

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ РОЗВІДКИ

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.7.2023.243-274>

УДК 791.63.(477):791.037.7(450.)

Галина Петрівна ПОГРЕБНЯК,

доктор мистецтвознавства, доцент,
Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтв,

Київ, Україна,

e-mail: galina.pogrebniak@gmail.com,

ORCID: 0000-0002-8846-4939

**ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕЇ В
РЕЖИСЕРСЬКИХ МОДЕЛЯХ АВТОРСЬКОГО КІНО**

Анотація. У статті розглянуто феномен авторства в кінематографі, його світоглядні засади, творчі орієнтири. Уточнено роль кіномистецтва у процесі формування цілісного духовного простору, реконструкції національної самосвідомості. Виявлено особливості відтворення національної ідеї в українському кіно. З'ясовано, що попри візуальну несхожість фільмів митців української авторських кіномоделей, вони мають: ідейно-тематичну суголосність у відображенні національної ідеї; максимальну наближеність екранних образів до зображуваного; органічне відтворення народного життя. Обґрунтовано поняття «українська модель авторського кіно». Доведено, що підґрунтям моделі стало поетичне світовідчуття її представників – Ю. Ілленка, І. Миколайчука, Л. Осики, С. Параджанова. Простежено, що у відтворенні національної ідеї названі митці: сягали глибин народознавства; освоювали національну культуру, традиції, звичаї, обряди народу; представляли систему художніх образів, яка розширювала межі людських почуттів, переживань, характерів, ментальних відносин,

національної психології; чинили опір соціальній несправедливості. Визначено, що у стрічках вказаних майстрів для відтворення національної своєрідності героя, його непоборного духу використовувалась система виразних засобів кіно поезії. З'ясовано, що у творенні мови фільмів української моделі авторського кіно ключовим було використання кінокамери як повноправного учасника екранної дії. Це сприяло творенню як поетичної екранної умовності, так і життєвої достовірності в документальній фіксації народних звичаїв, побуту.

Підсумовано, що у творчості сучасних українських режисерів Р. Бондарчука, В. Васяновича, М. Вроди, А. Лукіча, Л. Саніна, М. Слабошпицького, Ю. Речинського, І. Стрембіцького, Д. Сухолиткого-Собчука розвинуті традиції відображення національної ідеї возвеличення національного духу в українській моделі авторського кіно.

Ключові слова: національна ідея, режисер, авторське кіно, модель авторства, поетичний кінематограф, українська модель авторського кіно, режисерські засоби.

Вступ. У сучасному мистецтвознавстві особливу увагу приділено дослідженню національної культури, зокрема категорій «національна ідея», «національна тема». Можемо стверджувати, що національна тема розкривається в мистецьких творах лише за умови, коли народ глибоко усвідомлює свою внутрішню єдність, історичне призначення, сутність характеру, шанує традиції, зберігає духовні цінності, а головне, саме цим визначає особливості своєї самосвідомості, мотивує волевиявлення і поведінку. При цьому до певної міри універсальну, як-то: історичну, філософську, політичну й етнічну – категорію національної ідеї слід розглядати як своєрідний комплекс національного світобачення і розуміння, своєрідний духовно-інтелектуальний потенціал нації, систему ціннісних

орієнтацій, що полягає в урахуванні інтересів усіх верств суспільства, усіх народів [25, с. 258].

Вивчення досвіду розвинених країн укотре доводить, що послідовна й цілеспрямована державна політика у галузі культури й мистецтв активно сприяє кристалізації національної ідеї, яка опосередковано торкається всіх галузей життя демократичного суспільства: «економічного, політичного, духовного, культурного» [25, с. 258], а потужним чинником успішної розбудови новітніх моделей соціального й культурного устрою, на переконання Н. Жукової, є «відповідність вимогам часу та врахування культурних традицій – як національних, так і загальнолюдських». При цьому великого значення, на думку вченої, слід надавати суб'єктивному фактору, з належною оцінкою діяльності «конкретно-історичних «носіїв» і творців традицій, культури взагалі, а також результатів діяльності [17, с. 5]. Разом із тим, у сучасній культурі особливе місце належить поняттю «авторське кіно». Це обумовлено актуалізацією як особистісного забезпечення творчості, так і необхідністю виведення на арену кінематографічної творчості митців, фільми яких не лише відображали би неповторну авторську індивідуальність постановників, але й демонстрували глибоке проникнення, розуміння сутності суспільних явищ, процесів, національної ідеї, висвітлювали би ті цілі заради яких, зрештою, має жити людина.

Постановка проблеми. Кінематограф як невід'ємний складник національної культури, що водночас являє собою «спосіб існування загальнолюдської культури» [12, с. 258], володіє специфічними аудіовізуальними пластичними особливостями у відображенні національного світогляду, будучи своєрідним каталізатором його прагнень і ціннісних орієнтирів. При цьому відтворити цілісну історію будь-якого народу

неможливо, не дослідивши не тільки процес розвитку кіномистецтва, а й те, яким чином відображена в ньому національна ідея. Адже, «маніпулюючи міфологічними зразками, кінематограф впливає на свідомість і сфери несвідомого глядача, тим самим сприяючи його самоідентифікації і водночас транснаціональному взаєморозумінню між представниками різних культур» [19, с. 77].

Примітним є той факт, що в українському мистецтвознавстві ситуація ускладнена тим, що національний кінематограф ще не має цілісної концепції свого розвитку: належним чином не вивчені його напрями у висвітленні й дослідженні зображення на екрані саме національної ідеї, пов'язаної з усвідомленням «нацією, народом своєї значущості, сили, ваги, потреби в тому, щоб її поважали і з нею рахувались інші» [25, с. 258]. Нинішня криза, яку переживає «десята муза» в Україні, є наслідком не тільки економічної та соціально-політичної нестабільності в країні, але й відсутності яскравих та одночасно глибоких ідей у презентації як національної ідеї кінематографічними засобами, так і демонстрації національного інтересу.

Адже в кіномистецтві може бути своєрідно представлено так званий «національний» вимір ментальних та етнічних ознак народу, держави, бо ж «однією з важливих соціальних функцій кіно є репрезентація національної картини світу, відображення уявлень суспільства про своє місце у світі» [22, с. 16].

Метою статті є виявлення ознак, концептів відображення національної ідеї у моделях авторського кіно.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Феномен авторського кінематографу і проблеми відображення в екранних образах національної ідеї глибоко висвітлюються в дослідженнях таких теоретиків і практиків

культури й аудіовізуального мистецтв, як: Д.Бордвелл, О.Бучковська, Л.Брюховецька, Я.Газда, І.Зубавіна, І. Канівець, Д.Коваль, Л.Лемешева, А.Маттелар, Г.Маршал, О.Мусієнко, Л.Новікова, С.Ніл, В.Скуратівський, С.Тримбач, Г.Чміль інших.

