянського суспільства. Сюжет розгортається навколо Валентини (у виконанні Кіри Муратової), чиновниці, яка відповідає за надання житла, а також її чоловіка Максима (Володимир Висоцький), геолога, який часто відсутній, і молодої селянки Наді (Ніна Русланова), з якою у Валентини виникають складні стосунки через спільне минуле з Максимом. У фільмі любовний трикутник розвивається до того, що Надя залишає Валентину, і це зображено через ретроспективні епізоди спогадів героїнь [26, с.205]. Це перша самостійна робота Кіри Муратової, знята на чорно-білій плівці. У фільмі показано як позитивні, так і негативні риси радянських чиновників і простих людей. Наприклад, Валентина намагається ухилитися від виконання партійного завдання, а Максим, який зраджує свою дружину, при цьому залишається веселим і легким на руку. У своїй режисерській практиці Муратова воліє використовувати загальні плани, на відміну від Олександра Муратова, який надавав перевагу близьким кадрам. У своїй драматургії вона звертається до непрофесійних акторів, що представляють різні соціальні групи часу «відлиги»: міських жителів, селян та інтелігенцію. Стрічка отримала сувору критику і мала обмежений прокат [26, с.206].

Глибини народного світосприйняття стали головною темою екранізації повісті Гоголя «Пропала грамота» (1974), створеної сценаристом поетом Іваном Драчем, режисером Борисом Івченком [13] та з участю Івана Миколайчука, який виконав головну роль і став співавтором картини. На відміну від попередніх фільмів, у «Пропалій грамоті» домінує сміховий, карнавальний струмінь. Автори картини майстерно відтворюють атмосферу «Вечорів на хуторі біля Диканьки»,

звертаючись не лише до самої повісті, а й до джерел, якими користувався Гоголь: інтермедій, вертепу, творчості «мандрованих дяків» – мандрівних студентів і бурсаків XVII-XVIII століть, а також до народних обрядів, пісень, анекдотів та приказок. Карнавальний пафос змін і оновлення, ідея веселої відносності влади та соціальних ієрархій звучать у фільмі на повну силу [47, с.38].

Однією з останніх стрічок українського поетичного кіно стала картина Івана Миколайчука «Вавилон ХХ». Як і для кожного дебютанта, для нього сформували зменшену та малокваліфіковану творчу групу (за винятком головного оператора Юрія Гармаша і художника Анатолія Мамонтова), без асистентів. Миколайчук керує знімальним процесом і, повертаючись до поетичного кіно, завершує експерименти Київської школи кумедним еkleктичним твором. Сюжет картини розгортається навколо села, яке дивак Фабіан назвав Вавилоном. У ньому живе красуня Мальва, закохана в місцевого поета-комуніста Володю Яворського. Мальва стає частиною нового суспільного ладу, запровадженого колишнім моряком «Аврори» Климом Синицею. Однак куркулі вбивають поета. Під час їхнього повстання Данько Соколюк, обдурений коханець, вбиває Мальву. Фабіан рятує її і дитину, яку вона носить [26, с.295].

Наприкінці 1980-х українське поетичне кіно здобуло визнання та реабілітацію в радянському мистецтві. У 1989 році Іван Дзюба опублікував статтю «Відкриття чи закриття «школи»?», в якій розкритикував Михайла Блеймана за недооцінку важливості підтексту в фільмах українського поетичного кіно [97].

Отже, українська ідентичність у поетичному кіно проявляється через символічні сюжетні лінії, що переплітають національні традиції, історичну пам'ять та фольклорні мотиви. Герої фільмів зазвичай є втіленням архетипів українського світогляду, зокрема їх внутрішньої боротьби між гармонією з природою та соціальними викликами. Колорит персонажів відображає багатогранність української культури, акцентуючи увагу на глибоких моральних та духовних цінностях. Такі риси сприяють популяризації національної самобутності та формуванню спільного культурного коду.

3.2. Стилiстичнi особливостi школи українського поетичного кiно на тлi радянської дiйсностi та iдеологiчних установок

Термiн «поетичний фiльм» увiйшов у науковий обiг у 1920-х роках. Основнi принципи поетичного кiно були тiсно пов'язанi з акцентом на особистiсть автора-режисера: термiн «поетичний» виникав iз «авторського» i виражав максимально можливий рiвень вираження його iндивiдуальностi, що можна трактувати як перехiд вiд «кiлькостi до якостi». Важливо зазначити одну з основних характеристик «поетичного кiно», яку визначав П.-П. Пазолiнi: цей напрямок створює фiльми, що є «двоїстими за своєю природою» [56, с.250]. Термiн «українське поетичне кiно» був вперше введений у 1970 році Янушем Газдою, однак вiн продовжує викликати певнi запитання i навлiть заперечення [65, с.365].

Одним iз перших проти поетичного кiно виступив кiнознавець та редактор Держкiно СРСР Михайло Блейман, який, на вiдмiну вiд бiльшостi, сприймав його як щось непридатне для кiно. Пiзніше цей термiн критикував i один iз представникiв українського поетичного кiно – Юрiй Iллєнко, який ще нещодавно публiчно згадував про проникливі оцiнки Газди, а нинi стверджує, що цей термiн був вигаданий радянськими партократами як етикетка для фiльмiв, що їм не подобались [70].

Дослiдниця Л. Брюховецька зазначає, що термiн «поетичне кiно» є дискусiйним, як i будь-який iнший, що намагається визначити певне мистецьке явище. Зокрема, у «Кинословаре» (Москва, 1986) цей термiн вiдсутнiй, оскiльки поетичне кiно як напрямок в СРСР офiцiйно не визнавали, а навлiть забороняли. Водночас Оксфордський словник кiно трактує його як протест проти догм соцiалiстичного реалiзму. В «Українському словнику-довiднику екранних медiа», виданому Iнститутом мистецтвознавства, фольклору та етнологiї iм. М.Рильського АНУ, цей термiн також подано, що свiдчить про визнання

українського поетичного кіно як важливої частини національного кінематографу [70].

Водночас на користь існування Школи українського поетичного кіно свідчать серйозні академічні дослідження, що стали предметом захисту в університетах. Якщо про Школу пишуть дисертації, це є переконливим доказом її існування та важливості як об'єкта академічного дослідження. Піонером цього напрямку став американський історик Джошуа Ферст, який у 2008 році захистив дисертацію про українське поетичне кіно в університеті Мічигану. Через чотири роки ще одну дисертацію на цю ж тему захистила британська дослідниця Джей Джей Гурга в Університетському коледжі Лондона. Важливе місце в обговоренні українського поетичного кіно займає книжка Джеймса Стеффена, присвячена фільмам Сергія Параджанова. Хоча основна увага в нього зосереджена на інтернаціональній творчості Маестро, цей аспект також має значення для дослідження українського кіно [68].

Розглянемо стилістичні особливості українського поетичного кіно на прикладі його фільмів. Поетичний кінематограф – це явище, що складно піддається однозначному науковому трактуванню. Його основою є поетичне світобачення, яке дозволяє зображати події через образи, метафори, зосереджено та концентровано. Як зазначає кінознавиця Л. Брюховецька, для реалізації поетичного світосприйняття характерними є: вираження особистісного вислову, епічність (здатність охоплювати масштабні події через узагальнений погляд, поетична уява, здатна переносити глядача через великі часові й просторові відстані, концентрування подій і подання їх не в натуральній, а метафоричній та образній формі), тяжіння до міфопоетики, звернення до класичної літератури й народної традиції. Крім того, поетичне кіно характеризується рядом специфічних кінематографічних прийомів, таких як унікальний характер знімання, використання особливого освітлення, специфічні методи обробки плівки та інші [59, с.76].

1. Головні стилістичні особливості «поетичних» фільмів:
2. Притчовий характер;

3. Тяжіння до метафоричної образності та алегоричності в осмисленні реальності;
4. Звернення до ірраціональних мотивів і образів;
5. Використання народної символіки як невід'ємної частини побуту;
6. Візуальне зображення національних традицій та обрядів;
7. Присутність типізованих образів села, народу, окремих соціальних груп та персонажів [59, с.78].

Отже, поетичне кіно спрямоване на відображення локальних подій, що символізують явища світового масштабу. Через конкретних персонажів та локації виявляються універсальні проблеми людства. Світ таких фільмів має виразно міфологічний характер, де кожен елемент наділений підтекстом. Це створює приховану реальність, що визначає хід подій на екрані. Сюжет часто подається у вигляді серії епізодів, між якими може пройти значний час. Мова персонажів займає мало екранного простору, натомість велике значення мають візуальні образи, символи, сцени, кольори та ритм зміни кадрів. Персонажі часто спрощені до архетипів або типажів, але навіть у такій спрощеній формі вони є важливими, втілюючи абстрактні поняття. В українському поетичному кіно ідеї знаходять матеріальне втілення, і персонажі, взаємодіючи з матеріальним світом, торкаються його духовного виміру [97].

Дослідниця А. Пащенко зазначає, що «українське поетичне кіно разом із довженківським зберігає статус носія традицій української візуальної культури. Важливим аспектом цього напрямку є його «національне» забарвлення, яке перетворює його на своєрідне втілення «українськості» в кінематографі». Мистецтвознавець Л. Брюховецька в іншому дослідженні підкреслює, що «українське поетичне кіно – це явище мистецьке, що виражає чітко визначений світогляд, укорінений у рідній землі, яка годує людину. Тому це кіно виступає як спротив асиміляції і нівеляційним процесам» [59, с.77].

Згідно з дослідженням Галини Погребняк, основою поетичного кіно стало особисте світосприйняття його представників – С. Параджанова, Ю. Іллєнка, Л. Осики, І. Миколайчука [60, с.14]. У фільмах, де актор є важливим елементом у

вирішенні образного аспекту стрічки, «екранна антропологія» також виступає як маркер «національності» кіно. Визначальним є типаж загалом, а не конкретний антропологічний тип. Наприклад, в «Тінях забутих предків» акторський склад був інтернаціональним, але глядачі на Гуцульщині одразу ідентифікували «свого» І. Миколайчука, в той час як Л. Кадочникову вважали малоподібною до гуцулки, вже на візуальному рівні виявляючи свою регіональну ідентичність. І. Миколайчук став символом цього напрямку, і його гуцульське походження стало важливою частиною його «міфу». В. Юрченко сформулював основні спільні риси фільмів поетичного кіно: «Дві речі уособлюють це об'єднання, цю школу: Карпати і Миколайчук». Л. Лемешева відзначала, що ролі І. Миколайчука, що перегукувалися між собою, створювали певний типаж, характерний для тогочасного українського кіно. Проте «типажність» актора і його вписаність у етнографічний колорит почали загрожувати перетворенням його на маску. Цю тривогу можна побачити в сценарних і режисерських роботах І. Миколайчука, зокрема в «Вавилоні XX», де Л. Лемешева виявила іронічні, іноді навіть самопародійні елементи.

У відтворенні національної ідеї ці митці, зокрема:

- зверталися до глибин народознавства;
- освоювали національну культуру, традиції, звичаї, обряди народу;
- створювали систему художніх образів, що розширювала межі людських почуттів, переживань, характерів і ментальних відносин, відображаючи національну психологію;
- активно протистояли соціальній несправедливості.

У їхніх фільмах для вираження національної своєрідності героїв і їх непоборного духу застосовувалися виразні засоби кінопоезії: символи, алегорії, метафори, гіперболи, рефрени, паралелізми. Важливу роль у творенні мови фільмів української авторської кіношколи відігравала кінокамера, яка ставала повноправним учасником екранної дії. Це сприяло формуванню як поетичної кінематографічної умовності, так і реалістичної документальності в зображенні народних звичаїв і побуту [60, с.14].

Стилістика фільму «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова чітко втілює риси «нової хвилі» в кінематографії. У стрічці яскраво проявляються елементи монтажу, розкутості камери, а також типажний підхід до вибору акторів, хоча у цьому випадку це було більше випадковістю, ніж свідомим прийомом. Однією з важливих рис, що зближує «Тіні...» із сучасним європейським «авторським» кіно, є фрагментарність сюжету, що в радянському кіно вважалася серйозним недоліком [47, с.126].

З одного боку, Параджанов дотримувався системного підходу до створення своїх кінематографічних творів. Це можна побачити, навіть звернувши увагу на його техніку художньо-образотворчої творчості. В його роботах рідко можна побачити живопис або малюнок у чистому вигляді. Натомість Параджанов використовує різноманітні матеріали – тканини, черепашки, засохлі рослини, намисто, дріт та інші побутові предмети. Не можна не згадати його знамениті колажі та асамбляжі, грандіозні капелюхи, рами та численні костюми [51, с.149].

Вживання акторів у живу натуру дало фільму необхідне дихання та автентичність. Це було важливо, адже головний актор Іван Миколайчук грав героя, схожого на нього самого. Професіоналізм акторської гри проявляється в високій чутливості до людей, чиє життя він зображав на екрані. Члени знімальної групи пережили справжнє свято творчості. Юрій Іллєнко, згадуючи цей досвід, підкреслював, що для нього це був «урок одкровення, правди». Він вважав атмосферу, яка панувала в групі Параджанова, «єдино нормальною». Це допомогло йому зрозуміти, як народжується мистецтво, як створюється те, що залишається за межею людських знань [65, с.360].

Народне мистецтво, яке раніше залишалося поза увагою кінематографа, зокрема в урбанізованому середовищі, почало повертатися в культурний обіг і актуалізуватися. Перенесене на екран, воно справило революцію в свідомості глядача, ставши потужним аргументом проти тих, хто вважав автентичну народну творчість анахронізмом. Фільм надає повне уявлення про побут гірського народу – гуцулів: їхнє господарювання, випас овець, прикрашання житла, носіння одягу, співи, веселощі і страждання. В стрічці відображено майже всі обряди – церковні

служби, молитви, похорони та весілля. Можливо, наступні покоління зможуть вивчати творчість та звичаї гуцулів саме через цей фільм. Несподіваним для кінематографа стало використання гуцульської говірки – мова звучала не лише в кадрі, а й за його межами, що стало новаторським прийомом. Варто відзначити режисера, який домігся, щоб фільм не дублювався російською мовою, а звучав мовою оригіналу. Особливе враження справили операторські прийоми молодого Ілленка, який досі працював в урбанізованому світі. Його ручна камера з великою силою та експресією передала красу Гуцульщини. Суб'єктивність камери виражалася не тільки в її рухливості та здатності передати світ очима персонажів, а й у дивовижній промовистості образів та емоційній напрузі кольору. Заслуга оператора полягає в розширенні можливостей кінематографії, в емоційній та колористичній напрузі кожного кадру та монтажних фраз, що сприяло передачі візуального багатства світу. Одним із персонажів фільму стала природа, яка грала важливу роль в образній системі картини [65, с.360-361].

