

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Факультет аудіовізуального мистецтва

*Кваліфікаційна робота
на правах рукопису*

Бутенко Денис Дмитрович

**КІНОТЕЛЕОПЕРАТОРСЬКА ШКОЛА УКРАЇНИ
ПЕРІОДУ ПОЕТИЧНОГО КІНО**

Кваліфікаційна робота
на здобуття другого (магістерського) рівня вищої освіти
за спеціальністю В1 «Аудіовізуальне мистецтво та медіавиробництво»

*Кваліфікаційна робота містить результати власних
досліджень. Використання ідей, результатів і текстів
інших авторів мають посилання на відповідне джерело.*

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри мистецтвознавства
Наталія МАРХАЙЧУК

Рецензент:
доктор мистецтвознавства, професор,
зав.кафедри кінотелережисури та
сценарної майстерності
Володимир МИЛАВСЬКИЙ

Харків 2024

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ПОЕТИЧНЕ КІНО ЯК ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФУ: ОГЛЯД ЛІТЕРАТУРИ	6
РОЗДІЛ 2. СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК КІНОТЕЛЕОПЕРАТОРСЬКОЇ ШКОЛИ УКРАЇНИ (1910-1960 рр.)	21
РОЗДІЛ 3. ВИДАТНІ КІНОТЕЛЕОПЕРАТОРИ ПОЕТИЧНОГО КІНО ТА ЇХ ВНЕСОК В ІСТОРІЮ КІНЕМАТОГРАФУ	33
ВИСНОВКИ	50
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	53
ДОДАТКИ	

ВСТУП

Актуальність теми. У дослідженнях останніх років українські науковці все частіше ставлять питання національної створедності української культури в цілому і кінематгорафу в її межах. Особливої акутальності це питання набуло після 24 лютого 2022 року через потребу осмислення історії української культури крізь призму процесів деколонізації. Відтак, ми спостерігаємо відродження інтересу до образної, метафоричної мови українськго кіно другої половини 20 століття, що посилює нагальність переосмисленняявища поетичного кіно на сучасному етапі.

Українське поетичне кіно стало унікальним явищем не лише в українському, а й у світовому кінематографі. Поєднання у ньому глибокої символіки, метафоричного вираження та яскравої візуальної естетики дозволяє режисерові відобразити на екрані складні філософські та культурологічні українознавчі концепції. Наряду з аналізо спадщини режисерів українського поетичного кіна, аналіз творчих досягнень провідних операторів того періоду безперечно дозволяє поглибити зрозуміння специфіку явища поетичного кіна, а також відмітити його вплив на сучасних кінематографістів.

Проте, незважаючи на очевидність озвученої тези, операторська школа, яка стала основою формування візуальних рішень поетичного кіно, є не достатньо дослідженою. Українські дослідники приділяють велику увагу аналізу творчого процесу режисерів, сценаристів і акторів поетичного кіна, але внесок операторів-постановників (крім операторської спадщини Ю. Ілленка) таки часто лишається за межами їхніх дослідів, хоча саме їхня робота визначає візуальну силу поетичного кіно.

Відтак, вивчення становлення та розвитку української операторської школи періоду поетичного кіно є актуальним питанням сучасного мистецтвознавства, вирішення якого допоможе поглибити розуміння історії українського кінематографу.

Мета дослідження – проаналізувати становлення та розвиток української кінооператорської школи періоду поетичного кіно.

Завдання роботи відповідають логіці розвитку теми та полягають у наступному.

- проаналізувати погляди на історико-культурні передумови виникнення українського поетичного кіно у фаховій літературі;
- охарактеризувати основні технічні та творчі інновації, запроваджені українськими кінооператорами під час роботи над візуальним рішенням кінокартин поетичного кіно;
- охарактеризувати внесок відомих кінооператорів періоду поетичного кіно в історію кінематографу.

Об’єктом дослідження є поетичне кіно як частина української кінематографічної спадщини.

Предметом дослідження є становлення та розвиток української кіношколи 1960-х – початку 1970-х років та її вплив на візуальну естетику поетичного кіно.

Для досягнення поставленої нами мети було застосовано такі загальнонаукові методи дослідження як аналіз, синтез та узагальнення. З низки спеціально-наукових методів ми використали: історико-біографічний метод (вивчення життєвого і творчого шляху видатних кінематографістів); аналітичний (порівняння естетичних і технічних навичок різних операторів у контексті поетичного кіно); візуальний аналіз (вивчення візуальних особливостей поетичних фільмів); культурний підхід (аналізу впливу політичних і культурних умов на розвиток кіно та інші).

Наукова новизна роботи полягає в тому, що у ній виконано спробу проаналізувати становлення української кінооператорської школи періоду поетичного кіно та поглибити розуміння ролі кінооператора для формування та розвитку цього явища в історії українського кінематографу.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів, висновку, списку використаної літератури (57 позицій) та додатку. У вступі з'ясовано актуальність теми, мету, завдання, об'єкт, предмет, методи дослідження та структуру роботи. Загальний обсяг тексту складає 59 сторінок, з яких 50 основного тексту.

РОЗДІЛ 1.

ПОЕТИЧНЕ КІНО ЯК ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФУ. ОГЛЯД ЛІТЕРАТУРИ

Українське поетичне кіно виникло у 1960-х роках і стало унікальним явищем не лише у вітчизняній кіноіндустрії, а й у світовій кіноіндустрії. Її коріння сягає глибинних культурно-історичних процесів, що відбувалися в Україні та Радянському Союзі в середині ХХ століття. Українське поетичне кіно формувалося на тлі складної політичної ситуації, особливо періоду хрущовської «відлиги» та часткової лібералізації суспільного життя після смерті Сталіна. Хоча цензура залишалася суворою, це дозволяло митцям вільніше висловлюватись. У пошуках нової мови вираження українські фотографи звернулися до фольклору, національних традицій та філософської символіки.

Поетичне кіно відоме своїм специфічним стилем із сильним акцентом на візуальній мові. Кінематографіст використовує символічні образи, метафори та оригінальні прийоми фотографії, щоб зробити фільм кінопоемою. Одним із головних аспектів цього стилю є активне використання природи, архетипних образів і контрастних візуальних рішень.

Українське поетичне кіно було частиною ширшого процесу в радянському кінематографі. Новаторські ідеї, народжені в інших кіноцентрах, вплинули на українських режисерів і операторів. У цьому контексті важливо розширити можливості технічної підтримки фільмів, що дозволяє режисерам і операторам експериментувати з візуальними форматами.

1.1. Дослідження витоків та формування поетичного кіно в Україні

В своєму «Кінословнику» Володимир Миславський дає наступне визначення терміну «поетичне кіно»: «кінематограф, який у своїх образах сміливо віддаляється від тієї фактичної конкретності, картину якої дає реальне життя, і разом з тим стверджує власну конструктивну цільність, породжує символи, алегорії» [30, с. 104]. В українському академічному контексті це поняття набуло вужчих хронологічних рамок, означуючи, здебільшого, напрямок в історії нашого кінематографу, що зародився в 1960-х роках. Найчастіше з українською школою поетичного кіно асоціюють такі риси як відхід від сюжетності на користь естетики та метафоричності візуальних елементів, що зливають разом документальне та ліричне начало. Деякі дослідники, як Анастасія Пащенко взагалі стверджують складність виокремлення специфічних рис українських поетичних фільмів, окрім звернення до міфу як традиційного, що черпається з фольклору, так і новітнього [32]. Кінознавець Богдан Небесьо відмічає невелику кількість стрічок, які відносять до цього явища, і неможливість його описувати як цілісний рух [55, с. 40]. Він також досить критично ставить до екзотизуючих тенденцій, що закріплювали стереотипний образ українців. Цю «ностальгійність» та створення утопічних образів помічає в фільмах нашого поетичного кіно й дослідниця Оксана Брюховецька [15]. Подібні тези, втім, не пояснюють ту роль, яку відіграли, та канонізацію, що відбулась з доробком таких режисерів як Сергій Параджанов, Леонід Осика та Юрій Ілєєнко, майже одразу після початку процесу гласності в середині 1980-х років.

Коли йдеться про передумови, що сприяли формуванню цього мистецького явища, то найчастіше говорять про політичний аспект. Політичні зміни, що відбулися в Радянському Союзі після смерті Сталіна

в 1953 році, ознаменували етап, відомий як хрущовська «відлига». Цей період характеризувався частковою лібералізацією суспільного та культурного життя, що дозволило митцям, особливо кінематографістам, вільніше висловлювати свої ідеї. Б. Небесьо розкриває також зміни в національній політиці, що супроводжували початок-середину шістдесятих: «Останні роки правління Хрущова були охарактеризовані політологами як “злиття націй”. Початок правління Брежнєва, яке розпочалося у жовтні 1964 року, знаменував невизначеність у національній політиці партії, яку описували як “формулу одночасного і взаємозалежного процесу розквіту та зближення (зближення) націй”. Згодом концепція одного “радянського народу” (радянський народ) набувала все більшого значення і була легітимізована з’їздом Комуністичної партії Радянського Союзу у 1971 році як національна політика для 1970-х і 1980-х років» [55, с. 39]. На думку дослідника, відсутність певний час централізованої національної політики відкрило «не-центральним» республікам вікно можливостей більш автономних рішень. Анастасія Пащенко також без сумнівів стверджує, що «передумовою появи поетичного кіно стала “відлига”, за якої актуалізувалося питання національної культури» [33].