У роботі «Кінематографічний імідж України й українців: західна складова» Л. Новікова зазначає, що переважна більшість європейських країн усвідомлює значення кінематографу як стрижневого фактора, що впливає на авторитет громадської думки «про себе у світі і є інструментом маніпуляції свідомістю своїх сусідів та економічних партнерів», а тому ретельно фінансують спеціальні інституції, котрі піклуються про неухильне піднесення та «просування національного кінопродукту». Розвиваючи свої міркування, дослідниця називає такі фінансовані з державного бюджету установи, як ЮНІФРАС (Франція), Джерман Фіلمс (Німеччина), Австрійська кінокомісія, Угорський кіносоюз або кінофондації й кіноінститути Данії, Ісландії, Норвегії, Фінляндії, Швеції, що докладають чималі зусилля для створення «таких уявлень про свої країни й народи, котрі сприятимуть реалізації економічних і геополітичних інтересів їхніх урядів» [31, с. 203].

Водночас вважаємо доцільним вказати, що прагнення зберігати, розвивати й примножувати національну культуру є досить важливим стимулом для тих країн, котрі, як вказує О. Бучковська, «розглядають інтернаціоналізацію як спосіб поважати культурне розмаїття і протидіяти сприйняття гомогенізації як ефекту глобалізації» [11, с. 152]. Водночас важливо враховувати той факт, що в сучасних державотворчих процесах для формування цілісного духовного простору, утвердження морально-етичних цінностей, реконструкції національної самосвідомості як «пізнання нацією своєї власної сутності»

[3, с. 261] і виховання національного характеру роль культури й, зокрема, кіно як її важливої складової незаперечна.

У роботі «Із нотаток про “народництво” Олександра Довженка» В. Скуратівський відмічає, що «за певними, суто семіотичними, законами цивілізаційного розвитку кожне із національних, широко кажучи, мистецтв ХХ століття обов'язково трансформується в кінематограф на основі саме екранного перетворення найбільших і найсильніших попередніх своїх інтенцій, стратегічних своїх устремлінь» [36, с. 45]. Відомо, що кіномистецтво справляє один із найпотужніших впливів на національне виховання, націлене на формування духовних ідеалів суспільства, крім того, справжній мистецький твір завжди відображає національні риси, духовну сутність народу. Натомість фільм, позбавлений національних рис, завжди має неповноцінний характер. Проте, ці риси неможливо привнести в кінокартину штучним шляхом. Якщо ж вона правдиво зображує народне життя, то обов'язково відобразить і національний характер. Отже, національний кінематограф, будучи надзвичайно дієвим засобом ідеологічного впливу, охоплює значний обшир соціокультурного простору.

Виклад основного матеріалу. Витоки відображення національної ідеї як «явища, що <...> відбиває загальні потреби всієї нації, вона ж визначає й усвідомлює завдяки власній історії, культурі, традиціям і через них» [25, с. 258], в українському кінематографі слід шукати в поетичній неповторності авторської творчості Олександра Довженка, який вважав, що в кіно він переважно поет, а поетичність і слід вважати тим, що вирізняє його кінострічки [16, с. 114]. Проте, поетику творчості майстра не слід аналізувати як таку, що не змінюється в часі, оскільки вона неухильно «розвивалася, збагачувалася, еволюціонувала під впливом різних плідних джерел» [32, с. 141].

Досліджуючи спадщину митця, В. Горпенко відзначав, що «всеосяжний масштаб думки в поєднанні з романтичною інтонацією та багатим національним колоритом – ось три «кити» його поетичності» [13, с. 98]. Водночас слід врахувати й протилежну за змістом думку В. Скуратівського про те, що «кінематограф Олександра Довженка з надзвичайною достеменністю відбиває і Zenit, і водночас присмерк всієї першооснови національної культури» [36, с. 47]. Показово, що режисер, «возвеличуючи етнокультуру й національний дух у мистецтві» [21, с. 250], водночас свідомо ігнорує «інтернаціональні» жанрові кліше комерційного кінематографу, – як вказує О. Пашкова в роботі «Кінообразність О. Довженка в контексті авангардистських течій мистецтва 20-х років ХХ ст.», – суть яких розкривається в обширі драматургічної структури та зверненні до загальнолюдського психологічного тлумачення вчинків, у нескладних емоціях, що перетворює кінотвір на доступний для сприйняття, розуміння та співчуття пересічному глядачеві, незалежно від його ментальної приналежності [32, с. 144]. Крім того, видатний майстер, «виходячи з позицій естетики “світовідношення” як традиційного та навіть архетипового стрижня в українській філософії мистецтва» [21, с. 251], визнаючи колективний характер кінематографічної творчості й прагнучи працювати зі «своїм» оператором, художником, акторами, у співдружності з якими й народжувались найбільш яскраві в авторському розумінні фільми, не заперечував і колективної роботи над сценарієм, пропонуючи особливий термін для визначення її кінематографічної природи – «багаторазова обкатка» [13, с. 101].

Спираючись на розмисли щодо національного підґрунтя і спрямування творчості О. Довженка, який, «змальовуючи “національне обличчя” України з позицій

естетики благоговіння перед життям, звертався до життєствердного пафосу народу в його праці, піснях, свободі, боротьбі за національне визволення» [21, с. 249], мовити про кінематографічну модель авторства як про культурно-мистецький національний феномен слід у контексті українського поетичного кіно, естетика якого була навіяна імпресіоністичними мотивами та прийомами, що інтегрувалися в романтично-реалістичну тканину художньої кінообразності [21, с. 248]. Водночас, за влучним зауваженням І. Зубавіної, «в українському кіно яскравими проєкціями національної “матриці архетипу” стали фільми міфопоетичного напрямку, з притаманною їм фантастичною міфологічністю та метафоричністю (картини О. Довженка, С. Параджанова, Ю. Іллєнка)» [19, с. 77].

Зазначимо, що поняття «поетичний фільм» увійшло у науковий обіг у 1920-і рр. Принципи поетичного кіно були пов'язані з виходом на перший план особистості автора-режисера: термін «поетичний» виникав із «авторського» і виражав максимальний ступінь його виявлення, сказати б, перехід «кількості в якість». Важливо врахувати загальну властивість «поетичного кіно», яку визначає П.-П. Пазоліні, який зазначав, що такий напрям у кіно породжує фільм, «двоїстий за своєю природою» [45].