Ця картина, з її надзвичайною достовірністю в зображенні фольклорного матеріалу, є унікальним прикладом реалізації авторського ідіостилю. Вона демонструє художньо-мотивовану систему виражальних засобів, що виникла під впливом індивідуальності митця. Параджанов, вірменин, народжений у Грузії та тісно пов'язаний зі своїм національним корінням, створив художньо-образну палітру, яка не зводиться лише до «національних моментів». Його робота стала гучним і неповторним представленням ментальності України для міжнародної кінематографічної спільноти. Як зазначила російська авторка Н. Зоркая, «унікальний талант Параджанова увібрав у себе поетику Закавказзя в цілісності, в його унікальному сусідстві національних культур, і став здатним переплавляти найрізноманітніший життєвий матеріал у своєму художньому горнилі» [32, с.79].

Кінофільм «Криниця для спраглих» є важливим дебютом у творчості Юрія Ілленка, який здійснив не лише режисерську, а й філософську революцію в українському кінематографі, використовуючи притчу для передачі глибоких соціальних і моральних послань. Через символи і метафори режисер показав моральне та екологічне загнивання сучасного українського села, де домінує

егоїзм і споживацьке ставлення до природи і людини. У цьому контексті Ілленко робить акцент на процесах деформації моралі, характерних для молодого покоління, яке втрачає зв'язок із традиціями, родиною та рідною землею [80].

Стилістичні особливості фільму виявляються через виразну авангардність форм, чорно-біле контрастне зображення та ретельно опрацьований звукоряд, що допомагає створити емоційну напругу і сигналізує про тривогу за стан сучасного світу. Ключовими є зображення символічної піщаної пустелі, що засмоктує село, де Левко Сердюк є останнім свідком старих моральних цінностей, котрі поступово зникають під впливом бездуховності та споживацтва.

Фільм також звертається до фольклорних мотивів і народних уявлень про гріх, демонічні сили і боротьбу добра і зла, зокрема через образи нечистої сили та церковних діячів, які стають абсурдними в умовах цього спотвореного світу. Це дозволяє Ілленку не лише відобразити, а й збагатити філософську концепцію літературного першоджерела, яке пронизане ідеєю боротьби за моральні орієнтири в умовах «демонічного» зла [65, с.364].

Важливо, що, попри відсутність суб'єктивних переживань автора, фільм передає його світобачення через призму глибоких символів, де реальність і вигадка переплітаються в химерну ілюзію, характерну для традиційної української кінематографії, зокрема в стилістиці Олександра Довженка. Таким чином, «Криниця для спраглих» є не лише художньою роботою, а й філософським трактатом, що попереджає про наслідки морального падіння та екологічної катастрофи [65, с.364].

У фільмі «Криниця для спраглих» Юрій Ілленко створює яскравий та емоційно насичений світ за допомогою інтенсивного використання кольору, що здобуває особливу важливість через рух, який він активує. Особливо виразно колористичні зміни проявляються у сценах божевілья Петра, де кольори «згущуються» та нагнітаються, що підсилює атмосферу тривоги та напруги. Ілленко, використовуючи народні розписи, досягає необхідної драматичної інтенсифікації, змінюючи колірну палітру в ході сцени. Це не просто

декоративний прийом, а важливий елемент, який допомагає передати емоційний стан героїв і загальну атмосферу фільму.

У своїх роздумах режисер зазначав, що кіно – це не лише відображення реальності, а й яскрава зображальність, що відкидає безкрилий реалізм і буквально слідування літературному первіснику. Для нього інтерпретація літературного твору повинна ставати власним, унікальним кінематографічним твором, який працює з асоціативним мисленням глядача. В цьому сенсі «Криниця для спраглих» є не просто адаптацією, а новим прочитанням вже відомого сюжету, де активна композиція кожного кадру, колорит, звук, рух і акторська гра формують нову мову кінематографії [65, с.364].

Щодо «Камінного хреста» Леоніда Осика, то фільм вирізняється своєю глибокою атмосферою боротьби людини з природою і своєю долею. Вже в перших кадрах, де героїчне сходження Івана Дідуха на гору супроводжується величними пейзажами, створюється враження, що ландшафт є не тільки фоном, а й діючим персонажем, що тяжіє над людиною. Тема боротьби з природою і важкої фізичної праці розгортається у контексті життя галичан, що протистоїть невблаганним силам природи. Перехід до статичних великих планів у другій частині фільму, коли дія переміщується в обмежений простір хати, надає фільму камерності і напруженості, зосереджуючи увагу на внутрішніх конфліктах персонажів [78].

Фінал, в якому Іван Дідух прощається з односельцями, вводить важливу метафору – його від'їзд сприймається як смерть. Проте саме в новелі про злодія фільм підриває класичну інтерпретацію. Тут смерть показана як абсолютне зникнення без жодних символічних відтінків. Це сприяє глибшому розумінню як моральної, так і фізичної загибелі людини в умовах жорстокої реальності [78].

Леонід Осика дійсно вірив, що кінематографічну мову потрібно шукати не в штучному середовищі кіностудії, а в самій природі, в тих реальних ландшафтах та людях, що надихають на творчість. Зйомки в автентичних місцях, таких як Снятин і Белелуї, були важливим елементом фільму. Осика прагнув показати реальних людей, нащадків тих, кого увічнив у своїх новелах Василь Стефаник, в

їх реальних умовах і боротьбі за виживання. Цей підхід до автентичності та конкретики не був лише стилістичним вибором, а й частиною філософії самого режисера. Погляди селян, їх обличчя, що випромінюють і біль, і життєву силу, були важливою частиною кінематографічного зображення цього світу. Ця мовчазність героїв, сповнена гіркоти, трагічно виражала внутрішню боротьбу людей, яких вигнала нужда, їхня відчайдушна спроба знайти нове місце під сонцем [65, с.367].

М. Шевчук, порівнюючи роботу Осики з творчістю О. Довженка, відзначає суттєві відмінності в сприйнятті взаємин між людиною і землею. Якщо у Довженка ці взаємини часто мають обнадійливий підтекст і є символом віри в добро і надію на майбутнє, то в Осики земля зображена як безнадійно втрачена, що тягне людину до безвиході. В цьому контексті фільм «Камінний хрест» не лише показує фізичну смерть, але й символічну смерть землі, яка більше не здатна годувати своїх дітей. Це відображає глибоку трагедію, яку відчують герої, і безнадійність їхнього існування на рідній землі, яку вони змушені залишити. Втрата цього зв'язку є критичним моментом у фільмі, підкреслюючи незворотність зміни і тяжкість долі людей [32, с.204].

Така концепція землі в «Камінному хресті» підсилює трагізм ситуації та робить фільм особливо глибоким в емоційному і філософському плані. Земля більше не є надією, а стає символом безвиході і втрати коріння, що неминуче веде до знищення всього, що було знайоме і близьке. У цьому контексті фільм набуває ще більшої глибини, ставши не просто історією про еміграцію, а трагедією втрати і безповоротності змін, що відбуваються в житті героїв [32, с.204]. «Камінний хрест» Осики здобув визнання на III Всесоюзному кінофестивалі в Ленінграді [97].

У фільмі «Захар Беркут» режисер показує чітке протистояння двох світів, двох систем організації суспільства. Татари, як представники тоталітарної влади, уособлюють диктатуру, де всі рішення приймаються єдиним вождем, а контроль і залізна дисципліна панують в кожному аспекті життя. Це візуально підкреслюється через темні кольори, похмурі інтер'єри та обмежену природну

простір, де лінія горизонту завжди недосяжна, і персонажі перебувають у постійному відчутті замкнутості. На противагу цьому, світ тухольців, очолюваних Захаром Беркутом, символізує свободу та демократичні принципи. Тут рішення приймаються на зборах громади, а сам провідник обраний усіма. Візуально цей світ відтворений через ясні, багаті кольори, величний пейзаж, простір і повітря, що символізує відкритість і природну гармонію. Ці візуальні контрасти підсилюють відчуття різниці між двома системами, де одна є тиснучою і гнітючою, а інша — вільною та відкритою [25, с.128].

днією з найбільш виразних сцен є момент, коли тухольці залишають своє село. Ця сцена, знята в живописних композиціях, демонструє пластичний ритм руху людських мас, підпорядкованих певним ритуальним формам. Цей момент, що виходить за межі фабульної оповіді, нагадує мистецьке вираження, що характеризує кінематографічний стиль Осики, і в ньому можна відчути подих великого мистецтва, властивий «Камінному хресту» [25, с.128].

Щодо «Пропалої грамоти», фільм звертається до народно-карнавальної культури, що є важливим елементом для розкриття українських реалій. Це звернення до карнавальних форм символізує життєствердний дух народу, сповнений природної сили та волі до життя. Відчуття єдності і безперервного оновлення світу, яке просвічує в таких формах, утверджує українців як націю, надаючи надію на краще майбутнє. У фільмі «Пропала грамота» карнавальні мотиви перетворюються на потужний символ боротьби за національну ідентичність і відродження, де ще не сказано останнього слова, і народ має всі шанси на нове життя [47, с.39].

Трагікомічний фарс «Вавилон ХХ» режисера Івана Миколайчука вирізняється своєю унікальною художньою мовою, яка поєднує гумор і алегорію з глибокими соціальними й філософськими рефлексіями. Стиль фільму, сповнений поетичних і барокових елементів, схожий на роботу грузинських режисерів Міхаїла Кобахідзе та Отара Йоселіані. Через гумор, іронічну притчу і карнавальні мотиви, фільм викриває соціальну реальність колективізації в Україні, виражаючи водночас надію на майбутнє через іронічне зображення

дійсності. Миколайчук майстерно поєднує трагічні й комічні елементи, створюючи відчуття часопросторової двоїдності, де зображена ідея «верхнього» і «нижнього» світу. Режисер використовує такі візуальні засоби, як падіння сільського плоту, який нагадує завісу лялькового театру, що розмежовує рай і пекло. Це посилює контраст між ідеалами революції та давніми віруваннями людей [26, с.295].

Центральним персонажем фільму є Фабіан — ексцентричний сільський філософ, який, не маючи маски, є прямим народним продовжувачем філософії Григорія Сковороди. Його ставлення до революції і до життя, вільнодумство та гумор, створюють образ людини, що сприймає світ не через класичні метафори, а через власну призму народної мудрості. У цьому контексті Фабіан, як і сам режисер, виступає як художник, що аналізує минуле і теперішнє, намагаючись знайти гармонію між ними. Важливим аспектом фільму є музика. Миколайчук впевнено поєднує поетичний стиль з народною піснею й танцем, що виносить героїв фільму за межі буденності. Пісня та музика, відображаючи глибокий зв'язок із природою та народною культурою, стають важливими елементами кінематографічної мови. Так, музика в сценах святкувань або в моменти злету почуттів, як у випадку Мальви та Володі Яворського, відтворює внутрішній стан героїв, підсилюючи емоційну напругу та поетичність [26, с.295-296].

«Вавилон XX» — це фільм, який поєднує гумор і трагедію, сатиру і поезію, створюючи картину багатогранної України, що шукає свій шлях у контексті революційних змін і національної самосвідомості [41, с.6].

Отже, школа українського поетичного кіно сформувала унікальний стиль, що відрізнявся від основного курсу радянського кінематографа акцентом на метафоричність, символізм та глибоку емоційну насиченість. Стилїстика цих фільмів відображала національний дух через естетику фольклору, традиційний уклад життя та архетипічні образи. У протигагу радянській ідеології з її акцентом на колективізм та прославлення партії, поетичне кіно зверталося до універсальних тем людяності, природи, індивідуальності.

Висновки до Розділу 3.

Таким чином, українське поетичне кіно стало унікальним явищем в історії світового кінематографа, поєднуючи в собі глибоку національну самобутність із універсальними темами людського буття. Це кіно вирізняється символічністю, естетичністю, і складними візуальними метафорами, які підкреслюють багатшаровість людських переживань та історичних процесів. Такі фільми як «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова та «Камінний хрест» Леоніда Осики, відображають глибоку пов'язаність українського народу з його культурними традиціями та історією. Вони передають емоційний стан людини через метафори, природні образи та ритуали, які є невід'ємною частиною українського фольклору. «Криниця для спраглих» Юрія Іллєнка, як і «Білий птах з чорною ознакою», відображають внутрішню боротьбу людини та протистояння з системою, що стирає індивідуальність. Ці фільми акцентують увагу на тому, як зберігається людська гідність навіть у найскладніших обставинах. «Пропала грамота» Бориса Івченка та «Вавилон XX» Івана Миколайчука, в свою чергу, використовують іронію та гумор як засоби для розкриття національної ідентичності. Вони демонструють, як попри всі спроби радянської влади знищити українську культуру, народ зберігає свою самобутність і почуття власної гідності. «Захар Беркут» Леоніда Осики та «Короткі зустрічі» Кіри Муратової відображають соціальні та історичні виклики, які стояли перед українським суспільством, показуючи боротьбу за незалежність та свободу.

Розділ 4

Кіномистецтво УРСР та його утиски радянським тоталітарним режимом

4.1. Механізми контролю: як працювала цензура в кіно УРСР

Цензура в радянському кінематографі була потужним інструментом політичного контролю та ідеологічної обробки. Визначення терміну "цензура" у політичному словнику 1987 року пояснює її як систему державного нагляду за змістом, випуском та розповсюдженням різних форм мистецтва, включаючи кіно. Це дозволяло владі ретельно відслідковувати і коригувати всі аспекти кіновиробництва, аби забезпечити їх відповідність офіційній лінії Комуністичної партії. У цьому контексті цензура в кіно виконувала не лише функцію перевірки на ідеологічну відповідність, але й була механізмом, який стримував творчі пошуки, особливо в тих випадках, коли фільми виходили за межі допустимих соціальних чи політичних норм [34, с.62]. Розглянемо, як вона впливала на розвиток кіно.