Однак, безумовно, всі послаблення були частковими та короткочасними. Історія поетичного кіно наповнена драматичними історіями репресій проти режисерів (як-от Сергія Параджанова), цензуруванням та відкладенням знятих робіт «на полицю». Боротьба, яка супроводжувала діяльність режисерів та операторів стала висуватися на перший план, що відчутно навіть з назв найбільших видань, присвячених аналізованій темі. Серед них ми можемо назвати упорядковані Ларисою Брюховецькою збірки есеїв та академічних статей «Поетичне кіно: заборонена школа» та «Українське кіно від 1960-х до сьогодні. Проблеми виживання» [36; 47].

Відтак, як бачимо, найчастіше українське поетичне кіно фахівці розглядають крізь призму політики формування національної ідентичності. Однак інша оптика робить акцент на поетичне кіно як частину ширшого процесу в радянському та світовому кінематографі. Це десятиріччя було марковане трансформаціями кінопроцесу як в інших країнах соціалістичного блоку та республіках СРСР (як-от в Угорщині, Польщі, Чехословаччині чи Грузії), так і за по той бік Залізної завіси. Феномен «нових кін» розглядається і в межах французького, японського, грецького та інших національних історій візуальної культури. Одним з факторів, що призвів до цих трансформацій, стала зміна поколінь, що відбулася на межі 1950-х–1960-х років. Як зазначає Анна Міконіс-Раєлене в своїй розвідці литовського кінематографу шістидесятих, «Можна сказати, що однією зі спільних рис європейського кіно 1960х був дебют молодих талановитих режисерів, що відбувся майже одночасно» [54, с. 235–236]. Дійсно, кінострічки нового періоду чітко вказують на зміну статусу режисера в бік більшої незалежності та появи *авторського кіно*, в якому, формулюванням, запропонованим Людмилою Корнеєвою, «художньо-естетичні та ідейно-інтелектуальні, філософські аспекти виразно домінують над комерційними цілями кіновиробництва» [https://vue.gov.ua/Авторське_кіно]. Так само загострюється увага до питань національного коріння, фольклору та метафоричності.

Однак генераційна зміна була не єдиною причиною виникнення поетичного кіно. В 1960-ті роки відбувається також ціла низка дискусій щодо засобів кінематографічної виразності та назагал «мови кіно». Концепція останньої, згідно теоретикині кіно Лариса Наумова, оформилася із залученням методів лінгвістики в повоєнний період [31, с. 67]. Фокус на питомих сінематографічних засобах виразності привів чимало практиків та дослідників до висновків про поділ мови кіно на «мову прози» та «мови поезії». В Західній Європі одним з перших, хто артикулював цю проблему, став виданий режисер, письменник та теоретик П'єр Паоло

Пазоліні. Його стаття «Поетичне кіно» символічно побачила світ в той самий рік, коли було презентовано «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова, який вважають одним з центральних творів українського поетичного кіно.

Спираючись на семіотичний метод, П. Пазоліні говорить, що помилковим є спроба шукати «граматику» образотворення в кінематографі, оскільки вона принципово відмінна від лінгвістики: «Кінематограф сьогодні — це художня, а не філософська мова. Він може бути параболою, але ніколи не прямим вираженням концепції» [56, с. 547]. Звідси формується його критичне ставлення до класичних кінострічок, що послуговуються *мовою прози*, де, «не відчувається присутності камери» чи відсутня, іншими словами режисера, «техно-стилістична свідомість» [56, с. 556]. Мові прози в кіно він протиставляє *мову поезики*, яка спирається на самодостатність візуальних прийомів як операторської роботи, так і монтажу. П. Пазоліні окреслює ці нові для його часу тенденції «неоформалізмом», що дає можливість режисеру непрямо говорити, відтак, проявляти себе від першої особи, що абсолютно втілює сенс авторського кіно.

Однак, П. Пазоліні вибудовував свою теорію не в контекстуальному вакуумі. Сама приставка «нео-» у запропонованому ним понятті «неоформалізму» натякає на присутність попереднього «формалізму». Режисер знаходить його в стрічках французького сюрреалізму, зокрема в «Андалузькому псі» Луїса Бунюеля. Тож, фактично, він, хоч розгорнуто не прописуючи цей момент, робить кивок в бік спадку авангарду 1920-х–1930-х років.

Прикметно, що реактивація інтересу до експериментів в міжвоєнному кіно паралельно відбулась і в СРСР. Не менш цікавим є й синхронність між європейськими та радянськими дослідженнями навіть на рівні вокабуляру. Дійсно, П. Пазоліні був не першим, хто використав термін «поетичне кіно». О. Брюховецька звертає увагу, що шістдесяті роки

означився полемікою навколо концепцій «прозового» та «поетичного» кінематографу в радянських публікаціях. Так, за 4 роки до статті італійського режисера, вийшла монографія теоретика кіно Єфима Добіна «Поетика кіномистецтва: оповідь та метафора» [16, с. 36]. Вона аналізувала два напрями в радянському кінематографі 1930-х років: прозаїчного та поетичного, представлених Сергієм Юткевичем та Сергієм Ейзенштейном, відповідно. Фахівчиня зі славістики Ольга Кім зауважує, що Є. Добін не пристає до жодної з концепцій, пропонуючи натомість синтетичний погляд, що поєднує риси обох підходів до мови кіно [53, с. 111–112].

Публікація Є. Добіна стала важливим імпульсом, що повернув в академічний дискурс періоду хрущовської «відлиги» теорії формалістів 1920-х–1930-х років, в яких і черпає своє начало ідея поетичного кіно. Зокрема, такі дослідники як Л. Науменко та О. Брюховецька акцентують на зв'язку між цима двома періодами, зокрема, на внеску філологів. Серед «формалістів»-філологів 1930-х років, що заклали методологічні основи для ідеї поетичної мови кіно, традиційно згадують літературознавців Бориса Ейхенбаума та Юрія Тинянова. «Так, Б. Ейхенбаум та Ю. Тинянов обстоювали точку зору про функціональну залежність прози від поезії і поезії від прози, про їх діалектичний взаємоперехід, зближення й відштовхування в процесі літературного поступу».

Зв'язок та розмежування між прозою та поезією, закладене ними, за спостереженнями Л. Науменко, розширює в своїй концепції «прозового» та «поетичного» напрямків в кінематографі літературо- та кінознавець Віктор Шкловський в 1927 році. В своїй статті «Поетика і проза в кіно» він наголошував, що різниця між цим двома підходами до сінематографу полягає в тотальному домінуванні формальних технічних засобів над змістовими в «поетичному» кіно. У цьому підході форма не лише переважає, а й замінює зміст, стаючи основою композиції. В. Шкловський підсумовує свою думку у фінальній тезі: «Безсюжетне кіно є “віршованим”»

кіно» [57, с. 89]. Таким чином, він акцентує, що поетичність визначають світло, колір, звук, монтаж, композиція кадру, костюми та декорації. У 1960-х ці елементи набули нового значення завдяки тенденціям фольклоризації кінематографа, які трансформували художню мову кіно, підкресливши його формальну виразність.

Іншою статтею, від якої традиційно ведуть відлік дискурсу «поетичного кіно» в 1960-х роках є стаття Майї Туровської «Прозаїчне та поетичне кіно сьогодні». В ній дослідниця звертається вже до сучасного їй матеріалу — «А якщо це любов?» Юлія Райзмана та «Іванове дитинство» Андрія Тарковського. На думку О. Брюховецької, М. Туровська, хоча й наслідує ідеям Є. Добіна, займає іншу позицію стосовно прозового і поетичного кіно. Вона вбачає метою їхнього виокремлення не стільки синтетизм, якого притримувався Єфім Добін, скільки звернення уваги на різність завдань, що виконують обидва типи кіномови. Відтак, вона радше підкреслює різницю між обома напрямками. Вона вважає, що прозові й поетичні фільми відповідають різним художнім завданням. Кінопоезія виникає тоді, коли конфлікти настільки складні, що їх неможливо вирішити логічно чи практично. О. Брюховецька підсумовує, що «М. Туровська розробляє і посилює намічену Є. Добіним плюралістичну модель у розумінні прози і поезії в кіно» [16, с. 37].

І хоча М. Туровська в статті 1962 року розлого не звертається до історичного аспекту (дискусії 1930-х років), короткі ремарки, присутні в ній, були запозичені О. Брюховецькою для визначення причин згортання розмов про «поетичне кіно». І дослідниця 1960-х, і дослідниця 2000-х років доходять висновків, що цей перехід відбувся внаслідок технічних змін в медіумі: «поява звуку, засилля “розмовляючих голів”, які знищували потребу у виробленні специфічної візуальної мови для оповіді в кіно» [14, с. 108]. Цю ідею розвиває в своїй дисертації Яніна Пруденко в розділі «Українське поетичне кіно: художній проект подолання мовлення» [35].