На початку 1960-х рр. молоді тоді Юрій Іллєнко, Леонід Осика. Сергій Параджанов помітили в кіно, передовсім, українському, можливість і гостру потребу виразити власну авторську позицію, а тому прагнули у своїх фільмах, що виконували в глядацькому соціумі «певну репрезентативно-презерваційну функцію» [22, с. 16], до максимально повної репрезентації символічного національного простору. Крім того, в український кінематограф, коли «на зміну “раціональний” спрямованості соцреалізму прийшов поетико-метафоричний стиль» [18, с. 69], молоді митці принесли нове

світovidчуття, нову якість авторства, позначеного печаттю неповторної людської індивідуальності, що заявила про себе з незвичною до того часу силою та сміливістю. Представники поетичного кіно по-різному презентували власний кіносвіт: «чи то в авторській формі відтворюючи на екрані елементи традиційної культури, що зникає (“Тіні забутих предків” С. Параджанова, “Камінний хрест” Л. Осики), чи то в завуальованій формі показуючи травматичні моменти національної історії та сучасності (“Вечір на Івана Купала” і “Криниця для спраглих” Ю. Ілленка, “Пропаала грамота” Б. Івченка), чи то намагаючись передати національний характер, причому із широким застосуванням засобів гумору й гротеску, що тут виступали, зокрема, як захисний механізм проти цензури (“Пропаала грамота” Б. Івченка, “Вавилон XX” І. Миколайчука)» [22, с. 16]. Крім того, режисери української моделі авторського кіно (поетика яких сягала загальним корінням у кінематограф раннього Довженка й глибше – у традиції раннього Гоголя, і ще глибше – в епічну культуру українського народу: у його думи, пісні й казки, у його міфи та перекази), освоюючи національну культуру, традиції свого народу, прагнули представити таку систему художніх образів, яка давала б можливість розширювати й розкривати межі людських почуттів, характерів, ментальних відносин, чинити опір соціальній несправедливості. При цьому поняття «ментальність» слід розглядати як своєрідну характеристику «специфіки сприйняття та тлумачення світу в системі духовного життя того чи іншого народу, нації, соціальних об’єктів, уособлених у певних соціокультурних феноменах» [26, с. 369]. Адже, як стверджують автори колективної монографії «Історія української естетичної думки» за редакцією В. Личковаха, розвідина підґрунтя для «національного відродження через звернення не тільки до історичної, але й до міфологічної традиції, є однією з

провідних тенденцій духовного поступу сучасного світу» [21, с. 23]. Слід врахувати той факт, що «повернення до «вічних» питань та етнографічної давнини в картинах міфопоетичного напрямку стало одним з полюсів моделі українського кінематографу 60-х років» [2001, с. 69]. Молоді режисери-автори, розвиваючи «корінні мотиви людського життя» [15, с. 20] і розкриваючи духовну сутність людини, що стала головним об'єктом мистецьких досліджень, не розглядали індивідуальну психологію саму по собі (оскільки свої чуттєві, сповнені романтизму образи майстри синхронно інтерпретували як суб'єктивні й узагальнені [23, с. 102]), проте намагались розкрити крізь неї сутність часу, відтворюваного в кінострічках.

Особливості світовідчуття Ю. Ілленка, Л. Осики, С. Параджанова, які гордо виконували місію, – спонукати до усвідомлення національної ідентичності [23, с. 102], обумовили вибір ними саме авторського формату кінотворчості. Специфіку такого світовідчуття, на переконання Л. Лемешевої, можна назвати поетичним, а супутній йому настрій – романтичним, але із застереженням: пам'ятаючи, що всі ті терміни, навіть загальноприйняті, умовні, і що вони не вичерпують ні суті, ні багатства явища. У нашому випадку, імовірно, слід мовити ще й про авторське естетичне світосприйняття. У кінострічках указаних майстрів, де було відображене їх жагуче бажання розвідати, розкрити й виразити можливості кіномистецтва у відтворенні національної своєрідності людини, її непоборного духу, була використана специфічна система знаків кінопоезії, що народжувала феномен, який, зазвичай, «фахівці визначають банальним висловом: “Дати відчутти камеру”» [45].

Як, приміром, камера Ю. Ілленка у фільмі С. Параджанова «Тіні забутих предків» (і не тільки), що була «наділена майже магічними властивостями» [29,

с. 211] й такою, що була не просто знімальним засобом, а повноправним учасником екранної дії, свого роду персонажем, дійовою особою. Вона вступала в активний діалог з героями, сперечалася з ними, «вболівала за них, кохала, страждала, ненавиділа разом з ними» [43, с. 17], вона дивилась очима людини, «безмежно закоханої в прекрасний край – Гуцульщину» [14, с. 4], її мужніх гордовитих людей. Але, «будучи учасником драми, залишалась шляхетною в освоєнні естетичного простору, зокрема, до того часу практично не вживаної в кінематографії фольклорної стихії» [6, с. 94]. Польський кінотеоретик Януш Газда так відзначав філігранну операторську роботу Ю. Ілленка: «Камера танцює в божевільному темпі, падає з дерева, летить через лісові хащі, кривавиться разом з героєм, проникає через імлу, є маятником, танцюристом, дзигою, яка крутиться без пам'яті. А іноді кінокамера раптом завмирає – завжди в претензійно компонованому кадрі, аби дозволити глядачеві помислити в прекрасному пейзажі, оформленому сільською загорожею, інтер'єром гуцульської хати чи корчми» [44, с. 131].

Відомо, що в кінострічках найяскравіших представників українського поетичного кіно (Ю. Ілленка, Л. Осики, С. Параджанова) були відтворені «моделі національної психології, життя персонажів невід'ємно від природного універсалу, від природного круговороту буття, з чого випливали моделі етичні й естетичні: любов до рідної землі, вірність давнім традиціям, дотримання звичаїв та обрядів, створення матеріальної культури» [5, с. 56]. Із середини 1960-х вказані вище молоді українські режисери прагнули увібрати й перенести у власну творчість усе те унікальне, автентичне, що несло в собі кіномистецтво (передовсім національне), щоби згодом репрезентувати на екрані неповторні, іноді складні для сприйняття авторські фільми, у яких можна було би «творити власний художній

світ <...>, власну неповторну кіномову» [5, с. 58]. Нині можемо говорити, що український поетичний кінематограф (який має всі ознаки авторського), з його вишуканою піднесеністю, сміливим відтворенням непоборності людського духу, патріотичною налаштованістю та протестом проти прагматизму [23, с. 103] був, по суті, творчістю режисерів, які, не декларуючи спільної художньо-естетичної програми, були міцно об'єднані потужною ідеєю світоглядного спротиву державній політиці й ідеології у галузі культури, спрямованій на уніфікацію кінопродукції.

Л. Брюховецька в статті «Прорив до вічного», характеризуючи український поетичний кінематограф, висловлює переконання, що таке «кіно означає спротив асиміляції (у випадку України – русифікації) та іншим нівеляційним процесам» [7, с. 28]. Важливим вважаємо й той факт, що, апелюючи до категорій «етнічного», «національного», й український поетичний кінематограф виходить у царину політичного [33]. Адже, на переконання В. Горпенка, «відсутністю чуття національної ідеї – не як вини, а як біди – обумовлював О. Довженко виникнення поганого виховання, духовного каліцтва, слабодухості, запроданства, дезертирства, за які не судити треба, а плакати через них» [13, с. 104]. Тож нині маємо всі підстави вкотре констатувати, що в поетичних кінострічках Ю. Іллєнка, Л. Осики, С. Параджанова, естетичною програмою яких постає «акцентація традиційної національної культури, поєднання духовного і матеріального її виразів засобами кіно» [23, с. 102], а крім того, «саме єство, саме життя є національним, так само, як і правда народних характерів і доль» [15, с. 19].