У 1960-ті роки українське кіно переживало період активного творчого розвитку, коли кінематографісти, сповнені нових ідей і бажанням створити глибокий і потужний культурний продукт, почали виробляти фільми, що набували міжнародного визнання. Шедеври, як-от «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова та «Криниця для спраглих» Юрія Іллєнка, здобули популярність не лише в Україні, а й за її межами. Однак цей творчий прорив був затьмарений суворими обмеженнями радянської цензури. Шість з дванадцяти фільмів, що стали знаковими для поетичного кіно, були заборонені через їхній "ідеологічно шкідливий" зміст. Це свідчить про те, що багато цікавих задумів не могли бути реалізовані через політичний тиск та цензуру, яка мала на меті не лише запобігати поширенню контрреволюційних ідей, а й виявляти будь-які відхилення від соціалістичного реалізму, який був основним напрямом радянського мистецтва [82; 25, с.246].

Державний контроль над кінематографом в УРСР був організований через Державний комітет з кінематографії, а також Інспекцію контролю за кінорепертуаром. Остання виконувала функцію видачі дозволів на показ фільмів, перевіряючи їх відповідність офіційним ідеологічним вимогам. Таким чином, кожен фільм проходив ретельну перевірку, і будь-яка спроба вийти за межі дозволеного могла призвести до заборони чи суттєвих змін у змісті картини. Державний контроль над кінематографом в УРСР був організований через Державний комітет з кінематографії, а також Інспекцію контролю за кінорепертуаром. Остання виконувала функцію видачі дозволів на показ фільмів, перевіряючи їх відповідність офіційним ідеологічним вимогам. Таким чином, кожен фільм проходив ретельну перевірку, і будь-яка спроба вийти за межі дозволеного могла призвести до заборони чи суттєвих змін у змісті картин [25, с.246].

Цензура в УРСР у 1960-ті – 1970-ті роки мала складну і багаторівневу структуру, яка контролювала всі аспекти культури, зокрема кінематографії. Спочатку вона належала до Укрголовліту, а з 1963 року перейшла під юрисдикцію Державного комітету друку при Раді Міністрів СРСР [90, с.249], що свідчить про централізацію контролю за культурною діяльністю. Важливу роль у нагляді за пресою та іншими сферами культури, включаючи кінематографію, відігравав також ЦК КПУ. Оскільки цензура була безпосередньо пов'язана з партійною лінією, її функціонування включало не лише заборону певних подій чи осіб, а й активне редагування класичних текстів, що не відповідали офіційній ідеології [34, с.249]. Процес цензури часто включав фальшування літературних і кінематографічних творів, а також застосування «купи». Відомо, що навіть твори українських класиків, такі як Шевченка і Лесі Українки, зазнавали цензури через антимосковські настрої. Твори, що не співпадали з офіційною радянською лінією, часто були заборонені або значно редаговані, наприклад, заборонені були твори, що критикували московське панування або висвітлювали боротьбу з радянською владою. На прикладі кіно, цензура не дозволяла вийти на екран фільмам, які могли нести «небажану» ідеологічну загрузку [101]. Як видно з архівних матеріалів Ю.

Дзюбенка, особливо суворо контролювали кінематографічні твори, які мали потенціал порушити радянську політичну лінію або викривити образ влади. Приміром, фільми «Київські фрески» С. Параджанова і «Камінний хрест» Л. Осики, обидва знятимі в 1960-ті роки, були заборонені саме через ідеологічну небезпеку, яку вони несли [46, с.60].

У радянському кінематографі весь процес створення фільму перебував під суворим контролем від початкових етапів до остаточного затвердження картини. Система тематичного планування, яка передувала створенню фільмів, була основою для контролю не лише за творчістю окремих митців, а й за роботою кінематографічних студій. Особливо важливим етапом був процес написання та затвердження сценарію, що проходив через численні інстанції: художні ради, колегії, комітети та інші контролюючі органи. Ідеологічна апробація сценаріїв була надзвичайно суворою, і часто вона призводила до значних змін у змісті та формі кінематографічних творів [25, с.246].

На Київській кіностудії в 1960-х роках діяла сценарна майстерня, яка стала важливим осередком творчої діяльності. Однак навіть тут, під керівництвом В. Земляка, ідеологічний контроль був постійним. Замість підтримки творчої свободи, кіновідомство постійно видавало накази, спрямовані на «удосконалення» роботи майстерні, фактично перетворюючи її на орган контролю, що обмежував самовираження митців. Це призвело до реорганізації майстерні в редакційно-сценарну, де під контролем знаходились усі етапи сценарної роботи, і будь-які прояви індивідуальності митця ставали об'єктом коригувань [25, с.246].

Документи Центрального державного архіву вищих органів державної влади України (ЦДАГО) свідчать про ще більший тиск, зокрема постанови ЦК КП України, які вказували на необхідність створення чіткої системи контролю за виробництвом фільмів, зокрема через покращення виховної роботи з творчими працівниками та молоддю. У цих постановах підкреслюється важливість ідеологічної правильності кожного твору, що робить будь-які кроки творчого процесу залежними від політичних ідеологій того часу. Кожен фільм піддавався

постійному перегляду, виправленням і зауваженням з боку різних інстанцій [46, с.60].

Важливо зазначити, що значні виправлення фільмів здійснювались і в Москві, де спеціально виділеною групою проводився контроль над кіноматеріалами. Тільки після схвалення цієї групи фільм міг отримати остаточний «зелене світло» для показу. Відтак, творча свобода була серйозно обмежена, а кінематограф став ще одним інструментом для досягнення ідеологічної та політичної мети радянського режиму [46, с.61; 25, с.247].

Розпорядження відділу по контролю за кінорепертуаром Міністерства культури СРСР стосовно остаточного або тимчасового зняття фільмів з екрану, часткових виправлень та вирізок, поширювались і на фільми українських кінематографічних студій, оскільки майже всі вони випускались на Союзний екран [46, с.61]. Одним із прикладів є випадок, коли група по контролю за репертуаром Головного комітету по кінофікації і кінопрокату Міністерства культури УРСР разом із Київською конторою кінопрокату переглянула 43 фільми, зняті українськими студіями. У п'яти з них були виявлені кадри, які потребували вилучення згідно з вимогами контролю за кінорепертуаром. Міністерство культури Союзу РСР було поінформоване про необхідність виправлення фільмокопій цих кінокартин для всіх контор кінопрокату [46, с.61].

Система цензури в Радянському Союзі була складною і суперечливою, складаючись із численних відомств, що здійснювали контроль за кінематографом на різних рівнях. Визначення цієї системи, надане у збірнику архівних документів «Кремлевский кинотеатр», досить точно відображає її природу: радянське кіно знаходилося на перехресті корпоративних інтересів і культурної політики численних органів влади, як центральної, так і місцевої, національних союзних республік, Червоної Армії, органів державної безпеки, а також цензурних установ різних рівнів. Кінофільм як кінцевий продукт, що вимагав великих бюджетних витрат, був результатом спільної роботи багатьох осіб: кінодраматургів, акторів, операторів, композиторів, а також бухгалтерів і виробничих менеджерів. Тому виникала необхідність постійних контактів і узгоджень не тільки з підрозділами

Агітпропу ЦК, але й з партійно-державними органами, Спілками радянських письменників та композиторів, а також іншими інститутами. У результаті не існувало одного єдиного органу, відповідального за цензуру кінопродукції, а санкції щодо кіно могли накладати різні органи, включаючи Політбюро ЦК ВКП(б), Головліт, Оргбюро ЦК ВКП(б) та інші структури, що входили до Комітету у справах мистецтв та Комітету у справах кінематограф [46, с.60].

Суворе ставлення держави до кіно можна пояснити тим, що вона не тільки виділяла кошти на його виробництво, але й вимагала беззаперечного підкорення своїй волі. Комітет з кінематографії, як державна інституція, перебував у повній залежності від партійної влади і зобов'язаний був беззастережно виконувати вказівки ЦК. Ідеологічні вимоги до фільмів були складовою радянської політики на всіх етапах, проте їх рівень змінювався в залежності від історичних обставин. Після XX з'їзду партії, що ознаменував послаблення тоталітаризму, з'явилася певна можливість для творчої свободи, хоча й не в повному обсязі. Однак уже в середині 70-х років партійна влада зробила все можливе, щоб знівелювати українське кіно, принизити талант митців, які здобули визнання на міжнародній арені [25, с.247].

Отже, у радянському кінематографі існував жорсткий контроль на всіх етапах виробництва, що обмежувало творчу свободу. Ідеологічні вимоги змінювались залежно від політичної ситуації, але на початку 70-х років влада здійснила значний тиск на українських митців. Це призвело до зниження культурної цінності українського кіно та обмеження його розвитку.

4.2. Цензура, як засіб контролю та ідеологічного тиску

Фільм Сергія Параджанова «Тіні забутих предків», що базується на однойменній повісті Михайла Коцюбинського, став результатом важливих змін у кінематографії та ширших мистецьких процесах того часу. У цей період молодого українською поезією було заявлено про себе, а також сформувалась група

незалежних художників і композиторів, які не підкорювались кон'юнктурним вимогам чи прагненню до нагород. Мистецьке життя набирало обертів, а жанрова різноманітність у літературі, живопису та музиці значно зростала, розширюючи тематику і горизонти. Представники цих сфер вважали себе українськими митцями, які прагнули досягти рівня, здатного гідно представити Україну на світовій арені. Іван Дзюба назвав «Тіні забутих предків» справжнім подвигом, оскільки цей фільм відповідав духу часу, що вимагав творчих відкриттів та боротьби за художню самобутність. Стрічка стала новим етапом для українського кінематографа і навіть світового кіно, відзначаючись кінематографічними інноваціями. У її створенні брали участь молоді, талановиті митці: оператор Юрій Іллєнко, який експериментував із кінокамерою, художник Георгій Якутович, котрий був знавцем гуцульського мистецтва, композитор Мирослав Скорик, актори Іван Миколайчук та Лариса Кадочникова, закарпатський письменник Іван Чендей, що став співавтором сценарію, і закарпатський художник Федір Манайло, котрий працював консультантом на зйомках [65, с.359-360].

«Тіні забутих предків» важко віднести до політичного кіно, однак цей фільм таки набув політизованого характеру, що стало очевидно під час прем'єри в кінотеатрі «Україна». Перехід цього кінематографічного твору до політичного контексту був частково закономірним, адже на початку 1960-х років кіно на багатьох континентах ставало важливим політичним актом [47, с.133]. Незважаючи на високу якість фільму, його не випустили на широкий екран, оскільки його вважали формалістичним і недостатньо комерційним. Ситуація ускладнилась тим, що Кіностудія ім. О. Довженка, яка не мала значних успіхів за кордоном, була підконтрольна московському Держкіно. Кінематографічна верхівка, бажаючи повернення Параджанова до канонів соцреалізму, називала фільм проявом українського націоналізму [26, с.189].

Московська пропаганда знайшла підтвердження своїх побоювань під час прем'єри фільму «Тіні забутих предків» у київському кінотеатрі «Україна» 4 вересня 1965 року, коли ряд відомих громадських діячів – літературний критик Іван Дзюба, аспірант Василь Стус та журналіст В'ячеслав Чорновіл — виступили

з протестом проти арештів українських інтелектуалів. Чорновіл згадує, як вони організували протест, який розпочався з виступу Дзюби, котрий повідомив про арешти і порівняв ситуацію з репресіями сталінських часів, а також закликав молодь виступити проти політичних переслідувань. Проте, хоча протест у кінотеатрі був заздалегідь спланований, після прем'єри влада провела додаткові заходи безпеки, побоюючись можливих нових виступів. Пізніше стало відомо, що серед протестуючих був також Василь Стус, який вигукував фразу «Де ж правда? Чому не дають говорити правду? Це неподобство!», що підтвердило серйозність його протесту проти тогочасної репресивної політики [91, с.160-161; 63, с.160-161].

Після закінчення демонстрації фільму «Тіні забутих предків» в кінотеатрі «Україна» 4 вересня 1965 року один із глядачів, яким виявився Василь Стус, вигукнув протестні слова: «Де ж правда? Чому не дають говорити правду? Це неподобство!». Це спровокувало групу молоді (приблизно 20-25 осіб), яка намагалася створити тисняву біля виходу, щоб затримати глядачів. Проте громадяни, що знаходились поблизу, відштовхнули молодь, і публіка змогла спокійно покинути зал. Подальше розслідування підтвердило, що саме Стус виголосив ці слова. Під листом протесту підписалося 140 осіб, присутніх на прем'єрі [91].

Ця подія мала серйозні наслідки для учасників акції протесту. Іван Дзюба був звільнений з роботи у видавництві «Молодь» та виключений з аспірантури Київського педагогічного інституту, В'ячеслав Чорновіл — з редакції газети «Молода гвардія», а Василь Стус — відрахований з Інституту літератури АН УРСР, де він навчався на аспіранта. Через кілька місяців Дзюба надіслав відкритого листа Першому секретарю ЦК КПУ П. Шелесту, в якому обговорювались актуальні політичні репресії та русифікація. Лист, разом з додатковими матеріалами, був виданий у самвидаві і став популярним серед європейських комуністичних кіл, ставши основою для книги «Інтернаціоналізм чи русифікація? [43, с.41-42].

Автор, спираючись на роботи К. Маркса, Ф. Енгельса, В. Леніна, документи Комуністичної партії 20-30-х років, а також відкриті статистичні матеріали і свідчення періодичної преси, намагався довести, що корінь усіх негараздів, які переживає Україна, полягає в великодержавницько-шовіністичній ревізії ленінської національної політики. Він стверджував, що єдиним шляхом до порятунку є повернення до цієї політики, яка мала б бути основою для подолання кризових явищ в українському суспільстві. Як зазначав Степан Олійник, автор передмови до одного з зарубіжних видань, твір Івана Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?» став однією з найвпливовіших і найбільш чітко сформульованих студій, написаних радянським українцем. Це дослідження, яке не тільки з великим підтекстом розкриває становище України, а й сміливо висвітлює проблему української національної ідеї, є безсумнівно важливим кроком у з'ясуванні проблем національної політики в рамках радянської держави [36, с.59; 18, с.47].

На фільм «Тіні забутих предків» теж очікували репресії. Офіційна влада перекрила йому шлях до широкої аудиторії, штучно перебільшивши труднощі його сприйняття. Однак для тих, хто любив українське народне мистецтво, фільм був цілком доступним. Польський критик Я. Ґазда високо оцінив нестандартність поетичного виразу, а літературознавець Б. Бакула захоплювався фольклорним струменем у фільмі. Він зазначав, що «зачарування гуцульським фольклором, світом давніх традицій і вже не існуючих культур» було «настільки очевидним, наскільки й глибоким», вказуючи на роль фольклору як символу національної приналежності та сфери невисловленого міфу [65, с.365-356].