Яніна Пруденко також звертає увагу на необхідність врахування творчості Олександра Довженка як джерела естетики поетичного кіно. Авторка підкреслює, зокрема, що цей зв'язок можна прослідкувати через свою візуальну мову та звернення до фольклорної традиції. Режисер використовував поетичні засоби у своїх фільмах, що дозволило йому виразити складні емоції та внутрішній світ людини, зокрема через образність, метафори та асоціації.

На думку Я. Пруденко, Вплив експресіонізму, зокрема вивчення живопису та досвід художника-практика, дав О. Довженку унікальні можливості для передачі емоцій першочергово через візуальні образи. Дослідниця цитує застереги О. Довженка до звуку та слів. Він вірив у силу візуальних елементів кіномистецтва і рекомендував молодим режисерам не надмірно використовувати діалог у фільмах. Цей нюанс віддзеркалює його зв'язок із поетичним підходом до кінематографії. Подібну ж ідею розвиває Сергій Тримбач, вказуючи на той факт, що Сергій Параджанов «пропонував себе у ролі спадкоємця Довженка» [47, с. 13]. Вікторія Федоренко підтверджує тезу Я. Пруденко та С. Тримбача в своєму аналізі доробку О. Довженка, зокрема, фільму «Земля», який втілював центральні для українського поетичного кіно архетипи, як, наприклад, «земля», «життя», «ріка» [52, с. 225]. Однак, якщо С. Тримбач був цікавлений в маніфестації національного коріння поетичного кіно таким чином (через лінію Шевченко-Довженко-Параджанов), то Я. Пруденко та В. Федоренко більше зацікавлені у відслідковуванні впливу такиж міжнародних рухів як експресіонізм на О. Довженка, а через нього й на покоління режисерів шістдесятих. Цікаво, що питання зв'язку з європейськими тенденціями стало для культуролога Сергія Пролеєва причиною критики використання терміну «поетичне кіно» у зв'язку з його ідеологічною нейтральністю, яка ніби маскувала страх будь-якої алюзії «на мистецький вибір за межами соцреалізму» [42, с. 80]. Ця аморфність терміну видається авторові незадовільною.

Підсумовуючи, можемо сказати, що аналіз витоків українського поетичного кіно демонструє наявність двох точок фокусу: акцент на локальній радянській ситуації та розуміння специфіки явища крізь призму соціально-політичного процесу, або ж намагання вписати українське кіно 1960-х в міжнародний контекст з його «новими хвилями».

1.2. Поетичне кіно як явище в історії кінематографу

Одним із головних символів українського поетичного кіно є фільм «Тіні забутих предків» (1965), знятий Сергієм Параджановим за участю оператора Юрія Іллєнка. Фільм вразив глядачів своєю виразною візуальною мовою, використанням кольору, світла та композиції. Серед інших визначних творів цього періоду — «Камінний хрест» Леоніда Осика (1968) та «Білий птах із чорною міткою» Юрія Іллєнка (1971), які продовжують традицію візуальної поезії.

На початку 1970-х рр. поетичне кіно стало усталеним рухом в Україні, заклавши основу для подальшого розвитку українського кіно. Хоча поетичний фільм не отримав особливого визнання в Радянському Союзі через політичний тиск і цензуру, він отримав міжнародне визнання своєю оригінальністю та новаторським підходом.

Поетичне кіно залишило важливий спадок для сучасних кінематографістів. Багато сучасних українських режисерів, як-от Мирослав Слабошпицький, Валентин Васянович та інші, перебували під впливом естетики та художніх прийомів, вироблених у той період натхнення.

Одним із важливих джерел натхнення для поетичних фільмів є український фольклор та класична література. Міфи, легенди, обряди та традиції української культури стали основою для створення особливої візуальної мови, яка поєднує реальність із символікою. На формування

сюжету та характерів вплинули твори українських письменників — Тараса Шевченка, Михайла Коцюбинського, Лесі Українки. Наприклад, у фільмі Сергія Параджанова «Тіні забутих предків» (1965), знятому за мотивами однойменної повісті Коцюбинського, зображено життя гуцулів, їх обряди та стосунки з природою, у яких переплітається реальне й таємниче.

Поетичний кінематограф формувався під впливом інших напрямків мистецтва, особливо образотворчого мистецтва та драматургії. Театральні художники та режисери, які працюють в Україні, часто звертаються до метафоричного стилю, створюючи твори, сповнені візуальної символіки та емоційного заряду. Цей підхід також був перенесений у кінематограф, де оператор почав експериментувати зі світлом, кольором і композицією зображення, надаючи йому сенс, що виходить за рамки чистої розповіді.

У 1960-х роках український кінематограф розвивався під контролем радянської влади, яка обмежувала свободу творчості митців. Однак саме цей тиск спонукає кінематографістів і режисерів використовувати символи, метафори та інші приховані засоби вираження, щоб обійти цензуру. Замість того, щоб показати реальність буквально, вони використовують образи, наповнені символізмом, який можна інтерпретувати різними способами. Це дозволяло створювати фільми глибокого філософського змісту, що суперечили темам національного самоусвідомлення, свободи та зв'язку людини з природою.

Українське поетичне кіно розвивалося паралельно з європейськими кінотечіями, такими як французька нова хвиля та італійський неореалізм. Ці тенденції сприяли оновленню світового кіно з акцентом на естетиці, соціальній тематиці та експериментальних підходах. Хоча українським кінематографістам через політичні обмеження важко безпосередньо спілкуватися з іноземними колегами, вони усвідомлюють цю тенденцію та намагаються переосмислити її у

власних роботах. Це робить українське поетичне кіно частиною світового кінематографічного процесу, впроваджуючи інноваційні підходи у власну культурну спадщину.

Однією з найважливіших постатей українського поетичного кіно є Сергій Параджанов, який створив шедевр «Тіні забутих предків», що заклав основу цього стилю. Юрій Іллєнко, який був оператором фільму, згодом став режисером, створивши кілька фільмів, які продовжували традиції поетичного кіно, наприклад «Чорна мітка, білий птах» (1971). Інші режисери, наприклад Леонід Осика («Камінний хрест»), також зробили свій внесок у цей напрямок, досліджуючи українську історію, духовність та зв'язок із природою. Ці фільми демонструють інноваційні кінотехніки, які підкреслюють емоції та візуальні образи.

Становлення українського поетичного кіно стало результатом поєднання факторів: багатой культурної спадщини, впливу віянь європейського кіно, політичних обмежень і творчих зусиль видатних режисерів і операторів. Фільм став важливою частиною української ідентичності, втіливши багату національну традицію, глибоке філософське мислення та унікальну кіномову. Поетичне кіно продовжує впливати на сучасних режисерів і залишати слід у світовому кіно. Тому українське поетичне кіно створюється на основі національних культурних традицій, світових тенденцій кінематографії та творчих експериментів кінематографістів, які шукають нові шляхи вираження через символічну та метафоричну мову.

Українське поетичне кіно стало важливою ареною для вітчизняного кінематографу 1960-х років і було глибоко вкорінене в політичні та культурні умови країни того часу. Вплив цих фонів проявився через творчі обмеження, соціальні зміни та національну ідентичність, сприяючи формуванню унікального стилю.

Політичні зміни, що відбулися в Радянському Союзі після смерті Сталіна в 1953 році, ознаменували етап, відомий як «відлига». Цей період

характеризувався певною лібералізацією суспільства і культури, що дозволило митцям, особливо кінематографістам, вільніше висловлювати свої ідеї. Однак, незважаючи на ці зміни, цензура залишалася суворою, і митцям доводилося діяти в межах обмежень.

В Україні це призвело до того, що кінематографісти знайшли способи обійти цензуру через використання метафор, символів та асоціативного монтажу. Поетичні фільми стали виходом у вільний світ мистецтва, яке прагнуло виразити глибші істини людського існування через природні образи, традиційні теми та символи.

Національна культура, фольклор та історія справили величезний вплив на формування поетичних фільмів. В Україні поетичне кіно виникло як відповідь на потребу відобразити національну ідентичність і культурні традиції в умовах радянської системи, яка прагнула асимілювати українську культуру.

Основою символічного вираження стали народні теми та образи, пов'язані з національними традиціями. Такі режисери, як Сергій Параджанов та Юрій Іллєнко, звернулися до української міфології, народних казок та обрядів, щоб створити унікальний стиль, який відображав українські духовні та історичні деталі.

Кінець 1950-х і початок 1960-х років були періодом соціальних змін, які вплинули на молоде покоління кінематографістів. Нові ідеї, народжені західною культурою, натхненні такими явищами, як контркультура та новий фольклор, проникали в Україну та формували нові мистецькі практики.

Це покоління митців прагнуло створити нову образотворчу мову, яка відповідала б сучасним реаліям, але водночас зберігала зв'язок із традицією. Вони експериментували з формою, стилем і зображенням внутрішнього життя героїчних персонажів, відображаючи зміни в суспільстві.