Аналізуючи фільм «Тіні забутих предків», В. Скуратівський вказує: «Слід було шукати інший матеріал. Іншу культуру. Інший вік. Так режисерське око

й зупинилося на гуцульському всесвіті – у найпізніших і найостанніших його сплесках. І зненацька всі зусилля, усі художницькі інтенції <...> зімкнулися в певній шаленій діалектичній цілісності, естетично найдовершенішому їхньому синтезі» [35, с. 39]. З певною мірою обережності так само можна було би розмірковувати й про фільми Л. Осики «Камінний хрест», Ю. Ілленка «Білий птах з чорною ознакою». Проте, у часи хрущовської «відлиги» молоді українські митці усвідомлювали, що режисерів-автору недостатньо лише розуміння і відчуття своєї приналежності до певної етнічної спільноти, що обов'язково включає «зв'язок з певною територією» [32], важливим був потужний, помножений на талант внутрішній потенціал найбільш повної реалізації «Я» як унікальної триєдності: національно-фізичного, психологічного, соціального.

М. Шевчук у статті «Історія і культура різних часів у фільмі “Камінний хрест”» із огляду на відомий факт живлення художньої естетики вказаної кінострічки з невичерпних надр творів О. Довженка, зокрема його «Землі», переконана, що за глибиною емоцій і кінематографічним текстом робота Л. Осики значною мірою несподівано виявляється віддаленою режисером від геніального довженкового кінополотна й «передовсім – через сприйняття взаємовідносин індивіда й землі». Авторка схиляється до думки, що, на відміну від О. Довженка, для якого вказані взаємозв'язки, попри трагізм ситуації, мають обнадійливий характер передовсім щодо утвердження віри в добро, а це й дає майстрові підстави зображувати землю «в променях певного пафосу, піднесення», у картині Л. Осики, упевнена дослідниця, земля зображена як щось безнадійно втрачене, таке, що тягне безпорадну людину в безодню безвиході, не даючи їх жодного шансу вижити й перемогти в поєдинку зі смертю.

Імовірно, тому в означеному фільмі, пропри те, що «поетичне кіно як явище мистецьке, котре є виявом світогляду, що впливає з укоріненості в рідну землю [7, с. 26], зображена суха змертва земля, така, яку «кидають на труну померлого», а на екрані своєю чергою постає усіяне камінням вихолощене поле Дідуха, не здатне дати врожай так само, «як не може продовжити свій рід на рідній землі й родина Дідухів, адже їхній зв'язок із нею назавжди втрачено» [41, с. 43].

Януш Газда, польський мистецтвознавець, визначаючи в роботі «Українська школа поетичного кіно» характерні для авторських українських фільмів риси й окреслюючи їх мистецьку цінність, відзначав, що вони «перебувають у площині захоплення режисерів давньою народною традицією, фольклором, а також прагнення митців до того, щоб елементи народних легенд піднести до рангу узагальнень, зробити з них форму вираження загальнолюдських драм; схильності до документалізму деталей, але водночас до синтезу й пошуків метафоричного змісту, культу прекрасних речей, у яких криються людські й народні драми, суворість і жорстокість, але водночас і ліризм, естетична рафінованість і віра в силу образів фільму» [43, сс. 187-188]. У роботі «Сергій Параджанов. Тексти і контексти» С. Тримбач акцентує на тому, що «покоління шістдесятників відкрило для себе й світу неоднозначність народного буття, схильного до тотального контролю за поведінкою особистості. Власне, про це, зокрема, і знамениті параджановські “Тіні забутих предків”»: колектив висуває жорстокі вимоги до людини й карає за їх невиконання» [38, с. 284]. При цьому відмітимо, що українські режисери-автори, спираючись на мотиви «національної психіки й естетики», розвиваючи «корінні мотиви людського життя» [15, с. 19], зображуючи людину як індивіда, усвідомлювали той факт, що «найглибший

поетичний образ саме той, що має не одне пояснення, а може бути без краю поглиблений усе далі» [28, с. 75]. То ж, прихід Ю. Ілленка, Л. Осики, С. Параджанова до авторського кіно був не випадковим захопленням молодих режисерів, а світоглядно вмотивованим вибором, що відображав їхнє жагуче бажання розвідати, розкрити й оригінально виразити потаємні можливості кіномистецтва в зображенні людини, «вийти не просто до якихось, незвіданих нових змістових шарів, а на принципово інший рівень бачення» [40, с. 216].

У роботі «Візитна картка українського кіно» дослідниця Д. Коваль указує, що в кінострічках представників української моделі авторського кіно поруч із поетичною умовністю зустрічаємо мало не документальну фіксацію народного побуту, мистецтва, звичаїв, що набувають життєвої достовірності. Проте, як вважає авторка статті, цей факт не заважає режисерам творчо підходити до предмету зображення, тим самим пропонуючи не саму життєву дійсність, а її творче відтворення [23, с. 102]. У фільмах «Тіні забутих предків», «Камінний хрест», «Білий птах з чорною ознакою» також знімалися місцеві жителі, які насичували твори «закранними» розмовами гуцульського натовпу, що виявилися новаторськими, а екран пропонував нову функцію слова [10, с. 26]. Зокрема, А. Пашенко відзначає, що в кінострічках поетичного кіно «принциповим стає максимальне зближення екранного образу з зображуваним. Це досягається і залученням до роботи над фільмом справжніх селян. То ж, при створенні “Тіней” гуцули не лише консультували режисера, але й самі вбиралися в колоритні костюми, пильнували чітке дотримання виконання звичаїв. Їхня участь набуває статусу своєрідної легендарної історії, посівши міцні позиції в кінознавстві, зокрема як

підтвердження “правдивості” тексту, рис документальності в ньому» [33].

Сьогодні можемо констатувати, що мало з яким напрямом у кіно так активно боролись на державному й особистісному рівні, як це випало на долю поетичного кінематографу в Україні. Цікавим, на наше переконання, є те, що фактично пророчий фільм Ю. Ілленка «Криниця для спраглих» спіткала мало не трагічна доля. Свій режисерський дебют сам митець розцінить так: «“Криниця...” – то ексклюзивно мій суто естетичний жест, який своєю силою перевершив усі політичні, етичні й прагматичні інвективи свого часу <...>. Це була моя персональна Коліївщина. Мій бунт» [20, с. 234]. Нагадаємо, що вказаний кінотвір «поклали на “полицію” за окремою постановою ЦК Компартії України від 30.06.1966, яка не публікувалась в пресі, а тому за прийнятими (коли і ким?) правилами партійної дисципліни, не можна було про неї навіть згадувати» [4, с. 69]. А, крім того, кінострічка мала ще й вирок Постанови №3 Держкінокомітету України від 10.03.1967, як така, що містила ідейні збочення, а тому не могла бути випущеною на екран. Кінотвір було показано аж через двадцять два роки. С. Марченко згадував: «Фільм іде в тиші, на одному подихові, після перегляду лишається відчуття причетності до чогось нового, до явища, що могло б ще в середині 1960-х естетично вплинути на кінопроцес» [27, с. 237].