Хоч радянські маси не проявляли великого ентузіазму до фільму, його оцінка змінилася після того, як «поетичне кіно» почали звинувачувати в архаїзмі та несумісності з сучасністю, що повинна була відповідати стандартам «голлівудсько-мосфільмівського стилю» [40].

У газеті «Радянська культура» 19 листопада 1964 року було опубліковано дружній шарж, де автори фільму зображені разом у великому кептарі. Режисер С. Параджанов знаходиться в центрі, а його співавтори, оператор Юрій Ілленко і художник Георгій Якутович, зображені по боках. Шарж комічно підкреслює, що

Параджанов значно нижчий за своїх співавторів, однак він тримає «все разом», що символізує силу народу. Під візуальним зображенням розміщено поетичний жарт, який вказує на необхідність рухатися в напрямку «сучасності» [39, с.53-64].

Згодом, коли почалася кампанія проти поетичного кіно, одним з головних аргументів, що висували проти нього, було твердження, що в таких фільмах «губиться людина», а акторам у них «незатишно» [65, с.360-361]. Партійна влада та цензура зробили все можливе, щоб більше не з'являлись фільми на зразок «Тіней забутих предків», а офіційний вирок поетичному кіно був таким: «Створення образу сучасності не під силу тій поетиці, що тяжіє до етнографізму, до рідкісного, екзотичного матеріалу» [65, с.365-356; 69].

Найбільші труднощі влада мала із режисером цього фільму, Сергієм Параджановим. Як творча особистість, Параджанов був не просто майстром кіно, а й потужним генератором творчої атмосфери Києва 60-х років. Він відмовився слідувати «правилам гри» і не прагнув бути зручним для влади, щоб отримати дозвіл на зйомки. Це спричинило серйозні проблеми в його кар'єрі [25, с.247].

Водночас Параджанов, окрилений успіхом і світовим визнанням, продовжував працювати над новими проектами, серед яких були й амбіційні плани створити фільм «Київські фрески». Це був замовлений фільм до ювілею міста Києва, який мав стати яскравим прикладом авторського кіно [46, с.61]. Сергій Параджанов сам писав: «Я давно мрію зняти фільм про Київ. Київ уже неодноразово бував на екрані – історичний, пейзажний, архітектурний, індустріальний, зруйнований війною. Але майже ніхто не вдивлявся в душу Києва...» [26, с.202].

Проте, незважаючи на схвалення Петра Шелеста, першого секретаря ЦК КПУ, і бажання самого Параджанова, фільм так і не був дозволений до зйомки. Після перших проб фільму, зняті кадри були направлені до Держкіно СРСР. Там прийняли неоднозначне рішення і дали дозвіл на продовження зйомок, проте реальна ситуація була інша. Влада лише показала свою підтримку, щоб дати вигляд лояльності, а після цього таємно знищила відзняті матеріали за наказом нового директора кіностудії О. Довженка, А. Путінцева [4; 49, с.303]. Така ж доля

спіткала і проект «Інтермеццо», що також не був дозволений до реалізації. Ці два проекти стали важливими символами боротьби Параджанова за художню свободу та його конфлікту з радянською владою [46, с.61].

Тривалий час, за правління Петра Шелеста, Параджанову вдавалося уникати серйозних репресій. Кіношне начальство не чинило йому значних перешкод, партійне керівництво терпіло його творчість, а КДБ пильно стежив, як і за іншими митцями. Проте, коли хтось з інформаторів «настукав», Сергія Параджанова викликали на допит не до звичайного інструктора чи завідувача сектору, а безпосередньо до самого першого секретаря ЦК КПУ, Петра Шелеста. І хоч це була неприємна перспектива, зустріч з Шелестом виявилася менш жахливою, ніж очікувалося. Як писав Леонід Череватенко, Параджанов «готовий до найгіршого» все ж вийшов з кабінету Шелеста «задоволений», адже їхня розмова закінчилася якимось дружньо, майже «задушевно» [92].

Параджанов розповідав, що на питання Шелеста «З чим ви прийшли?» він відповів з гумором: «З ніжністю. Вам же нудно сидіти в цьому великому і порожньому кабінеті, і я хочу вам добре слово сказати». Це зворушило Шелеста настільки, що, за словами Параджанова, він вийшов з розмови не зі страхом, а з відчуттям співчуття та підтримки від того, хто здавався його супротивником. Після цієї розмови Шелест видав наказ: «Зняти обмеження. Дати можливість працювати» [92].

Однак, попри ці особисті поблажливості, тиск на митців не припинявся. Тоталітарний режим продовжував репресії, а в квітні 1968 року 139 діячів науки, літератури і мистецтва, серед яких був і Параджанов, підписали звернення до Генерального секретаря ЦК КПРС, голови Ради Міністрів і голови Президії Верховної Ради СРСР. У цьому листі засуджувалися масові політичні репресії, закриті політичні процеси, переслідування й утиски української культури, порушення прав людини, а також арешти, які суперечили Конституції СРСР [63, с.162-163]. Проте ця ініціатива не отримала відповіді, і режим продовжив наступ на культурних діячів, не зважаючи на протести.

У червні 1968 року була видана постанова ЦК Компартії України, що стала важливим моментом у боротьбі з українським «поетичним кіно» [92]. Постанова «Про серйозні недоліки в організації виробництва кінофільмів на Київській кіностудії ім. О. Довженка» фактично зупинила розвиток цього напрямку, що став важливою частиною українського кіномистецтва. У травні 1969 року відбулися наради з редакторами кіностудій, на яких було переглянуто склад сценарної редколегії та фільмофонд, що призвело до вилучення 25% фільмів, включаючи вітчизняні фільми, які втратили свою актуальність. Саме в цей період, рятуючись від арешту, Параджанов виїхав до Вірменії [63, с.71].

Його обструкція тривала понад вісім років. Влада не пробачила йому його творчої свободи [25, с.247]. 1 березня 1974 року перший заступник прокурора Києва Р. Долинський опублікував статтю в газеті «Вечірній Київ», де звинуватив Параджанова у зруйнуванні сім'ї, аморальних вчинках, а також в участі в розповсюдженні порнографії і мужолозстві, що підпадало під кримінальні статті. Виявилося, що квартира Параджанова стала осередком вільнодумства, де збиралися видатні митці та інтелектуали, що обговорювали не лише культурні, а й гострі політичні проблеми, що викликало незадоволення влади і призвело до арештів [63, с.167].

17 травня 1974 року на засіданні Спілки кінематографістів України Параджанова виключили за «антигромадські» та «аморальні» вчинки. Водночас знайшли свідка проти нього – Воробйова, члена КПРС, який став єдиним, хто погодився свідчити. Інші свідки відмовилися, і один із них, архітектор Михайло Сенін, після тиску з боку КДБ вчинив спробу суїциду» [63, с.168]. Швиденько знайшли «жертву насильства» – «члена КПРС» Воробйова. До речі, він виявився єдиним, хто погодився відкрито свідчити проти Параджанова. Інші відмовилися. А один із них – архітектор Михайло Сенін – після розмови у Київському КДБ перерізав собі вени [86].

З 17 грудня 1973 року до 30 грудня 1977 року Параджанов перебував у тюрмі за сфальсифікованими звинуваченнями. Його сестра Рузанна, яка була науковцем і винахідником, добилася прийому у Леоніда Брежнєва, щоб захистити

брата. Однак Брежнєв зауважив, що Параджанов «дуже довгий язик». У 1974 році Параджанов звернувся до Прокурора УРСР з проханням припинити слідство та покарання, визнаючи свою провину [63, с.168; 2, с.870].

С. Параджанов провів свої роки ув'язнення в кількох місцях, серед яких Лук'янівська тюрма в Києві, а також колонії в Губнику, Стрижавці, пересильні тюрми в Хмельницькому і Донецьку, а також Перевальська зона біля Алчевська [63, с.168]. Він був засуджений за звинуваченнями в гомосексуалізмі, що на той час призводило до жорстоких умов і важких випробувань для в'язнів. Однак, незважаючи на все це, Параджанов здобув авторитет навіть серед інших в'язнів. Легенда свідчить, що до нього приходила делегація «у́рків» (злочинців у законі), які висловлювали йому повагу, кажучи: «Ми комуняк завжди на словах мали, а ти — по-справжньому!» [86]. Система влади активно намагалася ізолювати Параджанова, переводячи його з однієї колонії до іншої, щоб запобігти будь-яким дружнім зв'язкам або підтримці серед інших ув'язнених. КДБ продовжував стежити за ним, навіть перебуваючи в ув'язненні. У 1975 році на ім'я першого секретаря В. Щербицького було направлено інформаційне повідомлення, в якому повідомлялося, що Параджанов не визнає свою провину і продовжує критикувати радянську систему [63, с.168]. Лише завдяки зусиллям західних інтелектуалів, які боролися за його визволення, Параджанова звільнили з в'язниці на рік раніше, але йому заборонили жити в Україні. Це була ще одна демонстрація того, наскільки сильно влада прагнула контролювати творчих людей, яких не можна було «підкорити» [65, с.360-361].

Фільми Юрія Ільєнка «Криниця для спраглих» та «Вечір на Івана Купала» мали складну долю через цензуру і обмеження, накладені радянською владою. Перший фільм, за сценарієм Івана Драча, який зображував трагедію винищення українського села, був заборонений на 22 роки постановою ЦК КП України через «ідеї збочення» в сюжеті. Згідно з постановою Державного комітету з кінематографії від 10 березня 1967 року, фільм не був випущений на екран, і витрати в сумі 268 тис. крб. були списані як збитки. В результаті заборони виник

скепсис у радянському кінематографі щодо методу метафоричності та притчевості, що був властивий Ільєнку [77].

Актриса Людмила Єфименко повідомила, що плівку фільму не просто заборонили, а й намагалися знищити. Однак, завдяки випадковому порятунку копії фільму, який не був помічений на монтажному цеху, одна копія фільму була збережена. Це дозволило відкрити фільм для світу лише через 22 роки, під час «перебудови», коли фільм був вперше показаний на фестивалі українського кіно в листопаді 1987 року [73; 77].

Щодо фільму «Вечір на Івана Купала», знятого в 1968 році за оповіданням Миколи Гоголя, він також став предметом великої суперечки. Фільм відзначався метафоричністю, складною кіномовою та вільною інтерпретацією класичних творів. Одні рецензенти критикували його складність, інші підтримували творчий підхід Ільєнка до створення поетичного, алегоричного кіно [29].

Венеційський кінофестиваль 1967 року персонально запрошував Ільєнка з фільмом «Вечір на Івана Купала», гарантуючи йому головний приз, але міністр культури СРСР Романов заперечував існування фільму. Ільєнко зміг домогтися, щоб фільм був відправлений на міжнародний фестиваль у Прагу, однак у день відкриття фестивалю радянські танки увійшли до Праги для придушення Празької весни, і фільм не зміг бути представленим [46]. Пізніше, через конфлікти серед глядачів, фільм був вилучений з прокату, як такий, що не відповідав вимогам радянської пропаганди [14, с.248; 65, с.360].

1968 рік став піком піднесення українського кіно, коли вийшло кілька знакових фільмів, серед яких «Вечір на Івана Купала» Юрія Ільєнка, «Камінний хрест» Леоніда Осики, «Хто помре сьогодні» Віктора Греся і «Совість» Володимира Денисенка [65, с.366]. Володимир Денисенко, чия доля була обтяжена репресіями, зняв фільм «Совість» за сценарієм Василя Земляка. Він розповідав про трагедію, яка сталася під час Другої світової війни, коли через каральну акцію гітлерівців масово гинули мирні жителі українського села. Водночас фільм став важливим дослідженням моральних дилем і наслідків війни. Стрічка мала великий вплив і була нагороджена «Призом журі кінокритиків» на

Першому Всеукраїнському кінофестивалі в Києві в 1991 році, вже після смерті режисера. Однак фільм був заборонений радянською владою, і лише після кількох років, у 1990 році, був відновлений і показаний на екранах. Офіційна цензура знову наклала обмеження на фільм, вважаючи його надто критичним для радянського керівництва [98; 65, с.366].

Окремо варто відзначити фільм «Сон», у якому Денисенко зняв Івана Миколайчука в ролі Тараса Шевченка. Миколайчук, у віці 22 років, втілює образ великого українського поета настільки глибоко, що навіть фахівці, зокрема письменники Юрій Дольд-Михайлик і Василь Земляк, відзначили його виконання як високомистецьке і глибоко національне. За їхніми словами, це була одна з перших спроб у кіно розкрити внутрішній світ Шевченка через асоціативне бачення, і фільм здобув визнання за монументальність і величність образу, а також за філософське мислення. Миколайчук став справжнім відкриттям для кінематографу, його роль в «Сні» визнали як важливу віху в історії українського кіно [41, с.4].

«Камінний хрест» Леоніда Осики став значущим фільмом українського кінематографа, отримавши високу оцінку на всесоюзному кінофестивалі в Ленінграді. Однак, попри здобуті нагороди, фільм зазнав різкої критики в російському журналі «Октябрь», де зазначалося, що у стрічці зображено «неуставні» відносини між «жертвою і катом». Така критика ускладнила подальше просування фільму на міжнародні фестивалі. Проте, незважаючи на це, «Камінний хрест» став важливим етапом в історії кінематографа, і на прикладі цього фільму в Лодзінській кіношколі навіть вивчали кінорежисуру [65, с.367].

Не менш складною була доля дебютного фільму молодого режисера Віктора Греся «Хто помре сьогодні», який він зняв у 1967 році як дипломну роботу. Попри те, що фільм не мав явних ідеологічних проблем, він став жертвою неоголошеного протистояння між молодими митцями, які прагнули новаторства, та старшими членами кіностудії, що намагалися утримати традиційні ідеологічні рамки. Фільм був звинувачений в абстрактному гуманізмі та занепадницьких настроях, через що його практично знищили, залишивши лише кілька копій. Це стало серйозним

ударом для Греся, і він був змушений на 8 років піти в творчу паузу. Попри труднощі, Гресь не покинув свою творчість, і в 1980 році зняв фільм «Чорна курка, або Підземні жителі», який здобув визнання на міжнародних кінофестивалях, що стало його великим тріумфом і підтвердило важливість його внеску в українське кіно [65, с.367-368].

Фільм «Хто помре сьогодні» Віктора Греся, який розповідав про силу духу, став справжнім випробуванням не лише для самих творців, але й для українського кінематографа загалом. Після завершення роботи над фільмом його звинуватили в абстрактному гуманізмі та «занепадницьких настроях», що стосувались зображення подвигу радянського народу під час війни. Через ці звинувачення негативи фільму були знищені, і лише кілька копій чудом залишилось. В умовах гонінь на поетичне кіно фільм не отримав підтримки, і Гресь на довгі роки потрапив у творчу паузу. Лише в 1980 році він зняв «Чорну курку, або Підземні жителі», яка принесла йому міжнародне визнання і нагороди на кількох кінофестивалях [65, с.368].