Українські поетичні фільми формувалися також під впливом міжнародних кінотечій, таких як французька «Нова хвиля» та італійський новий реалізм. Ці тенденції були спрямовані на особистісне сприйняття світу, реалістичне зображення та експериментальні кінематографічні підходи.

Ці впливи спонукали українських кінематографістів до пошуку нових способів вираження через візуальні образи, звук та монтаж. Це знайшло відображення у творах, які поєднують поетичну кіноестетику з реалістичними елементами, створюючи нові форми, що розкривають складні теми людського буття.

Поетичні фільми стали не лише важливим етапом у розвитку українського кіно, а й увійшли до національної культурної пам'яті. Він підкреслив важливість національної ідентичності в умовах політичних обмежень і став основою для майбутніх поколінь митців, які прагнуть залишатися пов'язаними зі своїм культурним корінням.

У сучасному контексті поетичне кіно продовжує впливати на нові покоління кінематографістів, надихаючи нові фільми, які шанують українську культуру, традиції та історію.

Українське поетичне кіно стало одним із найважливіших проявів національного самоусвідомлення в кіно, вплинувши на багатьох режисерів і фотографів. Це унікальне явище, яке поєднує в собі елементи міфології та фольклору. Це метафорична кіномова, зумовлена як внутрішніми культурними потребами, так і зовнішньополітичним середовищем. Політичне та культурне середовище середини 20 століття відіграло важливу роль у формуванні його творчості та естетики.

У 1960-1970-х роках Україна була частиною Радянського Союзу, а мистецтво було під контролем держави. Радянська цензура обмежувала свободу творчості, вимагала від митців дотримання канонів соціалістичного реалізму. Однак саме це обмеження спонукає режисерів і операторів шукати непрямі засоби вираження, зокрема через

використання символів, метафор і алегорій. Відповіддю на цей тиск стало поетичне кіно, оскільки його метафоричний стиль дозволяв приховати справжній зміст фільму від цензури, доносячи до глядача важливі національні та духовні ідеї.

Поетичні фільми часто звертаються до українського фольклору, фольклору, міфології та історичних тем, відображаючи таким чином національну ідентичність. Цей стиль став своєрідною репрезентацією української культури в радянському кіно, де було мало місця для рефлексії національної ідентичності. Наприклад, у фільмі Сергія Параджанова «Тіні забутих предків» (1965), адаптованому за твором Михайла Коцюбинського, показано життя сурів, їхні обряди, спосіб життя та перспективи. Це дозволило режисеру передати національну атмосферу та символіку України, зробивши фільм оригінальним явищем, яке привернуло увагу міжнародної спільноти.

Культурний контекст середини 20 століття пов'язаний з рухом шістдесятників, який прагнув відродити національну культуру та протестувати проти ідеологічного тиску. Художники тієї епохи, серед яких також були режисери та фотографи, створювали фільми, які стали заявами національної ідентичності та опору. Поетичне кіно є одним із способів вираження цих ідей, оскільки його лірична символічна природа дозволяє донести до глядача глибокі філософські та культурні концепції без необхідності прямих політичних заяв.

Також варто відзначити вплив світових кінематографічних течій, таких як італійський неореалізм, французька нова хвиля та інші європейські течії. Ці рухи характеризувались зосередженістю на естетичних якостях, соціальних темах і формальному експериментуванні, що резонувало з українськими митцями. Режисери та оператори, які працюють у жанрі поетичного кіно, вписують ці елементи у власні традиції, створюючи неповторні образи, що поєднують світові тренди з національною культурою.

Українське поетичне кіно також стало формою опору асиміляції та русифікації, які активно проводилися в радянський період. Режисер і оператор використали візуальні образи, пов'язані з українською культурою, щоб протиставити свій стиль офіційному радянському кіно. Тому такі фільми, як «Тіні забутих предків» і «Камінний хрест» стали символами збереження української культури навіть у важкі часи політичного тиску. [4, ст 90]

Політичне та культурне тло середини ХХ століття значно вплинуло на розвиток українського поетичного кіно, яке стало одним із найяскравіших проявів національного самоусвідомлення в мистецтві. Поетичне кіно дає змогу митцям без обмежень і цензури передавати культурні та духовні цінності, зберігаючи їх самобутність і відстоюючи право на творче самовираження.

РОЗДІЛ 2.

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК

КІНОТЕЛЕОПЕРАТОРСЬКОЇ ШКОЛИ УКРАЇНИ (1910-1960 рр.)

2.1. Передумови становлення та розвитку кінотелеоператорської школи України

Українська кіношкола має глибоке коріння та багату історію, сформовану під впливом різноманітних соціальних, культурних, економічних та політичних факторів. Важливою передумовою для його розвитку є власна традиція та зовнішні впливи, особливо європейські та світові тенденції кіно.

Передумови розвитку української кіношколи пов'язані з кількома факторами, серед яких особливе місце відводиться соціокультурному, історичному та освітньому.

Український кінематограф почав розвиватися наприкінці 19 століття, тоді ж, коли у світі зароджувалося кіно як мистецтво. Після революції 1917 року українське кіновиробництво отримало державну підтримку. Кінематограф в Україні почав розвиватися на початку 20 століття, з появою перших кінотеатрів і зйомками документальних і короткометражних фільмів. Кіно стало важливою частиною української культури ще в 1920-х роках, коли радянська влада почала випускати пропагандистські фільми, що поштовхнуло до розвитку нових кінотехнологій. Одним із важливих моментів було створення Одеської кіностудії у 1919 році та Київської кіностудії у 1928 році, які стали базою для розвитку українського кінематографа, особливо кінематографістів.

Отже, упродовж 1920-х в УРСР відбувався процес становлення кіновиробництва, а, відповідно, і кіноосвіти. Як вказує В. Миславський, «в Україні на поч. 1920-х рр. нетривалий час існувало близько десяти

навчальних закладів, які здійснювали підготовку кіноспеціалістів» [29, с. 187]. Але офіційно першим в Україні закладом кіноосвіти дослідники вважають восьмимісячні Одеські державні курси кінематографії, відкриті у 1923 році при одеському виробничому відділі ВУФКУ. За задумом організаторів курсів, вони мали употужнити кіновиробництво в Одесі завдяки ознайомленню слухачів з самими принципами екранної культури, кінотехнікою, а також «завданнями радянської кінопромисловості» в аспекті, як писали тогочасні журнали, «знаряддя соціальної агітації та широкої освіти трудящих» [26, с.18-19]. Варто підкреслити, що організація Державних курсів кінематографії в Одесі відбулася на тлі підйому «українського кіно, що намітився в 1924 році» [28, с. 412].

До речі, «у 1923-1924 роках спроби заснувати кінофакультети відбулися у Києві та Харкові. Зокрема, як писала газета «Комуніст», на початку року у Харкові (при Харківському музично-драматичному інституті на факультеті сценічних мистецтв) був організований «показовий кінофакультет», який нараховував понад 200 студентів, з яких понад 80%, як вказував дописувач газети, — «металісти». «Кінофакультет» планував готувати кіноакторів «нової пролетарської формації», операторів-лаборантів та кінодекоратора та архітектора. Попри те, що студенти факультету брали участь у зйомках кінокартини «Красна Армия», утворений кіновідділ вже наступного року припиняє своє існування» [26, с. 20-21].

У Києві у 1920-х рр кіноосвіта розвивалася на кінофакультеті при Київському театральному технікумі, в «студія екранного мистецтва» при Театрі імені Т.Г. Шевченка, а також на кінофотовідділі Київського художнього інституту, на основі якого у 1930 р. був створений Київський державний інститут кінематографії (з 1934 року — Український інститут кінематографії).

Але підкресилмо, що засновники української кінооператорської школи, серед яких провідне місце займає Данило Демуцький, професіоні

освіти не мав. У професію він прийшов із досвідом фотографа. І, за його словами, коли 1925 року він прийшов працювати на Одеську кіностудію, то оператори були окремою «кастою», до якої увійти було складно. Оператори знали те, що не могли знати інші. Вони зналися на технологіях, яким ніде не навчали. Також без профільної освіти був і колега Д. Демуцького Олексій Калюжний. Вони обидва стоять біля джерел українського поетичного кіно, яке як явище змогло сформуватися лише у 1960-х, коли українці після репресій 1930-х знову змогли вголос підіймати питання своєї «українськості». У 1930-х обидва кінооператори зазнали репресій. О. Калюжний був розстріляний, а Д. Демуцький був змішуний виїхати до Ташкента.

У 1930-х в УРСР підготовці кінооператорів в навчальних закладах кінопрофілью відвідувалося одне з ключових місць. Але «1934 року була здійснена чергова реформа радянської освіти, в результаті якої кіно освіта зазнала значних змін. Зокрема, саме тоді було реформовано, а точніше — піддано поступовому знищенню, КДІК» [26, с. 24]. Операторський факультет КДІК було реорганізовано останнім. «Студентам старших курсів запропоновано перевестися до ВДІКу, решті — на єдиний факультет, що лишався не закритим — кінотехнічний, або до інших вузів. ... Українська кіноосвіта перетворилася на суто технічну, а виховання творчих кадрів для кінематографу зосереджено виключно у Москві» [27, с. 21], в Інституті кінематографії, який відтоді став «Всесоюзним».