На зарубіжний екран зазначений фільм потрапив тільки 1988 року, його демонстрували в США, Канаді й інших країнах. «Якби “Криниця для спраглих” вийшла своєчасно, то у світовому кіно вона посіла б місце як фільм феноменальний, – зазначав канадський композитор і продюсер Вірко Балеї. – Адже там є багато такого, що інші потім імітували» [2, с. 15]. Не менш прикрит був і той факт, що зняли з екранів і новаторський, надзвичайно цінний не

тільки в художньо-естетичному, а й в морально-етичному плані фільм «Вечір напередодні Івана Купала». Широкого прокату вже в незалежній Україні не була удостоєна навіть остання кінокартина Ю. Ілленка «Молитва за гетьмана Мазепу», у якій художникові вдалося піднятися до вершин повного самовираження. Названий фільм, безперечно, «один з найсильніших у національному і світовому кіно, зоряний час якого далеко попереду» [34, с. 5], слід розглядати як «абсолютно довершену естетичну систему, як справжнє мистецтво, що випередило свій час, запропонувавши нову мову, до якої не тільки глядачі, а й більша частина критиків не були готові, бо ж звикли до вербального тексту, до того ж не пробачили режисерові безжальної розправи і з хрестоматійною історією, та із самим собою, і зі своєю улюбленою поетикою» [1, с. 17]. Репрезентуючи кіногромадськості такий неординарний фільм, він прагнув, як це не пафосно звучить, пробудити національну свідомість, «втягнути в скандал максимальну кількість людей <...>. Коли почнуть ламатись списи в дискусіях про фільм, Мазепу, історію, Україну – почне вимальовуватись обличчя істини. Україна почне тяжкий процес самоусвідомлення» [6, с. 195].

Проте, національного «самоусвідомлення» в молодій державі тоді, на жаль, так і не відбулося. С. Марченко в статті «Юрій Ілленко – працелюб українського кіно» відзначала, що «художник в нашому суспільстві – ніби дзвін, але без'язикий, нефункціональний. “Молитва за гетьмана Мазепу”, як і “Криниця для спраглих”, не стала дзвоном пробудження» [27, с. 240]. При цьому визнаного світовою кіногромадськістю кінорежисера звинуватили в тяжких гріхах марнотратства державних коштів, а особливо в гріху «політнекоректності» й фактично вже назавжди заборонили знімати кіно. Оскільки, як вказує С. Тримбач, «нічого схожого на молитву в картині немає, позитивні,

гармонізовані цінності тут практично повністю відсутні. Чи не всі персонажі фільму – кожен на свій лад – божевільні. І майже для кожного не існує норм моралі – тієї межі, якої вони б не могли переступити. У Петрі I, у Карлі XII, Кочубеї та Кочубеїсі автор шукає (і знаходить) безумця та амораліста». На переконання критика, «Мазепа не може не зануритися в це різноклаптикове пекло, він сам загубився на цій сцені життя, у цьому театрі маріонеток, де втрачає здатність розрізняти живе і мертве, прекрасне і потворне» [37, с. 57]. А тому, на жаль, невдовзі після прем'єри Ю. Ілленко фактично «опинився в становищі зображеного ним гетьмана Мазепа» [8, с. 16]. Що може відчувати режисер, «фільм якого ще не вийшов на екран – а вже з'являються обвинувачення, організовуються громадські обговорення, міністр культури сусідньої держави та преса оголошують фільмові анафему» [27, с. 241]. Не впадаючи в крайнощі апологетики, констатуємо, що «абсолютно авторський фільм» [42, с. 5] «Молитва за гетьмана Мазепу» був «потоплений у морі розмаїтої кон'юнктури різного штибу» [34, с. 5] передусім тому, що став «дзеркалом національної долі» [34, с. 4], виявом «абсолютної творчої свободи режисера» [8, с. 18], свідченням того, що інтелектуальне кіно все ще може й повинно торувати шляхи розвитку, оскільки «кіномистецтво в пошуках форми не вичерпало себе» [9, с. 198].

Спостерігаючи наразі невтішну ситуацію в сучасному українському кіно, пов'язану з недолугою державною політикою реанімації національної кіновиробничої галузі відзначимо сплеск авторської творчості й прагнення створити молодими митцями колективну модель Нового українського кіно. Що ж поєднує кінематограф режисерів-авторів минулого століття із сучасними моделями авторського кіно? Поживок для розмислів у контексті нашої проблеми становлять

міркування Т. Ковтун, яка вказує, що реальна практика кіно останніх десятиліть (включаючи новітній період державних новоутворень) доводить, що кіносвіт, попри тенденції яскравих спалахів національної художньої самобутності, попри прагнення довести свою винятковість, рухається теоріями кінокласиків, що вже напрацювали фундаментальні методологічні принципи розвитку кінематографу [24, с. 230]. Очевидним є бажання кіномайстрів, використовуючи сучасні кінотехнології, вкотре не лише замислитися над вічними проблемами буття, призначенням людини, а і їх активне прагнення втілити власні міркування в такі твори, у котрих діють живі автентичні образи, що сповідують і захищають загальнолюдські цінності. Такі українські режисери, як Р. Бондарчук, Л. В. Васянович, М. Врода, А. Лукіч, Ю. Речинський, Санін, М. Слабошпицький, М. Степанська, І. Стрембіцький та інші показують непривабливе обличчя України. Роботи вказаних авторів, як і майстрів поетичного кіно, є своєрідним і, можливо, своєчасним «режисерським бунтом» (вислів М. Слабошпицького), що має на меті привернути увагу міжнародної спільноти до України й української кіногалузі, а тому навмисне фільмуються на непримітних поруйнованих задвірках міст і селищ, іноді в злидених помешканнях пересічних українців, або ж, навпаки, представляють кращі традиції святкової культури, як, зокрема, у стрічці «Красна Маланка» Дмитра Сухолиткого-Собчука.

Нині в Україні кінематографічну творчість слід розглядати як своєрідну боротьбу, де митець усвідомлює власну гідність і цінність волі, і таку, що в ідеалі постає як нерозривна єдність певних суб'єктивних та об'єктивних моментів, зумовлених передусім наявною незалежно від діяльності митця дійсністю. Проте, якість творчої роботи залежить не тільки від можливостей художника, а й від

тих національних умов, у яких він працює. Хоч відомо, що справжній мистецький твір завжди відображає національні риси, духовний склад народу, бо ж фільм, полишений національних рис, має вигляд неповноцінного творіння. Крім того, ці риси неможливо привнести в кінострічку штучно, адже якщо вона правдиво відображає народне життя, то обов'язково відобразить і національний характер. То ж, молода кіногенерація України, створюючи, передовсім авторські фільми, мужньо протистоїть поки що недалекоглядній державній політиці управління кінематографічною галуззю. При цьому специфіка художньої творчості перебуває в площині констатації того факту, що суб'єктивний її момент визначає сам художник, а також може бути виявлений через спрямованість до тих чи інших сторін об'єктивної дійсності, пошуки таких зв'язків і комбінацій, на які спроможна окрема індивідуальність і які будуть цікаві, корисні суспільству в певний період розвитку. Окрім цих, переважно суспільно обумовлених суб'єктивних моментів, не слід залишати поза увагою присутність у художній творчості неповторних особистісних аспектів. А вони залежать від своєрідності митця: його розуму, фантазії, емоційності, волі, енергії, життєвого досвіду, естетичної природи.