Ще одним важливим проривом того періоду став фільм Юрія Іллєнка «Білий птах з чорною ознакою». Він був показаний делегатам XIV з'їзду Комуністичної партії України у 1966 році, і через зображення бандерівця та неоднозначну героїню, яка віддає перевагу націоналісту, фільм викликав сильну критику з боку партійного керівництва. Вищі партійні органи Західної України вимагали його заборонити, звинувачуючи у «буржуазному націоналізмі». Проте, після ретельної оцінки, фільм був схвалений і дозволений для перегляду глядачами, але через «ідеологічні збочення» постановою ЦК КПУ був заборонений на офіційному рівні. Для врятування фільму було зібрано комісію фахівців з Москви та Києва, і завдяки особистому втручання П. Шелеста, фільм був відправлений на міжнародний кінофестиваль у Москву, де отримав найвищу нагороду [25, с.247-248, 291].

Фільм «Білий птах з чорною ознакою» став не лише етапним у творчості Юрія Іллєнка, але й в історії українського кіно, про що свідчить не тільки Золота медаль Міжнародного Московського кінофестивалю, а й захоплені відгуки колег

та критиків. Сергій Параджанов, відзначаючи успіх фільму, зазначав, що його великий вплив на аудиторію, зокрема під час фестивального перегляду в Кремлівському палаці, свідчить про можливість поетичного кіно залучити широке коло глядачів. Саме цей успіх став гарантією подальших досягнень молодих режисерів студії Довженка, які шукають власну поетичну мову і шлях в мистецтві [65, с.369].

Однак навіть після цього тріумфу наступ влади на українське кіно продовжувався. Фільм «Мрії і жити» за сценарієм Івана Миколайчука та Юрія Іллєнка зазнав величезних труднощів на кожній стадії виробництва — від підготовки до монтажу, проходячи через численні цензурні заборони. Саме під час роботи над цим фільмом Іллєнко пережив перший інфаркт на худраді студії Довженка [77; 83].

Цензура також заборонила багато інших проектів Іллєнка, зокрема трилогію про Київську Русь, екранізацію «Лісової пісні» Лесі Українки, а також сценарії на основі творчості Шевченка. Особливо жорстокими були заборони на фільми, що стосувались української історії, зокрема сценарій про Мазепу, який отримав вказівку від секретаря ЦК з ідеології Маланчука: «Якщо Іллєнко не хоче, щоб з ним трапилось те, що трапилось з Мазепою після Полтави, то хай закопає свій сценарій в себе на городі!» Таким чином, із 42 написаних Іллєнком сценаріїв лише сім стали фільмами [77].

Фільм Кіри Муратової «Короткі зустрічі» (1967) потрапив під жорсткий нагляд внутрішньої цензури, що стало наслідком порушення встановлених «комуністичних ідеалів». У документі Комітету з кінематографії зазначалося, що такі роботи, як «Короткі зустрічі», демонструють недостатню вимогливість до ідейного та художнього рівня фільмів, що створюються на Одеській кіностудії [46, с.62]. Після цього фільм не отримав широкої підтримки, і Кіра Муратова на кілька років потрапила у творчу простоту. Протокол засідання Комітету з кінематографії та Президії Спілки кінематографістів зафіксував тривогу щодо подальшої кар'єри режисера, заявивши, що її талант не відповідатиме

стратегічним вимогам влади, і натякнувши на можливу небезпеку для кар'єри, якщо Муратова продовжить працювати у такому напрямі [25, с.248].

Наступний фільм Муратової «Довгі проводи» також зіткнувся з величезним опором з боку державної цензури. В архівних документах збереглися накази, які свідчать про постійне втручання влади на різних етапах виробництва, аж до вимог припинити підготовку фільму. Врешті-решт, фільм вдалося завершити, але його зміст, що розкривав тему жіночої самотності, викликав критику з боку влади, яка звинуватила його у «викривленому зображенні нашого способу життя» і «неправильному показі взаємин між радянськими людьми». Відповідно, фільм був заборонений, а Кіра Муратова на 15 років втратила можливість працювати в кіно. Лише через багато років, в 1987 році, «Довгі проводи» були випущені на екрани і навіть здобули премію на Міжнародному кінофестивалі в Локарно [25, с.248-249; 102]. Відгуки друзів про фільм були позитивні.

Режисер Ролан Сергієнко, як і багато інших кінематографістів, зазнав значних труднощів через суворий нагляд з боку радянської цензури. Його перший фільм «Білі хмари», присвячений колективізації, не був допущений до глядача після численних переробок і отримання оцінки «ідейно хибний». Після цього Сергієнко не зміг реалізувати свій проєкт «Іду до тебе», присвячений Лесі Українці, оскільки не погодився на змінені вимоги до художнього рішення картини. У результаті він був відлучений від постановки цього фільму [25, с.249].

У 1973 році режисер створив фільм «Відкрий себе», в якому через образи і текст Г. Сковороди намагався донести ідею самовдосконалення людини. Спочатку це була тричастинна картина, але після вимог від керівництва фільм було суттєво осучаснено. Згодом копії фільму були знищені за розпорядженням С. Безклубенка з ЦК КПУ, а висновок партійної влади звучав однозначно: «З поетичним кіно у нас покінчено, і ми не допустимо спроб його реанімувати [25, с.249].

Ще одним прикладом труднощів у радянському кіно став фільм Бориса Івченка «Пропала грамота» (за сценарієм Івана Драча), який спершу також зазнав численних змін. Ідея фільму – весела історія про подорож козаків до Петербурга

– не сподобалася радянським чиновникам, і тому фільм кілька разів переробляли, зокрема, замінили музику, змінили сцени та репліки. Найбільше критикували романтичний образ вільнолюбного козака, що суперечив радянським настановам. Окремі правки стосувалися навіть дрібних елементів, таких як молитва та сцена пиття горілки. Після всіх змін фільм так і не отримав широкого прокату і був показаний лише через 12 років, зокрема, на республіканському рівні з низькою категорією [48, с.40; 102].

Івану Миколайчуку не вдалося повною мірою реалізувати свій потенціал в багатьох фільмах через втручання радянської цензури та виробничі труднощі. Наприклад, під час роботи над фільмом «Марина» (1974), де Миколайчук мав зіграти головну роль, заборона «згори» призвела до того, що роль Бориса Извольського в результаті отримав Володимир Конкін. Тому образ героя зазнав змін, і Миколайчук зіграв лише епізодичну, хоча й символічну, роль. Така ж ситуація трапилася й з іншим проектом – фільмом «Олесь» за повістю Олександра Купріна (1970), де актор мав зіграти одного з головних персонажів, але через виробничі проблеми та відсутність затвердження акторки Галини Польських на головну роль, проект набув зовсім іншого вигляду з іншими акторами [48, с.38-39].

Не менш важливою є участь Миколайчука у фільмі за сценарієм Ліни Костенко «Звірте свої годинники». Ідея фільму, яка мала глибоко психологічний контекст, привернула увагу радянських цензорів, які застерігали від «поверхового трактування теми культу особи». В результаті фільм був зупинений на стадії виробництва, а знятий матеріал так і не вийшов у прокат. Спочатку режисер Ілляшенко був усунений, а пізніше його замінив Леонід Осика, який на основі цього матеріалу створив фільм «Хто повернеться – долюбить», проте в ньому вже не було Миколайчука [52 с.219-220].

Заборона на інші фільми, де Миколайчук мав головні або важливі ролі, стала частиною системної боротьби з поетичним кінематографом, який уособлював для партійних бонз занадто складні та глибокі ідеї. Одним з таких прикладів є фільм Юрія Іллєнка «Білий птах з чорною ознакою», де Миколайчук

брав участь у написанні сценарію. Цей фільм, як і багато інших, був заборонений через його містичну атмосферу та українське коріння, що не відповідало офіційній ідеології радянського режиму [94].

Іван Миколайчук був не лише актором і режисером, а й активним сценаристом, що значно вплинуло на розвиток українського кіномистецтва. Однак його сценарна робота також зустрічала численні перепони через цензуру та політичні обмеження того часу. Одним з важливих проєктів Миколайчука було сценарій до екранізації Франкової п'єси «Укрдене щастя». Миколайчук прочитав і адаптував цей твір як сценарист, а також планував зняти фільм. Проте його виключили зі знімальної групи на студії «Укртелефільм» без чітких пояснень, що стало черговим свідченням того, як радянська цензура обмежувала творчі ініціативи. У 1971 році Миколайчук і Юрій Ілленко запропонували студії новий сценарій «На поклони!», але через постійні зміни та вимоги цензорів, проєкт зазнав значних змін, в результаті чого сценарій став «вихолощеним», а сам фільм «Мрії і жити» (1974) не досягнув очікуваного успіху. Після цього їхній сценарний тандем фактично розпався. У 1978 році на основі спільного сценарію Миколайчука та Ігоря Росохватського вийшов фільм «Під сузір'ям Близнюків». Сюжет, заснований на повісті Росохватського, розповідав про кіборга з великим інтелектом, що перед важливою місією в космосі вирішує дослідити людство. Цікаво, що Миколайчук знявся в цьому фільмі в крихітній ролі пілота літака, що можна вважати своєрідним камео. Один із останніх сценарних проєктів Миколайчука – «Небилиці про Івана, знайдені в мальованій скрині з написами» (1983), що розповідав про пригоди народного філософа та хитруна Івана Калити, зіткнувся з ще більшою опозицією з боку влади. Сценарій був позначений як «народно-романтична небилиця», однак йому не було дозволено пройти через цензуру. Головний редактор студії, Володимир Сосюра, у своєму листі до Миколайчука висловлював зауваження щодо «націоналістичних» елементів у сценарії, закликаючи до більшої «чіткої концепційності» та «однозначності» в оцінках. Цей проєкт, як і багато інших, був зупинений через політичні мотиви та втручання партії [41, с.5; 48, с.46; 61, с.219].

Отже, після довгої складної історії зі студійним керівництвом (сценарій спершу прийняли з ентузіазмом, потім ідеологічні вітри перемінилися, і лише «перебудова» відкрила йому дорогу) автор взявся за постановку [48, с.40].

Прем'єра фільму «Тіні забутих предків» у 1964 році стала значним моментом у кар'єрі Івана Миколайчука, який на той час ще не мав 25 років, але вже здобув статус суперзірки у Радянському Союзі. Однак Миколайчука не задовольняла лише акторська кар'єра, і він прагнув реалізувати свої амбіції як режисер. Одним з таких проектів стала його стрічка «Вавилон XX» (1979), яку він створив за мотивами роману Василя Земляка «Лебедина зграя» [96; 31, с.96].

«Лебедина зграя» була одним із найбільш значущих романів у творчості Земляка, але через свою химерність та метафоричність тексту він не дуже підходив для буквального перенесення на екран. Миколайчук прагнув створити адаптацію, яка б не лише відображала сюжет, але й дозволяла вільно інтерпретувати його, залишаючи простір для творчих імпровізацій. В умовах тотальної цензури, особливо після «поетичного кінематографа», що був фактично зліквідований, така свобода була рідкісною, і саме тому «Вавилон XX» став своєрідним втіленням цих свобод. Фільм розповідав про перші кроки колективізації в українському селі на фоні розпаду Російської імперії в кінці XIX - початку XX століття, і знімався він у Київській області, в селищах Витачів та Креничі. Миколайчук дозволяв акторам імпровізувати, що надавало особливу атмосферу стрічці. Пісня «Как родная меня мать проводжала», що звучить у фільмі, стала своєрідною даниною вимогам цензорів, хоча її мелодія була запозичена з народної пісні «Ой що ж то за шум учинився» [96; 71; 41, с.6].

Попри те, що фільм отримав нагороду за кращу режисуру на XIII Всесоюзному кінофестивалі в Душанбе [71], Іван Миколайчук переживав, що з його стрічкою можуть виникнути проблеми, тому зберігав плівку в сейфі. Втім, для офіційного показу фільм мав бути дубльований російською мовою. Втім, глядачі, після перегляду, не помічали цієї зміни, адже стрічка була настільки насичена українським культурним контекстом, що мова стала лише другорядним елементом. Міжнародна прем'єра «Вавилону XX» відбулася на кінофестивалі в

Локарно, де, хоч фільм не здобув призів, він привернув увагу своєю глибокою культурною тематикою та візуальним стилем [90].

Після того як фільм Івана Миколайчука «Вавилон XX» отримав критику та правки від цензорів, його заступник голови Держкіно СРСР Павлюнок одразу заборонив його везти до столиці. Стрічку значно скоротили та внесли ідеологічні корективи. Попри ці зміни, фільм все ж таки потрапив на екрани, але вже під великим впливом цензури. Актор Іван Миколайчук, що був ініціатором проекту, помер 3 серпня 1987 року, і, за деякими даними, його смерть була передчасною через тяжке здоров'я, яке він втратив у результаті зйомок і тиску, з яким він стикався в рамках радянської системи. Після його смерті вдова Миколайчука, Марія Євгенівна, показала кінокритикові С. Тримбачу вітальну листівку, адресовану постановнику «Вавилону XX». Листівка мала страшну ілюстрацію — домовину, під якою була погроза: за те, що говориш про розпад СРСР, чекає те ж саме, що і на Василеві Землякові. Земляк, автор роману «Лебедина зграя», за загадкових обставин помер у 1977 році, а через 10 років пішов з життя і сам Миколайчук. Ще через чотири роки розпався й сам СРСР. [52, с.219; 94].

Розгром українського поетичного кіно розпочався в 1970 році. Критика стала жорсткою, зокрема стаття Т. Іванової в журналі «Советский экран» критикувала «Вечір на Івана Купала» за занадто складну, на її думку, мову, що викликала незрозумілість у глядачів. Вже у липні 1970 року в журналі «Искусство кино» з'явилася стаття Блеймана, який, як зазначалося, оголосив поетичне кіно безперспективним і вніс його в список критики. Хоча це було особистою думкою критика, у СРСР така позиція вважалася директивною. В Україні такі погляди також були сприйняті як інструкція до дії, що сприяло подальшим репресіям [70]. Окрім того, літературознавець О. Бабишкін у відгуку на фільм підкреслював, що увага до народної творчості і народних характерів в українському кіно була велика, але за умов дотримання ідеологічних норм. Тому він вважав «поетичне кіно» перспективним лише в разі повної підпорядкованості радянським ідеологічним засадам. Ці погляди стали основою для продовження наступу на

поетичне кіно в Україні в 1972 році [49, с.302]. Далі було затишшя. Але наступ продовжився у 1972 році.