Тут варто підкреслити, що «кінооператорів на тренах СРСР найперше почали готувати в Україні» [8, с. 49]. Втім, за слушною думкою Н. Мархайчук, з ліквідацією у 1938 році КДІК була ліквідована «і комплексна система української кіноосвіти, яку буде відновлено лише 1961 року у період «відлиги». ... Рештки КДІК у 1935 р. стали базою для створення Київського інституту кіноінженерів, який у 1954 р. почав функціонувати як кіно інженерний факультет Київського політехнічного інституту. Можливо, ці зміни визначили пріоритет операторської справи

в українській кіноосвіті і успіхи української операторської школи» [26, с. 25-26].

Через системне гальмування української кіноосвіти українському кіновиробництву системно не виставчало фахівців. У тому числі й операторських. «1961 року постановою Ради Міністрів СРСР для підготовки кадрів для кіноіндустрії при Київському державному інституті театального мистецтва, який з 1945 р. носив ім'я Івана Карповича Карпенка-Карого, був утворений кінофакультет (зараз Інститут екранних мистецтв)» [26, с.27], у якому перший набір *кінооператорів* на новоутворену операторську кафедру було здійснено лише у 1966 році. Цей навчальний заклад став центром підготовки кіномитців не лише для України. Фахівці, яких підготував цей університет, заклали основи сучасного українського кінематографу, впровадивши нові концепції та методи кіномистецтва

Український кінематограф післявоєнного періоду входить до пантеону радянського кіно. У цьому контексті фільми Київської кіностудії імені Довженка та інших українських кіностудій славилися високою майстерністю своїх операторів.

У середині XX століття розвиток техніки кінозйомки та монтажу дав новий поштовх для розвитку української кіношколи. Українські оператори поступово опановували нові технології, такі як кольорове кіно, стереокінематограф, а з часом і нові спецефекти.

Завдяки кінофестивальному руху та співпраці з європейськими кінематографістами українські оператори мають можливість ознайомитися з актуальними світовими трендами. Зокрема, їм була знайома естетика французької нової хвилі, італійського неореалізму та німецького експресіонізму вплинула на стиль українського кіно та спонукала операторів експериментувати зі світлом, кольором та ракурсами.

Тому абсолютно не випадково у 1960-х роках в Україні з'являється напрямок поетичного кіно, який став основою для розвитку унікального кінематографічного стилю та підходу. Завдяки фільмам Сергія Паражанова, Юрія Іллєнка, Леоніда Осики, Бориса Івченка та інших, українські кіномитці почали використовувати глибокий символізм, з оглядкою на колір, експериментувати з світлом і композицією. Цей стиль справив величезний вплив на український кінематограф і став важливою частиною національної кіномови.

Загалом українська кіношкола розвивалася на стику культурних традицій, технологічних інновацій та історичних подій, що забезпечило їй особливе місце у світовому кіно.

2.2. Технічні інновації та їх вплив на візуальну естетику фільмів

Технологічні інновації значно вплинули на візуальну естетику кіно, розширивши можливості операторів і режисерів створювати складні візуальні образи. У ряднському кінематографі навіть за найсуровіших часів це не стало виключенням, бо «операторські пошуки були поза ідеологією. Оператори сприймалися як «технарі-експериментатори», як додаток до кінокамери, який можна замінити, як легко змінюють об'єкти чи касету» [27, с. 22]. А оскільки поетичне кіно в Україні виникало на тлі політичних змін «відлиги», що відкрили режисерам можливості в обхід політизованих сюжетів висловлюватися на теми національних та соціокультурних питань, візуальний бік кіно вийшов на перший план. «Досить логічно, що на тлі ліберальних змін з'явилася кінопоетика, яка відвертала типовий образ радянської людини, звертаючись до її коріння. В кінці 1960-х років у Києві формується школа поетичного кіно, яка застосовує в

своїх картинах історичні відомості про Україну та народне мис-тецтво» [46, с. 45].

Перехід від чорно-білого до кольорового фільму став одним із найбільш революційних етапів у кінематографі (з яким потім може зрівнятися хіба що перехід від плівки до цифри): впровадження кольорової плівки не лише змінило візуальний досвід кіно, але й створило нові можливості для художнього самовираження операторів. Колір почали використовувати для створення емоційної атмосфери, передачі психологічного стану персонажів, відображення культури чи середовища. Упродовж 20-го століття плівкові камери та об'єктиви продовжували вдосконалюватися, дозволяючи отримувати більш детальні та виразні зображення. Так, ширококутні та телеоб'єктиви дозволяли оператору експериментувати з перспективою, створювати більшу сцену або, навпаки, зосереджуватися на деталях. Винахід у 1975 році Steadicam дозволив знімати постійні кадри в русі, що змінило підхід до динаміки сцени.

В українському поетичному кіно «техніка кіно призначалася для вирішення естетичних завдань, що вона не нівелювала естетику. Ці особливості й у характері зображення, і в самій культурній аурі фільмів 60-х - початку 70-х рр. (Сергій Параджанов, Юрій Іллєнко, Леонід Осика, Іван Миколайчук). Естетизація, візуальне перетворення навколишнього світу - природи, предметів - служили утвердженню кіно як мистецтва, що володіло великою силою впливу на глядача» [5, с. 118].

Погодимося із висловлюванням І. Печеранського, що «цікавою є думка відомого чеського теоретика мистецтва та прихильника концепції «поетизму» в кіно Карела Тейге, що вказував на залежність поетичної емоційності кіно від технічного розвитку та вдосконалення, а нові винаходи в частині фотографії та проєкції вважав тими засобами, які без зайвих апріорних естетичних спекуляцій породжують нові естетичні ефекти та феномени» [34, с. 37].

Що ж складає основу самої поетичності візуальної мови поетичного кіно? Перш за все це «поетичне бачення кадру», яке українські оператори винайшли для себе через актуальний для 1960-х рр. комплекс виражальних засобів, що склався під впливом нових технологій, про які йшлося вище. «Автори, боронячисю естетичну свободу, через прийоми обґрунтованої компіляції та асиміляції відтворюють / демонструють важливі дрібниці з місцевої старовини. В наслідок такої взаємодії поступово формувався новітній цілісний образ нації, а митці, занурюючись в поетичні образи, відходили від нав'язаного владою соцреалізму. Саме через це в українському кінематографі 1960-х –1970-х рр з'явилися імена, що звеличили Україну на весь світ» [37, с. 21].

2.3. Роль кінотелеоператора в поетичному кіно: творчий та технічний аспекти

Роль оператора в поетичному кіно є вирішальною, оскільки оператор допомагає режисеру передати емоційну глибину, метафоричні та символічні якості жанру за допомогою візуальної мови. Загалом, «порівняно з усіма іншими кінематографічними професіями мистецтво кінозображення вимагає набагато розвинутішої інтуїції, яка дає можливість щось передбачити. І в той же час професія оператора найбільше інтелектуальна, вона вимагає здатності до потужного логічного мислення. Треба врахувати всі можливості техніки – характеристики об'єктивів, особливості освітлювальної апаратури, світлочутливість плівки тощо» [51, с. 222].

Поетичне кіно фокусується не стільки на сюжеті, скільки на естетиці та емоційних аспектах, і в цьому випадку оператор є не просто технічним експертом, а співавтором, який формує візуальне обличчя фільму. Його творчість поєднує в собі два важливі аспекти – творчість і

технології. «Кожен оператор прагне синтезувати обиді тенденції, проте реально це вдається не агатьом, бо для цього треба в максимальному обсязі зафіксувати на плівці прагнення всіх, хто причетний до створення фільму. Щоб досягнути все це, оператор змушений від початку до кінця мати справу з такою собі пасивною режисурою, щоб зберегти взаєморозуміння з режисером. відчувати всі нюанси його задуму. Щоб, втілюючи цей задум у зображення, відчувати його як свій власний, щоб усе придумана іншим стали частиною пластичного бачення. Це важко навіть пояснити, а досягти ще важче» [51, с. 223].

У своїй роботі кінематографісти-оператори в «поетичних» фільмах часто прагнуть створити *образи з глибоким символічним змістом*. Ще у фільмах О. Довженка, особливо в «Землі» (1930), природа використовувалася як символ боротьби, життя і смерті. Кожен кадр наповнений візуальними метафорами, а через образи розкривається ідея фільму.

Світло і тінь мають велике значення в поетичному кіно, оскільки вони передають не тільки зовнішність персонажа чи сцену, але й внутрішній стан, почуття, думки героя. Наприклад, м'яке або контрастне освітлення здатне підкреслити ліричний настрій або внутрішній драматизм персонажа

У поетичному кіно важливий не лише сам образ, а й те, як *камера* рухається простором. Плавні, неквапливі рухи камери або, навпаки, статичні композиції можуть створити відчуття медитації, споглядання.

У поетичних фільмах *колір* може виступати як самостійний елемент із символічним значенням або емоційним навантаженням. Це дозволяє оператору експериментувати з колірною палітрою та створювати настрої, який доповнює режисерське бачення.