Висновки. Отже, аналізуючи у наших наукових розвідках проблему відображення національної ідеї в авторському кіно, проєкціюючи наші розвідки на кінострічки сучасних українських кіноавторів, доходимо висновку: долаючи численні фінансові, технологічні й чиновницькі перепони, ведучи запеклу боротьбу за право залишитись у професії, режисери-автори в сумних кінореаліях України знаходять шляхи спілкування з глядачем, не байдужим до проблем як своєї країни, народу, «маленької людини», презентуючи фільми, що відстоюють загальнолюдські цінності, утверджують національні

пріоритети. Адже «сучасний український кінематограф, існуючи в контексті української культури, змушений бути резонансним рупором української дійсності» [30, с. 17]. Тим паче коли йдеться про розбудову змісту концепту «українська модель авторського кіно» як демонстрацію автором власного ставлення до загальнолюдських цінностей і мистецької спроможності відповідно до національного, зокрема й українського, світовідношення та світосприйняття. А це своєю чергою зумовлює відповідну кінематографічну модель національного образу світу, репрезентовану на екрані як: співіснування та взаємодію міфологічного, релігійного, філософського світогляду; світорозуміння українського національного характеру у його психологічних, ментальних, поведінкових особливостях; відтворення типових етнічних рис і ментальних ознак національного героя, не відокремленого від явищ дійсності, його емоційно-чуттєвої та духовної сфери, помислів, вчинків; природне середовище, що визначає властиву народові символіку кольору; ретельне відтворення народного побутування, психіки.

Список використаної літератури:

1. Багатогранність творчості Юрія Іллєнка і його внесок у світове кіно: Матеріали круглого стола редакції журналу «Кіно-Театр». Кіно-Театр. 2011. № 2 (94). Сс. 15-20.
2. Бaley В. Галузка культури світової. Київ. 1991. № 2. Сс. 15-17.
3. Баранівський В. Національна самосвідомість. Філософія: словник-довідник. Київ: НАКККіМ, 2011. С. 261.
4. Безклубенко С. Кіномистецтво та політика. Київ: Альтпрес, 1995. 166 с.

5. Брюховецька Л. Поетична хвиля українського кіно. Київ: Мистецтво, 1989. 176 с.
6. Брюховецька Л. Кіносвіт Юрія Іллєнка. Київ: Задруга, 2006. 288 с.
7. Брюховецька Л. Прорив до вічного. Кіно-Театр. 2008. № 5 (79). Сс. 24-29.
8. Брюховецька Л. Юрій Іллєнко. Порахунки з імператорами. Кіно-Театр. 2010. Сс. 2-7.
9. Брюховецька Л. Антиімперська спрямованість творчості Ю. Іллєнка. Науковий вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2011. Вип. 9. Сс. 193-199.
10. Брюховецька Л. «Тіні забутих предків» як художній маніфест. Екранний світ Сергія Параджанова Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. Сс. 25-35.
11. Бучковська О. Міжкультурна компетентність в контексті інтернаціоналізації вищої освіти. Мистецтвознавчі записки. 2016. Вип. 30. Сс. 147-155.
12. Горенко Л. Національна культура. Філософія: словник-довідник. Київ: НАКККіМ, 2011. С. 258.
13. Горпенко В. Історична динаміка термінології сучасних екранних мистецтв (О. Довженко. Теоретичні погляди). Вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. 2015. Вип. 16. Сс. 95-105.
14. Дзюба І. Відкриття чи закриття «школи»? Культура і життя. 1989. № 13. 26 березня. Сс. 3-4.
15. Дзюба І. День пошуку. Екранний світ Сергія Параджанова. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. Сс. 15-24.
16. Довженко О. Твори: в 5 т. Т. 4. Київ: Дніпро, 1984. 351 с.
17. Жукова Н. Елітарність як компонент культуротворення: досвід некласичної естетики. Київ: ПАРАПАН, 2010. 244 с.

18. Зубавіна І. Переживання статевої проблематики людини. Мистецтво екрана. Вінниця: ГЛОБУС-ПРЕС, 2001. Сс. 63-77.
19. Зубавіна І. Кіноархетипіка як ядро екранного наративу. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2015. Вип. 16. Сс. 75-83.
20. Ілленко Ю. Доповідна Апостолові Петру Юрка Ілленка: в 2 кн. Тернопіль: Богдан, 2008. Кн. 1. 346 с.
21. Історія української естетичної думки. Київ: Центр учбової літератури, 2013. 388 с.
22. Канівець І. Образ національного «Я» в українському кіно поетичної традиції 1990-2000-х. Сучасне українське кіно від відтворення до творення нової реальності: матеріали наук.-методич. конф., м. Київ, 9 листопада 2016 р. Київ: ІПСМ НАМУ, 2016. Сс. 16-17.
23. Коваль Д. Візитна картка українського кіно. Світова кінокласика. Київ: Вид. дім «КМ Академія», 2004. 158 с.
24. Ковтун Т. Художнє кінополе та питання його методологічного аналізу. Мистецтвознавство України. 2004. Вип. 4. Сс. 229-234.
25. Корнієнко П. Національна ідея. Філософія: словник-довідник. Київ: НАКККиМ, 2011. С. 258.
26. Кримський С., Заболоцький В. Ментальність. Філософський енциклопедичний словник. Київ: Абрис, 2002. Сс. 369-370.
27. Марченко С. Юрій Ілленко – працелюб українського кіно. Науковий вісник КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого. 2011. Вип. 9. Сс. 236-243.
28. Мельників Р. Майк Йогансен: ландшафти трансформацій. Київ: Смолоскип, 2000. 156 с.
29. Мусієнко О. Пейзаж в образній системі кінематографа Ю. Ілленка. Науковий вісник КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого. 2011. Вип. 9. Сс. 210-216.

30. Наумова Л. До питання семантики сучасних монтажних побудов в сучасному українському кінематографі. Сучасне українське кіно від відтворення до творення нової реальності: матеріали наук.-методич. конф., м. Київ, 9 листопада 2016 р. Київ: ІПСМ НАМУ, 2016. Сс. 17-19.
31. Новікова Л. Кінематографічний імідж України й українців: західна складова. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. праць. 2009. Вип. 4-5. Сс. 202-215.
32. Пашкова О. Кінообразність О. Довженка в контексті авангардних течій мистецтва 20-х років. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2009. Вип. 4-5. Сс. 140-156.
33. Пащенко А. Українське поетичне кіно як зразок національного кінематографа. URL: https://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1337.
34. Скуратівський В. На незабудь майбутньому «іллєнкознавству». Кіно-Театр. 2010. № 6 (92). Сс. 4-5.
35. Скуратівський В. Тіні забутих фільмів. Екранний світ Сергія Параджанова. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. Сс. 36-47.
36. Скуратівський В. З кінознавчого записника: Статті в журналі «Кіно-Театр». Кінематографічні студії. Вип. 8. Київ: «Кіно-Театр»; «АРТ КНИГА», 2017. 184 с.
37. Тримбач С. Сюрреальне в українському кіно. Кіно-Коло. 2008. № 6. Сс. 56-61.
38. Тримбач С. Сергій Параджанов. Тексти і контексти. Екранний світ Сергія Параджанова. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. Сс. 269-291.