Анонімні передовиці журналу «Новини кіноекрану» чудово відображають зміни в ідеологічній атмосфері та ставленні до українського кінематографа у 1970-х роках. Перший номер 1972 року почався оптимістичним оглядом українського кіно, в якому підкреслювались досягнення таких режисерів, як Юрій Іллєнко та Леонід Осика. Зокрема, згадувалося, що фільм Сергія Параджанова «Тіні забутих предків» став «серйозним явищем» і суттєво вплинув на розвиток «сучасного поетичного кінематографу», збагачуючи «палітру» українського кіномистецтва [42, с.34].

Однак ситуація змінилася після травня 1972 року, коли на пленумі ЦК КПУ Володимир Щербицький був обраний першим секретарем, і одразу після цього розпочалась активна кампанія проти «українського націоналізму» та «сіоністських тенденцій». Щербицький критикував роботу ідеологічного відділу, зокрема Федора Овчаренка, за недостатню боротьбу з українським націоналізмом. Його виступи стали однозначними сигналами для більш жорсткої цензури й підвищеної уваги до культурної ситуації в Україні [58, с.14].

Цей політичний контекст позначився і на змісті публікацій у пресі. Листопадова передовиця «Новин кіноекрану» 1972 року, ознаменована новим курсом у політиці ЦК КПУ з ідеологічних питань, різко змінила тон попередніх публікацій. У ній критикується сучасне українське кіно, зокрема фільми Іллєнка і Осика, які до цього моменту ще вважались «перспективними». Передовиця закликала змінити «костюмований історизм» та «поверхову етнографічність», акцентуючи на тому, що українське кіно повинно відповідати реальним проблемам народу [42, с.34].

Ці зміни в кінокритичному дискурсі вказують на відхід від поетичних та авангардних тенденцій у кінематографії, зокрема щодо таких режисерів, як Параджанов, Іллєнко та Осика. Ідеологічний натиск призвів до посилення цензури, яка сприяла згортанню інновацій у кіно і зміщенню акцентів у бік ідеологічної придатності та відповідності офіційним лініям партії.

Доповідь В. Большака на V пленумі Спілки кінематографістів України, публікація якої відбулася в грудневому номері журналу «Новини кіноекрану» за 1972 рік, демонструє значне посилення ідеологічного тиску на кінематографію. У доповіді Большака знову відсутня будь-яка згадка про Сергія Параджанова, що свідчить про початок відкритої ідеологічної кампанії проти нього та його творчості. Цей виступ яскраво відображає тоталітарний підхід до культури того часу, що також спостерігається в цитуваному заклику давати «відсіч усім ворожим спробам відродити націоналістичні, сіоністські і тому подібні настрої і погляди». Такий заклик є віддзеркаленням того, як ідеологічна машина партії сприймала творчість, яка могла нести загрозу її усталеним поглядам, навіть якщо йшлося про мистецтво, яке на міжнародній арені вважалося гордістю країни [42, с.35].

Що особливо показово, так це те, як міжнародний успіх фільму «Тіні забутих предків», який ще недавно сприймався як величезне досягнення українського кінематографа, тепер перетворюється на доказ шкідливості та небезпеки для офіційної ідеології. У цій атмосфері заборонялись фільми, які не відповідали ідеологічним вимогам, навіть якщо вони були результатом важкої праці та зусиль кінематографістів. Наприклад, фільм «Відкрий себе» про Г.С. Сковороду, який був визнаний як такий, що не відповідає завданням «керівних організацій», оскільки в ньому не було достатньо «соціальних характеристик» і він був «розпливчастим» за змістом [25, с.249].

Особливе місце займає також фільм «Совість» В. Денисенка, який був заборонений через ідеологічні причини. Це доводить, що навіть на перших етапах своєї роботи радянські кінематографісти, які створювали твори з «нетиповими» для того часу темами або формами, не мали шансів на визнання в умовах тотальної цензури. Фільм, що вважався втраченим, пізніше був відновлений, але вже не став частиною великої кінематографічної спадщини того часу, через політичну неприпустимість [25, с.249].

Заборона фільмів на території України в період 1970-х років була не тільки важливою частиною ідеологічної боротьби, але й відображала загострення

культурної цензури та процесу русифікації. Одним із прикладів є фільм «Та, що входить у море», який був звинувачений в «екзистенціалізмі» та «занепадництві», що підтверджує загрозу для радянської ідеології, яку могли нести навіть найменші відхилення від соціалістичного реалізму. Цей фільм не потрапив до прокату і був доступний глядачам лише в кінці 1980-х років, після зміни політичної ситуації [25, с.249].

Подібно до «Та, що входить у море», були заборонені й інші важливі кінематографічні твори, зокрема «Дід лівого крайнього» Л. Осики, «Заячий заповідник» М. Рашеєва, а також мультиплікаційний фільм «Слава» Є. Сивоконя. Фільм В. Греся «Чотири шаблі» за романом Ю. Яновського також не зміг бути реалізований, що свідчить про серйозні обмеження у творчості кінематографістів того часу. Після 1973 року цензура стала ще більш жорсткою, що унеможливило створення нових заборонених фільмів. Уже на стадії сценаріїв вимоги соціалістичного реалізму та «класового підходу» стали настільки суворими, що навіть дрібні відхилення від цих норм не могли бути допущені. Прихід до влади В. Щербицького та В. Маланчука став остаточним кроком у підкоренні мистецтва ідеологічним вимогам, що обмежило можливості для розвитку кіномистецтва в Україні [25, с.249].

Паралельно з цензурою посилювалася русифікація, що особливо виражалося у сфері кіноперекладів. У ті роки фільми іноземного виробництва практично не дублювалися українською мовою, їх відразу переводили на російську. Це підкреслює відсутність української мови в культурному просторі СРСР, оскільки навіть для фільмів, що вироблялися в республіках, національна мова була майже повністю виключена з процесу дубляжу [63, с.80].

Якщо порівняти, то в інших республіках СРСР ситуація була дещо кращою: наприклад, у Грузинській РСР дублювалося 55 фільмів на рідній мові, а в Казахській РСР – 60. В Україні ж щорічно дублювалося лише 17 фільмів українською мовою, що ще раз підтверджує серйозне упередження до української культури з боку центральної влади [63, с.80].

У 1973 році відбулося значне посилення контролю над українським кінематографом, що стало наслідком відсторонення Василя Цвіркунова, директора студії ім. О. Довженка, та Святослава Іванова, голови Держкіно України. Обидва були відомими покровителями та активними творцями українського поетичного кіно, що стало об'єктом критики радянської влади через його відступ від офіційно підтримуваного соціалістичного реалізму [75]. Призначення нового директора Київської кіностудії, А. Путінцева, стало символом змін, оскільки він прямо заявив про своє завдання: «Я прийшов, щоб покінчити з поетичним кіно». Цей курс підтримували високопосадовці, зокрема В. Щербицький, який у своїй доповіді на пленумі ЦК КПУ у 1974 році виступив із критикою «поетичного кіно», називаючи його «етнографізмом» та «абстрактною символікою». Він також з гордістю оголосив, що з поетичним кіно на Україні «наконець покончено» [25, с.248; 69; 77; 70].

Незважаючи на ці жорсткі зміни, в 1975 році відбулися зйомки фільму «Серед літа», що, однак, також зазнало цензури. Оператор Юрій Гармаш згадував, що зйомки супроводжувалися сильним тиском з боку радянської цензури, особливо після того, як на одному з етапів зйомок було зафіксовано сцену з жінкою, що сидить серед квітів із вишитим рушником, на якому повзе «гадюка». Цей кадр викликав бурхливу реакцію від цензорів, зокрема від директора студії Путінцева, який звинуватив режисера у незнання сільського життя. Оператору було заборонено працювати більше року через його захист фільму. Критика фільму також надійшла з Держкіно, де відбулася ревізія, під час якої «сива лапа», за словами Гармаша, висловила неприязнь до національних кольорів і символіки, що була присутня в стрічці [73].

Відповідь радянських цензорів на кольори в фільмі «Серед літа» і зокрема на використання жовто-блакитної палітри підкреслює глибину ідеологічного контролю в кінематографі того часу. Оператор Юрій Гармаш намагався пояснити свій вибір кольорів через колористичні співвідношення та гармонію, але цензори не приймали таких аргументів. Їхня негативна реакція на жовто-блакитні кольори свідчила про те, що навіть незначне візуальне відображення національної

символіки сприймалося як загроза для офіційної ідеології. Щодо сцени з гадюкою на вишитому рушнику, претензії, зокрема з боку заступника голови Держкіно Сиволапа, були ще більш різкими: «Ми розуміємо, що вишитий хрестиком український рушник – це символ України. Але що ви хотіли сказати тим, що по Україні повзе гад?» Це питання підкреслювало крайню настороженість радянської влади до будь-яких проявів української культури, навіть у такому, здавалося б, невинному вигляді [73].

Водночас, на фоні цього культурного гніту в 1970-х роках український кінематограф не залишався без нових сил. Режисери, такі як Михайло Ілленко, Михайло Беліков, Роман Балаян [66], В'ячеслав Криштофович і Костянтин Єршов, зверталися до сучасних тем та психологічних драм, відходячи від традиційних наративів. Проте серед важливих фігур того часу виділяється актор і режисер Леонід Биков, який став популярним завдяки фільмам «В бій ідуть лише «старики»» і «Атибати, йшли солдати». Його стрічки були відзначені людяністю та високими моральними цінностями, особливо в зображенні взаємин між поколіннями. Проте, попри величезний потенціал, Бикову не вдалося реалізувати задум з екранізації творів Бориса Васильєва і Віктора Шукшина через цензуру і політичні обмеження. На жаль, його трагічна загибель в автокатастрофі в розквіті творчих сил стала великим ударом для українського кіно [65, с.372-373].

Висновки до Розділу 4.

Отже, найбільший здобуток українського кіно 1960-х – 1970-х дістав назву поетичного кіно. Режисери поетичного кіно знайшли свій ґрунт і ним стала народна творчість – образотворча, театральна (вертеп), музична й пісенна (найпоєднованіше народну музику й пісню в кіно освоїв Іван Миколайчук). В той же час це кіномистецтво УРСР зазнало значних утисків з боку радянського тоталітарного режиму, що суттєво вплинуло на його розвиток та виразність. Під впливом жорсткої цензури митці змушені були працювати в умовах постійного контролю, що обмежувало їх творчу свободу та змушувало шукати альтернативні

шляхи для висловлення своїх ідей. Проте навіть в цих складних умовах українське кіно зуміло створити низку глибоких і значущих творів, які відображали національну ідентичність та культурні цінності.

Фільми, такі як «Тіні забутих предків», «Камінний хрест», «Криниця для спраглих», «Білий птах з чорною ознакою», «Пропала грамота», «Вавилон ХХ», «Захар Беркут» та «Короткі зустрічі», стали символами спротиву радянській ідеології. Вони використовували метафори, народні мотиви та символіку, щоб передати глибинний зміст національної ідентичності та зберегти історичну пам'ять в умовах цензури та русифікації. Крізь призму алегорій, сатири, гумору та історичних сюжетів, ці фільми викривали недоліки тоталітарного режиму та водночас утверджували українську самобутність, часто в прихованій формі, щоб уникнути прямої конфронтації з владою.

Таким чином, українське кіномистецтво в УРСР, незважаючи на значні утиски, залишило вагомий слід в історії культури, протистоячи ідеологічному тиску. Воно стало важливим інструментом збереження національної ідентичності та культурної спадщини, демонструючи стійкість та силу українського духу навіть у найскладніші часи.

Висновки

Узагальнюючи результати дослідження розвитку українського поетичного кіно в умовах цензури, ідеологічного тиску та русифікації, приходимо до таких висновків.

Зазначимо, що проаналізована тема не була предметом спеціального історичного історіографічного дослідження в радянський період, але вона такою стала за часів незалежності України. Відзначимо, що для нечисленних праць радянської історіографії характерними є описовість, перебільшена увага до ідеологічно-пропагандистських функцій кіно, аспекти державної політики з розвитку кінематографа, які безпосередньо стосувалися її звеличення. Сучасні російські науковці писали про українське кіно, як частину радянського, фактично не звертаючи уваги на його визначальні риси. В їх працях досягнення українських кінематографістів висвітлюються побіжно, а творчі шляхи митців школи поетичного кіно критикувалися та аналізувалися тільки з негативного боку. В сучасній українській історіографії велика кількість праць присвячена дослідженню творчості та життя представників школи «поетичного кіно». Більшість проаналізованих у нашому дослідженні проблем, таких як фактори впливу на формування українського поетичного кіно, роль режисерів, операторів, сценаристів в його розвитку, ідеологічний складник кінематографу, розвиток, відображення теми української історії у художньому кіно, тиск влади на кіно, русифікація українських фільмів, їх заборона, репресії проти митців, лише нещодавно почала досліджуватися українськими та зарубіжними науковцями. Також переважно тема українського поетичного кіно розглядається з мистецького боку, без зв'язку з українським національним рухом, опозицією тоталітарному режиму та зв'язками з історичним минулим нашого народу.

Доведено, що джерельна база дослідження та методологія дослідження є достатніми опрацювання та для висвітлення теми загалом та прогалин, окреслених в історіографії, зокрема. Наявні джерела складаються зі збірників

документів, мемуарів діячів епохи, що вивчається та відеоматеріалів. Їх аналіз дає підстави зробити висновок про те, що на сьогодні не існує комплексного дослідження українського поетичного кіно в умовах цензури, ідеологічного тиску та русифікації.

З'ясовано, що українське національне кіно виникло в Російській імперії в кінці XIX ст. На то час воно рухалося паралельно зі світовим кіномистецтвом і не виходило за рамки коротких документальних роликів. Певні зміни настали у 20-ті роки після окупації України радянським режимом. В цей час почали з'являтися перші ігрові фільми, випускаються хроніки, наукові, виробничі фільми, поступово німе кіно змінюється звуковим, будуються кіностудії, кінотеатри, з'являються професійні режисери, сценаристи, оператори й актори. Зокрема, варто згадати Дзигу Вертова, П. Чардиніна, Г. Тасіна, О. Грановського, О. Довженка. «Перший поет кіно» – так назвав його Левіс Джекоб у своїй «Історії американського фільму» (видання 1939 і 1947); «Земля» Довженка мала глибокий вплив на молодих кіномитців, зокрема Франції й Англії», – пише Жорж Садуль у своїй «Історії мистецтва кіно». Його кінотвори сприяли появі українського поетичного кіно, адже він використовував в них свою близькість до народу, знімав сцени, де відображалось його життя, культура, історія. Але Довженкові не дали можливості працювати і повніше розкрити свій талант, зняти більше кінофільмів, які б започаткували жанр поетичного кіно у 20-50 роках, а не 1964 року. Радянська карально-репресивна система спочатку змусила митця покаятися за надумані помилки, потім перевела до Москви й створила умови, щоб він більше ніколи не мав можливості знімати в Україні й про Україну.