Кінематографісти-оператори в «поетичних» фільмах часто маніпулюють часом і простором для створення візуальних паралелей і метафор. Тихі або довгі кадри природи, обличчя чи деталей навколишнього

середовища можуть передати більше, ніж самі слова. Усе це досягається за рахунок технічних та креативних аспектів. Серед них виділимо кілька ключових.

1. *Світлотіньова операція.* Використання світла має вирішальне значення для передачі емоцій і символічної глибини. У «поетичних» фільмах оператори часто використовують природне світло для створення атмосферних, майже «мальовничих» кадрів. Використання довгих тіней, підсвічування або м'якого розсіяного світла допомагає створити відчуття глибини та важливості кожного кадру.

2. *Вибір об'єктива та техніка зйомки.* Технічні аспекти включають використання спеціальних лінз і камер для досягнення бажаного ефекту. Наприклад, телеоб'єктив може ізолювати об'єкт від фону, тим самим підкреслюючи його важливість в кадрі. Оператори також можуть експериментувати з незвичайними перспективами або кутами зйомки, щоб створити унікальну перспективу.

3. Важливу роль відіграє не лише зйомка, а й *монтаж*. Оператор повинен продумати, як об'єднати свої кадри в цілісну композицію. «Поетичні» фільми часто мають мінімалістичний монтаж, який дозволяє кожному кадру «дихати» і передавати його зміст без зайвих різких переходів.

4. *Спецефекти.* Оператори можуть використовувати різні практичні ефекти - фільтри, машини для туману, машини для дощу або інші елементи для створення потрібної атмосфери. У «поетичних» фільмах цей ефект допомагає створити візуальну метафору або відчуття сну, задуму чи спогадів.

5. У поетичному кіно *оператор виступає як співавтор*, разом із режисером і командою формує візуальну мову фільму. «Для цього сама природ кіно забезпечує оператору цілковиту незалежність, адже він – остання ланка у творчому доробку процесі. Втім, за встеї творчої самостійності він зобов'язаний підпорядковувати своє власне бачення

тому, що вигадали всі інші. На практиці це означає знайти максимальне взаєморозуміння з режисером» [51, с. 223]. Творчий підхід оператора, його вміння використовувати світло, камеру, будувати композицію, створювати візуальну оповідь допомагають створити глибокі, багат шарові візуальні образи, які доповнюють і посилюють ідею та настрій фільму.

Зрештою, відмітимо, що *візуальна образність поетичного кіна*, створена операторами, умовно вкладається в наступні «тренди»:

- пейзаж / ведута (образ природи у візуальному наративі)
- портретність (образ людини у візуальному наративі);
- світ речей (предмет у кінематографічному натюрморті).

Перш за все зазначимо, що «феномен українського поетичного кіно пов'язаний із особливим *«пейзажним»* способом репрезентації кадру, який припускає домінування широких панорам, пейзажну плановість та досить часто застосовану серійність ландшафтів, що формують цілісну картину місця дії. Пейзаж для українського кінематографу 1960-х років – це більше ніж жанрова парадигма, адже через природну своєрідність режисери дуже часто вдавалися до лірико-драматичної інтерпретації сюжетних ліній» [37, с. 30]. Саме це часто визначає специфічну *«пейзажну ліричність»* кінокартин поетичного кіно, що забезпечує зрозумілий арсенал як сталих, так й інноваційних оперторських прийомів.

До-друге, варто підкреслити, що українське поетичне кіно схиляється до *персоналізацій*, тобто репрезентованості глядачеві особистостей кіноісторії. «Космос» поетичного кіно часто побудований навколо постатей головних героїв. Режисер через оперторську майстерність прагне візуально «портретизувати» кінооповідь, збагачуючи таким чином її візуальний текст. Тому важливе значення в роботі оператора мають не суто технічні виміри зйомки, а система виражальних засобів (наприклад, фокусна відстань та інші). Підкресило, що в певному

чині кіно запозичило цей інструментарій з образотворчого мистецтва. «Варто відмітити, що зазначена риса українського поетичного кіно настільки суттєво закріпилась в генезисі вітчизняного кіно, що набула органічних пост-поетичних форм у авторському кінематографі 1980-х – 1990-х років» [37, с. 30].

І, зрештою, вельми грандіозні можливості в поетичному кіно мав *символізм художнього образу*, який оператори часто будували через предметний лад «кінематографічного натюрморту».

Загалом, «українське поетичне кіно є масштабним та цілісним художнім феноменом, який формується на ґрунті взаємодії образотворчого мистецтва, літератури та власне екранних видів мистецтва. Особливість суспільно-політичної ситуації в 1960-х роках, вкрай важкі культурні обставини примушували режисерів шукати своєрідну «езопову» художню мову. Вона дозволяла говорити від імені ціннісних орієнтирів, які часто перебували у межах забороненого або змаргіналізованого дискурсу. Саме тому синтетизм образотворчих виражальних засобів став вагомим компонентом кінематографічного наративу. Використовуючи вже існуючу систему візуальної репрезентації, кінорежисери помітно збагатили палітру художніх засобів. В кінематографічних роботах 1960-х років пейзаж, портрет та натюрморт здобули нові форми прочитання, збагатились екранними принципами побудови образності, сформувавши нову міжжанрову парадигму» [37, с. 45].

Отже, поетичне кіно виникло в 1960-х роках, коли кінематографісти почали активно шукати нові форми вираження та відходити від лінійних наративів. Основна мета цього напрямку – не розповідати історії в традиційному розумінні, а створювати емоційні настрої та передавати глибокі філософські ідеї за допомогою візуальних символів, метафор, музики та специфічної кіномови.

Особливістю українського поетичного кіно є те, що в його основі лежить глибока національна тематика, передусім народні традиції, історія та культура.

Основні елементи поетичного кіно:

1. Метафоричне та символічне значення: поетичні фільми сповнені прихованих смислів і метафор, які розкриваються через зображення, кольори та деталі. Наприклад, червоний колір у «Тінях забутих предків» символізує пристрасть і напругу, які проходять через усю історію.

2. «Красиві кадри»: ми приділяємо велику увагу композиції та красі кожного кадру. В українських поетичних фільмах використовуються статичні кадри та прийоми кінематографії, такі як довгі кадри, що нагадують картини чи фотографії.

3. Нелінійність сюжету: поетичні фільми часто мають нелінійну структуру, що дозволяє глядачеві вільно інтерпретувати те, що він бачить. Сюжет розгортається не через послідовність подій, а через емоції та образи.

4. Медитація та ритм: фільм розвивається в повільному темпі, даючи глядачеві можливість занурюватися в кожен кадр, насолоджуватися атмосферою та думати про те, що він бачить.

5. Експериментальний звук і музика: у багатьох фільмах звук є не просто елементом фону, а вираженням емоційного стану персонажа чи ситуації.

РОЗДІЛ 3.

ВИДАТНІ КІНОТЕЛЕОПЕРАТОРИ УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ ТА ЇХ ВНЕСОК У ПОЕТИЧНЕ КІНО

3.1. Операторська робота Юрія Ілленка як зразок операторської майстерності у поетичному кіно

Юрій Ільєнко є однією з ключових постатей в історії українського кіно і вважається взірцевим представником жанру поетичного кіно. Його кінематограф став символом творчого підходу, який поєднує технічну майстерність із глибоким художнім баченням. Ілленко не лише творив візуальну поезію через кінематограф, але й виступав як режисер, що робить його внесок у розвиток поетичного кіно ще більш вагомим.

Чи не в усіх фільмах, де Ілленко виступає оператором, кожен кадр наповнений глибокими символами та метафорами. Це стосується і стрічки «Прощавайє голуби» (1960; режисер Яків Сегель), і «Десь є син» (1962; режисер Артур Войтецький), і, звісно, «Тіні забутих предків».

Ольга Брюховецька абсолютно правильно заявляє що «після виходу на екрани фільму «Тіні забутих предків» критики, говорячи про його авторство, справедливо називали не одне, а два імені, ставлячи поруч з режисером оператора як повноцінного співтворця фільму. І дійсно, фільм цей, який підірвав само очевидні для тогочасної радянської людини канони класичного наративного фільму та ієрархії цивілізаційного поступу своїм вибуховим архаїзмом, настільки концентрував візуальне, чи точніше мультисенсорне мислення, і настільки розчиняв у ньому драматургію і психологію характерів, що сприймався як творіння оператора, а не режисера. У «Тінях» увагу глядачів полонили не сюжет і внутрішній світ героя а зображення і звук» [12, с. 25]. І це не випадково. За словами Л. Брюховецької, «ситуація на

зйомках фільму «Тіні забутих предків» радикально відрізнялася від загальноприйнятої: оператор виходив з-під контролю» режисера [5, с. 116].

Взагалі варто зазначити що «професія оператора за своєю природою професія конфліктна. Глядач бачить те, що показує йому оператор. Усі ж, хто бере участь утворенні фільму, при першому перегляді знятого матеріалу бачить зовсім не те, що існувало в їхній уяві. Це природно. Адже оператор не може задовольнити всіх, віддзеркалити всі уявлення про фільм. До того ж, у нього є своя концепція майбутнього фільму, якою він і керується. І через це він руйнує всі інші концепції, замінюючи їх своєю» [50, с. 218].