39. Українське кіно: євроформат. Хроніка громадських обговорень 1996-2003 років. Кіносоціологія. Київ: Альтпрес, 2003. 528 с.
40. Франко І. Із секретів поетичної творчості. Франко І. Я. Зібрання творів: у 50 т. Т. 31. Київ: Наукова думка, 1986. С. 211-238.
41. Шевчук М. Історія і культура різних часів у фільмі «Камінний хрест». Кіно-театр. 2018. № 2 (136). Сс. 42-43.
42. Якутович С. Коли згадуєш великого майстра. Кіно-Театр. 2010. № 6 (92). С. 5-8.
43. Gazda J. Ukrainska szkola kina poetychniego. Ekran. 1970. № 9. Ss. 17-18.
44. Gazda J. Cienie zapomnianych przodkow. Sztuka na wysokosci oczu. Film i antropologia. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1978. Ss. 123-146.
45. Pasolini P. P. The Cinema of Poetry.
URL: <https://dilupshakya.files.wordpress.com/2013/04/pasolini1976-cinema-n-poetry.pdf>.

Galyna P. POGREBNIAK,
DSc in Arts, Associate Professor,
National Academy of
Management of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: galina.pogrebniak@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-8846-4939

REFLECTION OF THE NATIONAL IDEA IN THE DIRECTING MODELS OF AUTHOR CINEMA

Abstract. The article examines the phenomenon of authorship in cinematography, its worldview principles, and creative guidelines. The role of cinematography in the process of formation of a coherent spiritual space, reconstruction of national self-awareness is specified. The peculiarities of the reproduction of the national idea in Ukrainian cinema have been revealed. It was found that despite the visual dissimilarity of the films of the artists of the Ukrainian author's film models, they have: ideological and thematic consonance in the reflection of the national idea; maximum closeness of screen images to the depicted; organic reproduction of folk life. The concept of “Ukrainian model of auteur cinema” is substantiated. It is proved that the foundation of the model was the poetic worldview of its representatives – Yu. Illenko, I. Mykolaichuk L. Osyka, S. Paradzhanov. It was observed that in the reproduction of the national idea, the named artists: reached the depths of ethnology; mastered the national culture, traditions, customs, and rites of the people; represented a system of artistic images that expanded the boundaries of human feelings, experiences, characters, mental relations, and national psychology; resisted social injustice. It was determined that in the tapes of the specified masters, a system of expressive means of cinema and poetry was used to reproduce the national identity of the hero, his

indomitable spirit. It was found that the use of the film camera as a full-fledged participant in the screen action was key in the creation of the language of films of the Ukrainian model of auteur cinema. This contributed to the creation of both poetic on-screen conventionality and life authenticity in the documentary recording of folk customs and everyday life.

It is summarized that in the works of modern Ukrainian directors R. Bondarchuk, V. Vasyanovych, M. Vroda, A. Lukich, Yu. Rechynskiy, L. Sanin, M. Slaboshpytskyi, I. Strembitskyi, D. Sukholitky-Sobchuk developed traditions of reflection the national idea of exaltation of the national spirit in the Ukrainian model of auteur cinema.

Key words: national idea, director, author's cinema, model of authorship, poetic cinematography, Ukrainian model of author's cinema, director's means

References:

1. Bahatohrannist tvorchosti Yurii Illienka i yoho vnesok u svitove kino (2011). [The multifaceted creativity of Yuriy Illenko and his contribution to world cinema]. Materialy kruhloho stola redaktsii zhurnalu "Kino-Teatr". Kino-Teatr, 2 (94), 15-20 [in Ukrainian]
2. Balei, V. (1991). Haluzka kultury svitovoi [Branch of world culture]. Kyiv, 1991 2, 15-17 [in Ukrainian].
3. Baranivskiy, V. (2011). Natsionalna samosvidomist [National self-consciousness]. Filosofiia: slovnyk-dovidnyk. Kyiv: NAKKKiM, 261 [in Ukrainian].
4. Bezklubenko, S. (1995). Kinomystetstvo ta polityka [Cinematography and politics]. Kyiv: Altpres [in Ukrainian].
5. Briukhovetska, L. (1989). Poetychna khvylya ukrainskoho kino [Poetic wave of Ukrainian cinema]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian]
6. Briukhovetska, L. (2006). Kinosvit Yurii Illienka [Film world of Yuriy Ilyenka]. Kyiv: Zadruha [in Ukrainian].

7. Briukhovetska, L. (2008). Proryv do vichnoho [Breakthrough to the Eternal]. Kino-Teatr, 5 (79), 24-29 [in Ukrainian].
8. Briukhovetska, L. (2010). Yurii Illienko. Porakhunky z imperatoramy [Settlements with the emperors]. Kino-Teatr, 2-7. [in Ukrainian].
9. Briukhovetska, L. (2011). Antyimperska spriamovanist tvorchosti Yu. Illienka [The anti-imperial orientation of Y. Ilyenka's work]. Naukovyi visnyk KNUTKiT imeni I. K. Karpenka-Karoho. Kyiv, 9, 193-199 [in Ukrainian].
10. Briukhovetska, L. (2014). "Tini zabutykh predkiv" yak khudozhnii manifest ["Shadows of Forgotten Ancestors" as an Artistic Manifesto]. Ekranni svit Serhiia Paradzhanova. Kyiv: DUKh I LITERA, 25-35 [in Ukrainian].
11. Buchkovska, O. (2016). Mizhkulturna kompetentnist v konteksti internatsionalizatsii vyshchoi osvity [Intercultural competence in the context of internationalization of higher education]. Mystetstvoznavchi zapysky, 30, 147-155 [in Ukrainian].
12. Horenko, L. (2011). Natsionalna kultura [National culture]. Filosofiia: slovnyk-dovidnyk. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
13. Horpenko, V. (2015). Istorychna dynamika terminolohii suchasnykh ekrannykh mystetstv (O. Dovzhenko. Teoretychni pohliady) [Historical dynamics of the terminology of modern screen arts (O. Dovzhenko. Theoretical views)]. Visnyk KNUTKiT imeni I. K. Karpenka-Karoho, 16, 95-105 [in Ukrainian].
14. Dziuba, I. (1989). Vidkryttia chy zakryttia "shkoly"? [Opening or closing a "school"?]. Kultura i zhyttia, 13, 26 bereznia, 3-4 [in Ukrainian].
15. Dziuba, I. (2014). Den poshuku [Search Day]. Ekranni svit Serhiia Paradzhanova: zb. st. / upor. Yu. Morozov. Kyiv: DUKh I LITERA, 15-24 [in Ukrainian]