Доведено, що у першій половині XX століття українське кіно переживало періоди жорсткої ідеологічної диктатури, зокрема в часи сталінського режиму, коли кіномистецтво було підпорядковане жорстким принципам соціалістичного реалізму. Творчі процеси в кіно перебували під контролем партії, а фільми, що не відповідали канонам цього методу, часто піддавалися цензурі або були заборонені. Такий підхід створював умовно єдину, регламентовану реальність

кінематографа, яка була здатна лише ідеологічно виховувати глядачів, а не розвивати мистецтво. Ця ситуація вплинула на творчу свободу митців, таких як Олександр Довженко та інші, яких піддавали цькуванню за відхилення від офіційних канонів. Однак після смерті Сталіна в середині 1950-х років і за період хрущовської відлиги в Україні почався процес певної реабілітації, що також торкнулося кіномистецтва. Були зняті обмеження на створення фільмів, на використання нових тем, а також на вивчення світових тенденцій у кіно. Цей період став важливим етапом для перегляду творчих підходів та переосмислення ролі кіно як мистецтва. Ідеї європейських кінематографістів, які в умовах післявоєнної Європи активно протистояли комерціалізації кіно, надихали українських митців на пошук нових форм і шляхів для вираження власної культурної ідентичності. Водночас відбулася зміна керівництва українського кінематографа — на відповідальні посади прийшли люди, які були готові ризикувати та підтримувати новаторські підходи. Важливим кроком стало виділення кіногалузі в окрему структуру — Міністерство кінематографії України, яке забезпечило певну автономність і створило умови для розвитку національної кінематографії. Завдяки цьому українське кіно поступово вийшло з тривалої стагнації і почало набирати національних рис, що стало основою для виникнення українського поетичного кіно. Виникнув новий етап, коли на екрани вийшли фільми, що відображали не лише соціальні, а й культурні, історичні, психологічні аспекти українського життя, що було важливим кроком на шляху до відновлення національної ідентичності в мистецтві.

Визначено, що на межі 1960-1970-х років в українському кінематографі зародилася нова хвиля поетичного кіно, яка стала виразним контркроком до домінуючого методу соціалістичного реалізму. До представників цієї школи належать режисери, як-от С. Параджанов, Ю. Іллєнко, Л. Осіку, Б. Івченко, В. Денисенко, К. Муратова та І. Миколайчук. Ці творчі особистості привнесли в кінематограф нові естетичні та стилістичні принципи, що ставали реакцією на суворі ідеологічні рамки попереднього періоду. Однією з важливих ознак поетичного кіно стала його активна орієнтація на спадщину української

культури та народної творчості. Режисери зверталися до естетики фільмів минулого, особливо до творчості Олександра Довженка, чия самобутня манера втілення людських характерів, поетизація природи та побутових сцен, а також впливи пантеїстичних мотивів стали основою для подальшого розвитку цього напрямку. Довженко з його тяжінням до синтезу народного міфу та глибоким зв'язком із традиціями української культури став ідейною платформою для розвитку поетичного кіно. Крім того, початок 60-х років в Україні був часом відродження народної творчості, що стало основною темою багатьох видів мистецтва, включаючи кінематограф. У фільмах поетичного кіно важливу роль відіграло використання елементів народної культури як у зображенні, так і в музичному оформленні. Це дозволяло режисерам створювати метафоричні образи, зображати події на іншому рівні, що сприяло глибшому емоційному сприйняттю глядачами. Поетичне кіно зосереджувалося на індивідуальності та неповторності зображення подій і героїв. Фільми цього напрямку стали потужним естетичним явищем, яке не лише пробуджувало почуття національної гордості, але й врятувало честь українського кінематографа від ідеологічного гніту і кон'юктурності того часу. Вони стали своєрідним стрижнем для підтримки національного відродження, адже в умовах послабленої цензури та зростаючої творчої свободи активно працювала інтелігенція. Українське поетичне кіно відіграло важливу роль у консолідації нації в період національного відродження, підтримуючи дух творчості та культурної самоідентифікації українського народу.

З'ясовано, що у 60-70-х роках український кінематограф перебував під суворою цензурою, яка визнавала лише ті творчі підходи, що відповідали офіційній радянській ідеології. Будь-які новаторські ідеї чи відхилення від стандартів часто сприймалися як чужорідні і відкидалися, а автори, які прагнули змін, піддавалися переслідуванням. Ідеологічна кампанія дискредитації творчої інтелігенції призвела до того, що багато кінематографістів, які намагалися висловити протест через своє мистецтво, стикалися з репресіями. Незважаючи на це, вони активно відгукувались на події в країні, виражаючи незадоволення

станом суспільства через свою творчість, виступаючи з критичними памфлетами та зображеннями проблем української культури. Кінематографісти цього часу не могли залишатися осторонь суспільних процесів, навіть попри складні умови роботи та постійний контроль за їхніми творами. Найбільш очевидним прикладом боротьби з офіційною радянською ідеологією через кіно стала прем'єра фільму «Тіні забутих предків», що була не тільки творчою революцією, але й публічною маніфестацією громадянського спротиву. Ця стрічка, разом з іншими фільмами поетичного кіно, незважаючи на свою яскраву національну ідентичність і культурну глибину, викликала невдоволення партійного керівництва та зазнала цензури й заборон. Фільми, такі як «Криниця для спраглих», «Вечір на Івана Купала», «Камінний хрест», також потрапили під удар через свою концептуальну глибину та метафоричність, яка часто була невідповідною для комуністичної пропаганди. Радянська критика звинувачувала режисерів, таких як Сергій Параджанов, Юрій Іллєнко, Леонід Осика, в архаїзмі, трактуючи їхню схильність до притчі та метафор як недосяжні для широкого глядача концепти. За свої критичні висловлювання про владу Параджанов був заарештований, а його творчість зазнала суворих обмежень. Кінострічки часто знімали з показів або навіть знищували, а сценарії нових фільмів проходили жорстку перевірку, внаслідок чого зменшувалась їхня творча свобода. Авторські та режисерські правки були обмежені, а сценарії піддавалися багаторазовому коригуванню. Ці умови сприяли занепаду таких напрямів, як авторське та поетичне кіно. Водночас, попри твердження деяких дослідників, що школи поетичного та авторського кіно не існувало, неможливо заперечити, що фільми, які були заблоковані або залишалися в архівах, як такі, що не відповідали ідеологічним вимогам, насправді стали одними з найцікавіших і найперспективніших явищ в українському кінематографі того часу.

Список використаних джерел та літератури:

Джерела

1.1. Збірники документів і матеріалів.

1. Брюховецька Л. (упор.) Українські обличчя кіно й театру. Київ: Задруга, 2012. 536 с.
2. Історія України : Хрестоматія / Упоряд. В.М. Литвин. Київ : Наукова думка, 2013. 1056 с.

1.2. Мемуари

3. Параджанов С. Вечное движение: [О фильме «Тени забытых предков»]. *Искусство кино*. 1966. №1. С. 61-65. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2001/12/n12-article4/> (дата звернення: 19.01.2024).
4. Сергій Параджанов. Злет, трагедія, вічність : твори, листи, док. архівів, спогади, ст., фот. / [упоряд.: Р. М. Корогодський, С. І. Щербатюк]. Київ: Спалах, 1994. 277, [1] с., [40] арк. фот., мал. : іл.

1.3. Аудіовізуальні документи

5. «Короткі зустрічі», Одеська кіностудія, 1967. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=28skxPwAvaM> (дата звернення: 19.08.2024).
6. Білий птах з чорною ознакою [AI Remaster 2160p]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ayPQXvQJzm4> (дата звернення: 19.08.2024).
7. Вавилон XX (1979) фільм. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qPzifXWRsmE> (дата звернення: 19.08.2024).
8. Вечір на Івана Купала (1968). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=15Z02NdKqbE> (дата звернення: 19.08.2024).
9. Захар Беркут (1972) фільм. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sMf-iiOAbc0> (дата звернення: 19.08.2024).
10. Земля URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qi1JU-HNKBg> (дата звернення: 19.08.2024).
11. Камінний Хрест (1968) [AI Remaster 1080p]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PvWu8Uj545k> (дата звернення: 19.08.2024).

12. Криниця для спраглих 1965 Ukrainian arthouse movie. URL: https://www.youtube.com/watch?v=2TjDYF_0dxM (дата звернення: 19.08.2024).
13. Пропала грамота (1972 р.). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fPVFOvO4vSg> (дата звернення: 19.08.2024).
14. Тіні забутих предків 1964 Легендарний український фільм. Шедевр українського кіно. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fbKm3twSmOU&t=245s> (дата звернення: 19.08.2024).
15. Фільм «Сон» про Тараса Шевченко — Іван Миколайчук, 1964 рік (1:31). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0BfMx-CkZcc> (дата звернення: 19.08.2024).

1.4. Матеріали періодичної преси.

16. Сучасна тема стає провідною. *Літературна газета*. №65. 19.08.1958. С.3
17. Не на користь глядачів. *Радянський спорт*. №53. 03.07.1959. С.3
18. Золоті руки. *Літературна газета*. №83. 18.10.1960. С.2
19. Сценарист і кіностудія. *Літературна газета*. №9. 31.01.1961. С.3
20. За одним столом. *Літературна газета*. №22. 16.03.1962. С.3.

Монографії, наукові та енциклопедичні публікації

Монографії

21. Бажан О. Г., Данилюк Ю. З. Український національний рух: основні тенденції і етапи розвитку (кінець 1950-х – 1980-ті роки). Київ: Рідний край, 2000. 232 с.
22. Бажан О., Данилюк Ю. Опозиція в Україні (друга половина 50-х – 80-ті рр. ХХ ст.) / НАН України. Інститут історії України. Київ: Рідний край, 2000. 616 с.
23. Баран В.К. Україна: новітня історія (1945-1991 рр.) = Ukraine: Modern History (1945-1991); НАН України, Ін-т українознав. ім. І. Крип'якевича. – Львів: [Ін-т українознав. ім. І. Крип'якевича НАН України], 2003. 667, [1] с. : табл.
24. Берест Б. Історія українського кіна. Нью-Йорк: Shevchenko Scientific Society, 1962. 272 с.

25. Брюховецька Л. Поетичне кіно: заборонена школа. Київ : АртЕК, Редакція журналу «Кіно-Театр», 2001. 464 с.
26. Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896-1995 / Пер. із франц. Київ : KINO-КОЛО, 2005. 464 с.; іл.
27. Зоркая Н. М. История советского кино. СПб.: Алетейя, 2005. 544 с., илл.
28. Касьянов Г.В. Незгодні. Українська інтелігенція в русі опору 1960-80-х років. Київ : «Либідь», 1995. 224 с.
29. Корниенко И.С. Кино Советской Украины. Страницы истории. Москва : Искусство, 1975. 240 с.: ил.
30. Курносів Ю.О. Інакомислення в Україні : 60-ті – перша половина 80-х рр. ХХ ст.; відпов. ред. Д. М. Даниленко; НАН України, Інститут Історії України. Київ: [Ін-т історії України НАН України], 1994. 222 с.
31. Нариси з історії кіномистецтва України / Академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва; ред.-упоряд. І. Зубавіна ; голова ред. кол. В. Сидоренко. Київ: Інтертехнологія, 2006. 864 с.: фотоіл.
32. Погребняк Г.П. Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини ХХ – початку ХХІ століття : монографія. Київ : НАКККіМ, 2020. 448 с.
33. Русначенко А. М. Національно-визвольний рух в Україні середина 1950-х – початок 1990-х років. Київ : Видавництво імені Олени Теліги, 1998. 720 с.
34. Федотова О. О. Політична цензура друкованих видань в УСРР-УРСР (1917-1990 рр.): Монографія. Київ: Парламентське вид-во, 2009. 352 с.
35. Gurga J.J. Echoes of the past: Ukrainian poetic cinema and the experiential ethnographic mode. A thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy. University College London (UCL). London, 2012. 342 p.

Статті

36. Бажан О. Г. Форми інтелектуального опору в дисидентському русі в Україні : (кінець 50-х-80-ті роки ХХ ст.). *Наукові записки НаУКМА*. 1999. Т. 9, ч. 1 : Спеціальний випуск. С. 155-161.
37. Брюховецька Л. І. Іван Миколайчук і українські письменники. *Літературна Україна*. 2024. № 9-10 (31 травня). С. 4-5.