Юрію Ілленку вдалося досягти власного операторського триумфу. Абсолютно не випадково журі міжнародного фестивалю надало цій стрічці спеціальну відзнаку *«за операторську роботу з кольором спецефект ту і роботу художника-постановника»*, відзначивши таким чином операторську майстерність Юрія Ілленка та художників Михайла Раковського та Георгія Якутовича. Тобто для критиків фестивалю було очевидним що цей фільм не тільки режисера а в 1-у чергу оператора і художників.

За словами Л. Брюховецької, у фільмі «маємо яскравий прояв новаторства оператора, і не помітити цього не можна» [5, с. 115]. Ілленко на початок зйомок фільму хоч і був молодим майстром, який лише п'ять років тому отримав диплом оператора, втім вже мав нагороди за операторську роботу, «мав уже своє власне розуміння кінозображення» [5, с. 116].

Звісно, що необхідно враховувати, що «стрімкому злету сприяв і час — коли Юрій Ілленко закінчив навчання, світовий кінематограф переживав бурхливі зміни. Завдяки розвитку кіно техніки, яка давала більші можливості, більшу творчу свободу, змінювалась і естетика, отже, розвивалось операторське мистецтво. Вступивши в конкуренцію з

телебаченням, кінематограф змушений був постійно піднімати рівень технічного забезпечення. Кінокамери ставали легшими і так оператори почали знімати з руки» [10, с. 93-94].

Щоб передати емоційну насиченість фільму «Тіні забутих предків», Ю. Ілленко використав інноваційні для свого часу кінотехнології. «Переважну частину фільму знята камерою «Конвас-автомат», тією самою, якою Сергій Урусевський у 1959 році вразив глядачів мобільністю зображення у фільмі «Летять журавлі» і якою Герман Титов 1961 року зробив першу в історії кіно зйомку в космосі під час орбітального польоту. Ця легка для зйомок в ручному режимі камера призначалась насамперед для документального кіно. В ігровому вона давала недосяжне для стаціонарних камер ефект розкутого бачення, що за своїм діапазоном руху могло перевершити можливості людського тіла. ... Широкутний об'єктив, який видовжує перспективу і збільшує відстань між об'єктами у полі бачення, трансформуючи простір і надаючи йому автономного характеру, - теж данина Сергію Урусевському» [12, с. 26].

За словами Л. Брюховецької, «у цій операторській роботі Юрій Ілленко показав вищий клас, тобто те, на що спроможна кінокамера в руках майстра» [5, с. 116]. Якщо ще десятиліттям раніше кіно переважно знімали на важки неповороткі кінокамери, то 1960-ті стали важливим, може й ключовим історичним етапом розвитку професії кінооператора. Саму у 1960-ті з'являються снema-верте, «камери-перо», «прихваної камери».

По-перше, такі радикальні зміни пов'язані із тим, що «камеру вийняли з боксу, почали знімати з руки, вживати довгі об'єктиви. Камера ставала рухливішою, і для знімання вже потрібна була не одна, а дві камери» [7, с. 170.].

По-друге, через технічні інновації (поява трансфокатора, чутливість плівки тощо) змінився стиль роботи кінорежисера, бо «легшими ставали освітлювальна апаратура, камера. Якщо раніше

вулиці будували в павільйонах, то з появою високочутливої плівки, необхідність у цьому зникла, кінематографісти почали знімати на вулицях і в натуральних інтер'єрах. Таким чином кіно пропонувало зображення натурального життя» [7, с. 171].

Очевидно, що через техніко-технологічні можливості та творчі рішення «оператор створює словник мови, якою фільм спілкується із глядачем» [50, с. 223]. Чого домагався оператор Ю. Ілленко під час роботи над фільмом «Тіні забутих предків»? В одному зі своїх інтерв'ю він констатував наступні постулати своєї операторської мови [21].

1) **Камера має мати здатність висловлювати те, що не може бути вербалізованим** (просто описаним словами). І дійсно, «камера у цьому фільмі справді була не просто засобом знімання, а повноправним учасником дії, свого роду персонажем. Однак, будучи учасником драми, вона залишалась шляхетною в освоєнні естетичного простору, зокрема досі практично невживаної в кінематографії народної, етнографічної стихії. Камера була суб'єктивна, й оператор мав на це право, бо щиро захопився тим, що знімав» [5, с. 116]. У фільмі «Тіні забутих предків» камера часто рухається разом з героями, занурюючи глядача у світ кіно і створюючи відчуття присутності. Ця техніка використовується для додання темпу та драматизму сцені, особливо в кульмінаційні моменти.

2) **Колір виконує функції драматургії**, тому оператору «серед грандіозного і безмежного набору барв, які пропонує природа, треба відібрати необхідне» [21]. Як слушно зазначає Л. Брюхавецька, через колір Ю. Ілленком «досягаються як динамічні, так і уповільнені ефекти». Дослідниця підкреслює, що «про колір, що також є прерогативою оператора, Ілленко зауважив: необхідного кольору легко досягати в декораціях, де можна управляти освітленням, «грати» предметами реквізиту. Але значно важче працювати з кольором під час знімання на натурі» [7, с. 180]. У «Тінях забутих предків» він яскравими фарбами створює контраст між повсякденністю та таємничим світом, відображає

українську культуру та внутрішній світ героїв. «Після появи фільму драматургія кольору перестала бути теоретичною абстракцією. Якоюсь мірою це досягнення зумовлене й особливою чутливістю експериментальної плівки ДС-8 на яку знято «Тіні». Саме завдяки цій експериментальні плівці Ілленко і Параджанов, який знімав у кольорі від самого свого режисерського дебюту, змогли зробити не просто кольоровий а саме «колірний» фільм, якщо згадати важливе розрізнення ведення Сергієм Ейнштейном. Тобто такий фільм, в якому колір володіє смисловою інтенсивністю і ефективною автономією, а не просто створює ефект правдоподібності» [12, с. 26]. Загалом, колір у фільмах Ю. Ілленка виконує не лише естетичну, але й психологічну та символічну функцію.

3) Всі засоби художньої виразності, елементи кіномови є важливими і мають бути взаємоузгодженими (включно з освітленням, предметними фактурами, кольором тощо). [21, с. 49]. У своїй творчості Ілленко часто прагне до пластики зображення, створює гармонійні композиції, приділяє увагу деталям, підкреслює поетичність і метафоричність кіно. Ілленко використовує природні елементи, такі як вода, вогонь і дерева, щоб підкреслити теми кохання, смерті, віри та боротьби, через що образність фільму наповнена метафоричними образами природи, що переплітаються з емоційними станами героїв.

Важливу роль у поетичних фільмах Ю. Ілленка відіграє природа. Він часто використовує пейзажі та природні явища як засоби для створення візуальних метафор. Природа є не лише фоном для вчинків героїв, а й учасником їхніх внутрішніх конфліктів. Вода, вогонь, ліс – ці елементи відіграють важливу роль у багатьох його фільмах, і оператор підкреслює їх за допомогою грамотного освітлення та рухів камери.

Однією з сильних сторін Ілленка є його вміння *створювати атмосферу візуальними засобами*. Наприклад, у фільмі «Білий птах з чорними мітками» (1971), який Ілленко зняв як режисер, поєднання туманних пейзажів і природного освітлення створює відчуття трагічної

історії, що розгортається на темному тлі. Кінематограф підкреслює внутрішній світ героїв через атмосферу, яка перетинає реалістичний і поетичний світи.

Його кадри часто статичні, але надзвичайно виразні завдяки продуманій композиції та використанню природного освітлення. Наприклад, він часто знімає людей на природному фоні, щоб підкреслити їх зв'язок із навколишнім середовищем або використати контраст між героями та навколишнім простором.

Фільми, які він знімав як оператор, були насичені народною тематикою, прикрасами та звичаями. Юрій Ілленко черпав натхнення в українській народній культурі, традиціях і фольклорі, що відображено в його творчості. «Село є об'єктом зображення більшості фільмів поетичного кіно. ... Обряди, одяг, розваги стали тут не антуражем, а радше формою життя персо-нажів» [33]. Цей зв'язок із національною спадщиною додає глибокого культурного значення його кінематографу. Візуальна поезія українських сіл та народних обрядів Ілленка робить фільм унікальним як технічно, так і художньо.

Творчість Юрія Ілленка є класичним зразком поетичного кінематографа, в якому гармонійно поєднується технічне знання з глибоким творчим підходом. Його внеском у розвиток поетичного кіно було створення образотворчої мови, в якій кожен кадр несе символічне та емоційне навантаження, відображаючи внутрішній стан героя та культурні надбання українського народу. За словами Л. Брюховецької, у «Тінях забутих предків» Ілленком «були подоланні стереотипи знімання піднято значення художньої образності а широке застосування ручної камери посилює динамізм дії вдумлива творча робота над кольором зробила його фактором драматургії фактором посилення емоційності на новаторські творчості Ленка оператора що виявила національна своєрідність українського кіно і стала внеском у розвиток кіно світового

показано як виявилось українська ментальність на сучасному етапі» [10, с. 99].