16. Dovzhenko, O. (1984). Tvory [Works]. v 5 t. T. 4. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
17. Zhukova, N. (2010). Elitarnist yak komponent kulturotvorennia: dosvid neklasychnoi estetyky: monohrafiia [Elitism as a component of cultural creation: the experience of non-classical aesthetics]. Kyiv: PARAPAN [in Ukrainian].
18. Zubavina, I. (2001). Perezhyvannia statevoi problematyky liudyny [Experiencing human sexual problems]. Mystetstvo ekrana. Vinnytsia: HLOBUS-PRES, 63-77 [in Ukrainian].
19. Zubavina, I. (2015). Kinoarkhetypika yak yadro ekrannoho naratyvu[Film archetypal as the core of the screen narrative]. Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho,16, 75-83 [in Ukrainian].
20. Illienko, Yu. (2008). Dopovidna Apostolovi Petru Yurka Illienka [Report to the Apostle Peter Yurka Illenko]: v 2 kn. Ternopil: Bohdan, 1, 346 [in Ukrainian].
21. Istoriiia ukrainskoi estetychnoi dumky [History of Ukrainian aesthetic thought]: monohrafiia (2013). Kyiv: Tsentr uchbovoi literatury [in Ukrainian].
22. Kanivets, I. (2016). Obraz natsionalnoho “Ya” v ukrainskomu kino poetychnoi tradytsii 1990–2000-kh [The image of the national “I” in the Ukrainian cinema of the poetic tradition of the 1990s-2000s]. Suchasne ukrainske kino vid vidtvorennia do tvorennia novoi realnosti: materialy nauk.-metodych. konf., m. Kyiv, 9 lystopada 2016. Kyiv: IPSM NAMU, 16-17 [in Ukrainian].
23. Kovtun, T. (2004). Khudozhnie kinopole ta pytannia yoho metodolohichnoho analizu [Artistic film field and the issue of its methodological analysis]. Mystetstvoznavstvo Ukrainy: zb. nauk. prats. Kyiv: SPD Kravchuk V.K., 4, 229-23 [in Ukrainian].

24. Ukrainske kino: yevroformat. Khronika hromadskykh obhovoren 1996-2003 rokiv (2003). Kinosotsiologhiia [Ukrainian cinema: Euro format. Chronicle of public discussions 1996-2003. Film sociology]. Kyiv: Altpres [in Ukrainian].
25. Koval, D. (2004). Vizytna kartka ukrainskoho kino [Visiting card of Ukrainian cinema]. Svitova kinoklasyka. Kyiv: Vyd. dim "KM Akademiia" [in Ukrainian].
26. Korniienko, P. (2011). Natsionalna ideia [National idea]. Filosofiia: slovnyk-dovidnyk. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian]
27. Krymskyi, S., Zabolotskyi, V. (2002). Mentalnist [Mentality]. Filosofskyi entsyklopedychnyi slovnyk. Kyiv: Abrys, 369-370 [in Ukrainian].
28. Marchenko, S. (2011). Yurii Illienko – pratseliub ukrainskoho kino [Yuriy Illenko – the pioneer of Ukrainian cinema]. Naukovyi visnyk KNUTKiT imeni I. K. Karpenka karohe: zb. nauk. prats. Kyiv, 9, 236-243 [in Ukrainian].
29. Melnykiv, R. (2000). Maik Yohansen: landshafty transformatsii [Mike Johansen: landscapes and transformations]. Kyiv: Smoloskyp [in Ukrainian].
30. Musiienko, O. (2011). Peizazh v obraznii systemi kinematohrafa Yu. Illienka [Landscape in the visual system of the cinematography of Yu. Illenko]. Naukovyi visnyk KNUTKiT imeni I. K. Karpenka-Karohe. Kyiv, 9, 210-216 [in Ukrainian].
31. Naumova, L. (2016). Do pytannia semantyky suchasnykh montazhnykh pobudov v suchasnomu ukrainskomu kinematohrafi [To the question of the semantics of modern montage constructions in modern Ukrainian cinema]. Suchasne ukrainske kino vid vidtvorennia do tvorennia novoi realnosti: materialy nauk.-metodych. konf., Kyiv, 9 lystopada 2016, Kyiv: IPSM NAMU, 17-19 [in Ukrainian].
32. Novikova, L. (2009). Kinematografichnyi imidzh Ukrainy y ukraintsiv: zakhidna skladova [Cinematographic

image of Ukraine and Ukrainians: the western component]. Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho. Kyiv, 4-5, 202-215 [in Ukrainian].

33. Pashkova, O. (2009). Kinoobraznist O. Dovzhenka v konteksti avanhardnykh techii mystetstva 20-kh rokiv [Cinematography of O. Dovzhenka in the context of avant-garde trends in art of the 20s]. Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho. Kyiv, 45, 40-15 [in Ukrainian].

34. Pashchenko, A. Ukrainske poetychne kino yak zrazok natsionalnoho kinematohrafa [Ukrainian poetic cinema as an example of national cinema]. Available at: https://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1337 [in Ukrainian].

35. Skurativskyi, V. (2010). Na nezabud maibutnomu “illienkoznavstvu” [Don't forget the future “Illenkoznavstva”]. Kino-Teatr, 6 (92), 4-5 [in Ukrainian].

36. Skurativskyi, V. (2014). Tini zabutykh filmiv [Shadows of forgotten films]. Ekranni svit Serhii Paradzhanova. Kyiv: DUKh I LITERA, 36-47 [in Ukrainian].

37. Skurativskyi, V. (2017). Z kinoznavchoho zapysnyka [From a film scholar's notebook]. Statti v zhurnali “Kino-Teatr”. Kinematohrafichni studii, 8. Kyiv: “Kino-Teatr”; “ART KNYHA” [in Ukrainian].

38. Trymbach, S. (2008). Siurrealne v ukrainskomu kino [Surreal in Ukrainian cinema]. Kino-Kolo, 6, 56-61 [in Ukrainian].

39. Trymbach, S. (2014). Serhii Paradzhanov. Teksty i konteksty [Serhii Paradzhanov. Texts and contexts]. Ekranni svit Serhii Paradzhanova. Kyiv: DUKh I LITERA, 269-291 [in Ukrainian].

40. Franko, I. (1986). Ya. Iz sekretiv poetychnoi tvorchoosti [From the secrets of poetic creativity]. Franko I. Ya. Zibrannia

tvoriv: u 50 t. T. 31. Kyiv: Naukova dumka, 211-238 [in Ukrainian].

41. Shevchuk, M. (2018). Istorii i kultura riznykh chasiv u filmi "Kaminnyi khrest"[History and culture of different times in the film "Stone Cross"]. Kino-teatr, 2 (136), 42-43 [in Ukrainian].

42. Yakutovych, S. (2010). Koly zghaduiesh velykoho maistra [When you remember the great master]. Kino-Teatr, 6 (92), 5-8 [in Ukrainian].

43. Gazda, J. (1970). Ukrainska szkola kina poetychniego. Ekran, 9, 17-18 [in Polish].

44. Gazda, J. (1978). Cienie zapomnianych przodkow. Sztuka na wysokosci oczu. Film i antropologia. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 123-146 [in Polish].

45. Pasolini, P. P. The Cinema of Poetry. Available at: <https://dilupshakya.files.wordpress.com/2013/04/pasolini1976-cinema-n-poetry.pdf> [in Italian].