38. Брюховецька Л.І. «Війна культур» чи загроза асиміляції? Українське поетичне кіно як фактор національного самоствердження. *Наукові записки*. Том 75. Теорія та історія культури. С.77-84
39. Брюховецька О.В. «Не-ідентичне-з-собою»: децентрація суб'єкта у фільмі «Тіні забутих предків». *Кінематограф як медіаінструмент конструювання ідентичності*. С.58-73
40. Брюховецька О.В. «Поетичне кіно»: фільм «Тіні забутих предків» у контексті візуальної культури 1960-х років. *Магістеріум*. Випуск 52. Культурологія. С.48-54
41. Брюховецька О.В. Іван Миколайчук і утвердження музичної структури фільму. *Кіно-Театр*. 2021. № 3. С.1-6
42. Брюховецька О.В. Поезія і / чи проза: до археології однієї дискусії в радянському кіно. *Наукові записки НАУКМА*. 2017. Том 191. Теорія та історія культури. С.33-41
43. Брюховецька О.В. Українське поетичне кіно в контексті національного питання в СРСР. *Наукові записки НАУКМА*. Том 127. Теорія та історія культури. С.40-45
44. Величенко К. Феномен становлення українського поетичного кіно в радянській дійсності в 1960-1980 рр. *Achievements of 21st Century Scientific Community: Proceedings of the 2nd International Scientific and Practical Internet Conference*», September 16-17, 2024. FOP Marenichenko V.V., Dnipro, Ukraine. С.62-64
45. Віра Кандинська. Вічний карнавал. *Український журнал*. 2007. № 12. С. 38-39
46. Дзюбенко Ю. Система контролю над створенням фільмів в УРСР 1950-х – 1960-х. *Вісник Черкаського університету [Текст] : наук. журн. Серія Історичні науки № 1 / М-во освіти і науки України, Черкаський нац. ун-т ім. Б. Хмельницького*. Черкаси : Видавництво ЧНУ ім. Б. Хмельницького, 2016. С.59-63
47. Канівець А. «Тіні забутих предків» у поетичному й політичному кіно 1960-х рр. *Вітчизняні дослідження*. С.126-135

48. Канівець А. Іван Миколайчук – Борис Івченко: кінематографічне побратимство. *Кіно-Театр*. 2021. № 6. С.37-40
49. Капелюшний В. П., Конта Р. М., Ховайба Н. Г. Українське поетичне кіно Сергія Параджанова: радянська історіографія. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 2. С. 300-304
50. Колісник Ю.В. Засилля політичної цензури в інформаційному просторі УРСР. *Вісник Львівського ун-ту. Сер. : Журналістика. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2011*. Вип. 35. С. 167–179.
51. Лукашова А.Г. Творчество Сергея Параджанова как явление постмодернизма. *Общественные и гуманитарные науки*. С.148-153.
52. Марченко С. Брюховецька Лариса. Таємна історія фільмів. Пам'ять документів / Кінематографічні студії. Випуск дванадцятий. Київ: ФОП Маслаков, 2021. 316 с. *Науковий Вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення*. № 27-28 (2021). С.216-220.
53. Мезіна С. Національна традиція в українському авангарді 1960-х років: до постановки проблеми. *Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць*. Вип. 27. Київ : Міленіум, 2015. С.246-254
54. Наумова Л. «Поетичне» кіно і мова кінематографа. *Студії мистецтвознавчі*. 2016. Число 3. С. 65-71
55. Погребняк Г. П. Світоглядні засади художнього відтворення картини світу. Витоки кінематографічної моделі авторства (частина II). *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2013. Вип. 31. С. 286-294.
56. Погребняк Г.П. Віддзеркалення національної ідеї в режисерських моделях авторського кіно. *АРТ-платФОРМА*. 2023. Вип. 1(7). С.243-274
57. Шевчук М. Історія і культура різних часів у фільмі «Камінний хрест». *Кіно-театр*. 2018. №2(136). С.42-43
58. Якубець О. В. Щербицький та ідеологія: до питання щодо причин «маланчуківщини». *Український історичний журнал*. 2014. № 5. С. 107–125

Дисертації, Автореферати дисертацій та рецензії

- 59.** Кузьменко А.М. Музика в українському ігровому кіно останньої третини ХХ – початку ХХІ століття: специфіка функціонування в художній структурі фільму. Дис. канд. наук з мистецтвознавства. 17.00.03. Київ : 2021. 222 с.
- 60.** Погребняк Г.П. Авторський кінематограф у художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Автореферат дисертації доктора наук з мистецтвознавства. 26.00.01. Київ : 2021. 40 с.
- 61.** Погребняк Г.П. Авторський кінематограф у художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Дисертація доктора наук з мистецтвознавства. 26.00.01. Київ : 2021. 469 с.
- 62.** Ховайба Н.Г. Державна політика у галузі кінематографа УРСР (друга половина 1960-х – перша половина 1980-х рр.). Автореферат дисертації кандидата історичних наук. 07.00.01. Київ : 2015. 21 с.
- 63.** Ховайба Н.Г. Державна політика у галузі кінематографа УРСР (друга половина 1960-х – перша половина 1980-х рр.). Дисертація кандидата історичних наук. 07.00.01. Київ : 2015. 240 с.

Довідкова література (словники, енциклопедії, довідники, тощо);

- 64.** Кириєнко О. Ю. Цензура в Україні. Енциклопедія історії України : у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії України НАН України. Київ : Наукова думка, 2013. Т. 10 : Т-Я. С. 448-454.

Підручники й посібники

- 65.** Брюховецька Л.І. Кіномистецтво: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Кіномистецтво: Логос, 2011. 391 с.

Електронні ресурси

- 66.** Балаян Роман Гургенович. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B0%D0%BB%D0%B0%D1%8F%D0%BD_%D0%A0%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BD_%D0%93%D1%83%D1%80%D0%B3%D0%B5%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (дата звернення: 19.07.2024).

67. Білий птах з чорною ознакою. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%96%D0%BB%D0%B8%D0%B9_%D0%BF%D1%82%D0%B0%D1%85_%D0%B7_%D1%87%D0%BE%D1%80%D0%BD%D0%BE%D1%8E_%D0%BE%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D0%BA%D0%BE%D1%8E (дата звернення: 19.07.2024).
68. Брюховецька О. Школа без заборон: англомовні дослідження українського поетичного кіно сьогодні. *Кіно-Темп*. 2015. №2. С. 8-10. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1733 (дата звернення: 19.01.2024).
69. Брюховецька О.В. Поетичний матеріалізм. «Тіні забутих предків». URL: https://web.archive.org/web/20190120074852/http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1561 (дата звернення: 19.07.2024).
70. Брюховецька О.В. Прорив до вічного. URL: https://web.archive.org/web/20190120060651/http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=814 (дата звернення: 19.07.2024).
71. Вавилон XX URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B0%D0%B2%D0%B8%D0%BB%D0%BE%D0%BD_XX (дата звернення: 19.07.2024).
72. Дерев'янка Т. Вернемся в 1965-й.... *Искусство кино*. 1990. №12. С. 55-62. URL: <https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/177696> (дата звернення: 19.01.2024).
73. Заборонені квіти, звуки й мова: Юрій Гармаш, Людмила Єфіменко, Леонід Грабовський про репресії в радянському кіно. URL: <https://suspilne.media/culture/532165-zaboroneni-kviti-zvuki-j-mova-urij-garmas-ludmila-efimenko-leonid-grabovskij-pro-represii-v-radanskomu-kino/> (дата звернення: 19.06.2024).
74. Захар Беркут (фільм, 1971). URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%B0%D1%85%D0%B0%D1%80_%D0%91%D0%B5%D1%80%D0%BA%D1%83%D1%82_\(%D1%84%D1%96%D0%BB%D1%8C%D0%BC,_1971\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%B0%D1%85%D0%B0%D1%80_%D0%91%D0%B5%D1%80%D0%BA%D1%83%D1%82_(%D1%84%D1%96%D0%BB%D1%8C%D0%BC,_1971)) (дата звернення: 19.07.2024).

- 75.** Іванов Святослав Павлович URL:
https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%86%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2_%D0%A1%D0%B2%D1%8F%D1%82%D0%BE%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%B2_%D0%9F%D0%B0%D0%B2%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (дата звернення: 19.07.2024).
- 76.** Івченко Борис Вікторович. URL:
https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%86%D0%B2%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE_%D0%91%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%81_%D0%92%D1%96%D0%BA%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (дата звернення: 19.07.2024).
- 77.** Ілленко Юрій Герасимович. URL:
https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%86%D0%BB%D0%BB%D1%94%D0%BD%D0%BA%D0%BE_%D0%AE%D1%80%D1%96%D0%B9_%D0%93%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (дата звернення: 19.07.2024).
- 78.** Камінний хрест (фільм). URL:
[https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%BC%D1%96%D0%BD%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D1%85%D1%80%D0%B5%D1%81%D1%82_\(%D1%84%D1%96%D0%BB%D1%8C%D0%BC\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%BC%D1%96%D0%BD%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D1%85%D1%80%D0%B5%D1%81%D1%82_(%D1%84%D1%96%D0%BB%D1%8C%D0%BC)) (дата звернення: 19.07.2024).
- 79.** Короткі зустрічі. URL:
[https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D1%80%D0%BE%D1%82%D0%BA%D1%96_%D0%B7%D1%83%D1%81%D1%82%D1%80%D1%96%D1%87%D1%96_\(%D1%84%D1%96%D0%BB%D1%8C%D0%BC,_1967\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D1%80%D0%BE%D1%82%D0%BA%D1%96_%D0%B7%D1%83%D1%81%D1%82%D1%80%D1%96%D1%87%D1%96_(%D1%84%D1%96%D0%BB%D1%8C%D0%BC,_1967)) (дата звернення: 10.08.2024).
- 80.** Криниця для спраглих. URL:
https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%B8%D1%86%D1%8F_%D0%B4%D0%BB%D1%8F_%D1%81%D0%BF%D1%80%D0%B0%D0%B3%D0%BB%D0%B8%D1%85 (дата звернення: 19.07.2024).

- 81.** Кульчицька Л. Українське поетичне кіно як радянський вестерн. URL: <https://hromadske.ua/posts/ukrayinske-poetichne-kino-yak-radyanskij-vestern> (дата звернення: 19.07.2024).
- 82.** Мащенко Микола Павлович. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D1%89%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE_%D0%9C%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0_%D0%9F%D0%B0%D0%B2%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (дата звернення: 19.01.2024).
- 83.** Михайло Ілленко: Я хочу зняти ще 28 фільмів. URL: <https://ukr.radio/news.html?newsID=102121> (дата звернення: 19.07.2024).
- 84.** Осика Леонід Михайлович. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D1%81%D0%B8%D0%BA%D0%B0_%D0%9B%D0%B5%D0%BE%D0%BD%D1%96%D0%B4_%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B9%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (дата звернення: 19.07.2024).
- 85.** Параджанов Сергій Йосипович. URL: http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?&I21DBN=EIU&P21DBN=EIU&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=eiu_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=TRN=&S21COLORTERMS=0&S21STR=Paradzhanov_S (дата звернення: 19.01.2024).
- 86.** Параджанов Сергій Йосипович. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B0%D1%80%D0%B0%D0%B4%D0%B6%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2_%D0%A1%D0%B5%D1%80%D0%B3%D1%96%D0%B9_%D0%99%D0%BE%D1%81%D0%B8%D0%BF%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (дата звернення: 19.01.2024).
- 87.** Пащенко А. Українське поетичне кіно як зразок національного кінематографа. *Часопис «Кіно-театр»*. 2012. №2. URL: https://web.archive.org/web/20190120055531/http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1337 (дата звернення: 19.01.2024).
- 88.** Рильов К. Успіх, в'язниця, повернення: 100 років Сергію Параджанову — режисерові, який визначив українське кіно. URL:

<https://focus.ua/uk/culture/618482-uspeh-tyurma-vozvrashchenie-100-let-sergeyu-paradzhanovu-rezhisseru-opredelivshemu-ukrainskoe-kino> (дата звернення: 19.01.2024).

89. Самусенко Ю. (Не) криваві 90-ті українського кіно. URL: <https://moviegram.com.ua/90s-in-ukrainian-cinema/> (дата звернення: 19.01.2024).

90. Самусенко Ю. Українське поетичне кіно, або Чому «Вавилон XX» Івана Миколайчука став культовим. URL: <https://suspilne.media/culture/135360-ukrainske-poeticne-kino-abo-comu-vavilon-xx-ivana-mikolajcuka-stav-kultovim/> (дата звернення: 19.01.2024).

91. Тіні забутих предків (фільм). URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%96%D0%BD%D1%96_%D0%B7%D0%B0%D0%B1%D1%83%D1%82%D0%B8%D1%85_%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%B4%D0%BA%D1%96%D0%B2_\(%D1%84%D1%96%D0%BB%D1%8C%D0%BC\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%96%D0%BD%D1%96_%D0%B7%D0%B0%D0%B1%D1%83%D1%82%D0%B8%D1%85_%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%B4%D0%BA%D1%96%D0%B2_(%D1%84%D1%96%D0%BB%D1%8C%D0%BC)) (дата звернення: 19.01.2024).

92. Топачевський А. Для посередностей не знаходив доброго слова. Міфи і правда про генія українського поетичного кіно Сергія Параджанова URL: <https://umoloda.kyiv.ua/number/3852/164/174885/> (дата звернення: 19.01.2024).

93. Традиції фольклору та сюрреалізм: феномен українського поетичного кіно. URL: <https://elle.ua/ludi/novosty/tradic-folkloru-ta-surrealzm-fenomen-ukranskogo-poetichnogo-kno/> (дата звернення: 19.01.2024).

94. Тримбач С. Тіні Івана Миколайчука. URL: <https://localhistory.org.ua/texts/statti/tini-ivana-mikolaichuka/> (дата звернення: 19.08.2024).

95. Українське кіномистецтво крізь роки: історії минулого й майбутнього. URL: <http://fj.onu.edu.ua/ukrainske-kinomystetstvo-kriz-roky-istorii-mynuloho-j-majbutnoho/> (дата звернення: 19.01.2024).

96. Українське поетичне кіно, або Чому «Вавилон XX» Івана Миколайчука став культовим. URL: <https://suspilne.media/culture/135360-ukrainske-poeticne-kino-abo-comu-vavilon-xx-ivana-mikolajcuka-stav-kultovim/> (дата звернення: 19.06.2024).

- 97.** Українське поетичне кіно. URL:
https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B5_%D0%BF%D0%BE%D0%B5%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B5_%D0%BA%D1%96%D0%BD%D0%BE
 (дата звернення: 19.01.2024).
- 98.** Українське поетичне кіно: 4 стрічки, які має побачити кожен URL:
<https://vogue.ua/article/culture/kino/ukrajinske-poetichne-kino-5-strichok-yaki-maye-pobachiti-kozhen-49271.html> (дата звернення: 19.01.2024).
- 99.** Український кінематограф. URL:
https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BA%D1%96%D0%BD%D0%B5%D0%BC%D0%B0%D1%82%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84 (дата звернення: 19.01.2024).
- 100.** Хто повернеться — долюбить. URL:
https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D1%82%D0%BE_%D0%BF%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B5%D1%82%D1%8C%D1%81%D1%8F_%E2%80%94%D0%B4%D0%BE%D0%BB%D1%8E%D0%B1%D0%B8%D1%82%D1%8C (дата звернення: 19.01.2024).
- 101.** Цензура на території України URL:
https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A6%D0%B5%D0%BD%D0%B7%D1%83%D1%80%D0%B0_%D0%BD%D0%B0_%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B8%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%96%D1%97_%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%96%D0%A0%D0%B0%D0%B4%D1%8F%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D0%B0 (дата звернення: 19.01.2024).
- 102.** Шість заборонених в СРСР українських фільмів. URL:
<https://www.radiosvoboda.org/a/top-zaboronenyh-ukrainskyh-filmiv/29954138.html>
 (дата звернення: 29.02.2024).