В історії світового кінематографу Ю. Ілленко є одним з тих кінематографістом, які довели, що камера може бути потужним інструментом для створення кінематографічної поезії.

3.2. Синергія кінотелеоператора та режисера упоетичному кіно

Співпраця між оператором і режисером є одним із найважливіших аспектів процесу створення фільму, оскільки вона визначає те, як реалізується візуальне бачення режисера. Цю взаємодію можна описати як синергію – спільні зусилля, де кінцевий результат перевищує індивідуальний внесок кожної людини. За слушним спостереженням В. Юрченка, «фільм, де робота оператора познана бадужістю до того, що відбувається на екран, – це твір, у якому художні втрати заплановано заздалегідь. Свідомо чи мововолі» [51, с. 224]. Оператор і режисер утворюють єдину творчу команду, кожен зі своєю роллю, але працює над тією самою метою — створити послідовний і ефектний фільм. «Ще Ейзенштейн писав, що творчий взаємозв'язок всередині знімального колективу – це зв'язок між режисером і оператором. І справді: поєднання цих двох нагадує шлюб. У творчому сенсі, зрозуміло. Коли режисер знаходить «свого» оператора, то навіть після розлучення залишаються приємні враження» [50, с. 217].

Синергія між оператором і режисером є основою успіху кінопроекту. Ця співпраця поєднує креативність режисера з технічними й художніми навичками оператора для створення візуально ідеального фільму. Здатність фотографа не лише точно передати бачення режисера, а й запропонувати власні творчі рішення робить його невід'ємним учасником знімального процесу. Саме такою була співпраця оператора

Валерія Кваса з режисером Леонідом Осикою, які у парі створили два шедеври українського поетичного кіно: «Камінний хрест» (1968) та «Захар Беркут» (1971).

Фільм «Камінний хрест» у 1968 році на Всесоюзному кінофестивалі у Ленінграді отримав Диплом «за найкращу операторську роботу», а «Захар Беркут» у 1971 році на кінофестивалі «Молодь – молодим» у Дніпрі отримав спеціальний Диплом «за оригінальну операторську роботу». Звісно, що це є показник операторської майстерності та креативності Валерія Кваса, який по закінченні майстерні О. Довженка у ВДІК приїхав до Києва працювати на кіностудію, де і зустрів Леоніда Осіку.

Робота над «Камінним хрестом» – «для обох є щасливий випадок, бо можна було знімати те, що хочеться і що є сенс знімати. Але ще до початку зйомок треба було обрати точну стратегію майбутньої роботи. Адже вперше в основу фільму лягли твори Василя Стефаника. Уперше кіно торкалося такої важливої теми, як еміграція» [51, с. 227].

Наступною стала співпраця над картиною «Захар Беркут», у якій В. Квас продемонстрував усю свою майстерність. «У його баченні героїв фільму – це далекі предки тих, хто в «Кам'яному хресті» змушений був кидати рідну землю і йти на чужину. «Захар Беркут» розповідає про те, яку високу ціну за ці гори заплачено. Людей, які буквально зрослися з цими кам'яними брилами, здається, здається, ніякою силою не можна було відірвати від них, завдяки чому вони й перемогли навалу. Камера тут не тільки створювала відповідне тло для виконавців, вона взаємодіяла з ними і в цьому діалозі однаково важливими були і слова, які промовляли актори, і їхні крупні плани, і, скажімо, кадр, де на загальному плані двоє вершників мчать до далеких гір та горизонті. Камера буквально створила образ цієї країни, яка потребує захисту і сама захищає свої дітей» [51, с. 227].

Одним з моментів фільму, який лягає у пам'ять глядача є кадр, яким закінчується картина. Це не просто красивий кадр, який фіксує момент «сповзання» з могутніх бескедів тіні від хмарин. Це символ перемоги народу, який відстояв свою свободу. І, на думку В. Юрченка, це «фірмовий знак мистецтва Кваса – знімати такі кадри, які ніби нічого не означають, але потавлені при монтажі в потрібне місце, вони стають квінтесенцією монтажної фрази, епізоду чи навіть усього фільму» [51, с. 228].

У Валерія Кваса та Леоніда Осики є ще кілька спільних робіт – заборонений фільм «Дід лівого крайнього» (1973), який у свій час глядач так і не побачив, «Море» (1979) та «Вклонись землі» (1985). Далі кожен з них працював над іншими проєктами в складі інших команд, де їхня майстерність явно нарощувала обертів, «але так вийшло, що свої найкращі фільми вони зняли вдвох» [51 с. 229].

Цікавою виявився співпраця Ю. Ілленка-режисера з оператором Віленом Калютою над фільмом «Білий птах з чорною ознакою» (1971). «Мабуть, саме Ю. Ілленко познайомив Калюту із засадами операторської філософії так, як розуміла їх людина, яка щойно починала свій шлях у мистецтві. Суть цих засад зводилась до того, що з певної точки зору оператор – усе ж головна постать у процесі творення фільму. Бо глядач бачить на екрані те, що бачить в об'єктиві своєї камери оператор, а не те, що сподіваються побачити режисери, автори, й усі інші, причетні до створення фільму. І оператор не має права на помилку» [50, с. 214].

Вілен Калюта не отримав фахової освіти, а тому працюючи на кіностудіях він не міг бути оператором-постановником. Він міг розраховувати лише на посаду другого оператора. І до його сорока років так і було. За свідченням Віталія Юрченка, на зйомках фільму «Вечір на Івана Купала» Ю. Ілленко і В. Калюта співпрацювали як режисер і другий оператор. Оператором-постановником стрічки був старший брат режисера Вадим Ілленко.

У 1969 році на кіностудії Довженка з'явився сценарій «Білий птах з чорною ознакою». І при виборі оператора Юрій Ілленка мав обрати Вадима Ілленка, оскільки брати раніше успішно співпрацювали у фільмі «Вечір на Івана Купала». Але з певних причин Вадим Ілленко не зміг співпрацювати у цьому проекті і Юрію Ілленку довелося шукати оператора-постановника. «Ілленко знайшов вихід. Він запропонував призначити оператором-постановником Вілена Калюту. В керівництві студії виникли сумніви. Адже в Калюти не було спеціальної вищої освіти», -- згадує тодішній редактор фільму Віталій Юрченко [50, с. 214]. Для Ю. Ілленка, який на той момент був провідним українським оператором нового покоління, В. Калюта як оператор-постановник був ідеальною фігурою. Попри те, що він не мав теоретичної підготовки, не мав досвіду самостійної роботи постановником, але «у Ілленка сумнівів не було. Він запевнив, що Калюта зробить все як треба і до того ж зніме з нього зайвий клопіт щодо технічного забезпечення всього, що гарантує якісне зображення» [50, с. 214]. І їхня робота виявилася супер плідною. Фільм отримав кілька престижних нагород на міжнародних фестивалях (у тому числі в Італії).

Успіх в рооті над картиною «Білий птах з чорною ознакою» вплинув на творчу долю В. Калюти. Керівництво кіностудії дозволило йому виступати в якості оператора-постановника, але лише у парі з Ю. Ілленком. Але за кілька років заборону було знято і В. Калюта співпрацював і з іншими режисерами. Певним апргесом його операторської кар'єри стала картина «Втомлені сонцем» (1994), який став лауреатом «Оскару» за «Найкращий фільм іноземною мовою» та отримав Гран-прі на 47-му Каннському фестивалі. А у 1999 році на Київському міжнародному кінофестивалі «Молодість» він абсолютно заслужено був нагороджений почесною відзнакою «За внесок у світове кіномистецтво».

У чому ж секрет успіху Вілена Калюти, крім, звісно, його високої операторської майстерності? Як ми вже вказували вище, професія

оператора – конфліктна. Тому оператори завжди цінують режисерів, які враховують їхнє бачення за будь-яких умов. «Оператор часто навіть відмовляється від спокусливих пропозицій очікуючи, коли почне новий фільм саме «його» режисер. Але навіть і в таких щасливих випадках рано чи пізно конфлікт неминучий» [50, с. 218]. На переконання В. Юрченка, який співпрацював з В. Калютою. У кількох проектах, його «історія успіху» базувалася на його здатності не конфліктувати та «рідкісному сплаві художньої інтуїції і блискучому знанні всіх можливостей операторської техніки. Завдяки цьому співпраця з ним була для будь-якого режисера вельми комфортною. Калюта серед операторів – виняток із правила. У нього, звісно, було своє бачення майбутнього фільму. У нього звісно було своє бачення майбутнього фільму. Але головним для нього було знайти засоби втілення на екрані зображальні концепції режисера. І коли режисер уперше дивився на екрані знятий матеріал, він бачив саме те, що хотів побачити. Звісно, виникали якісь побажання, відбувалась якась корекція – і все. Власне бачення у Калюти майже ідеально збігалися з баченням режисера» [50, с. 219].

Якими ж є основні аспекти співпраці (синергії) між оператором-постановником і режисером фільму? Відмітимо серед них основні.

Візуалізація задумів, концепцій та ідей режисера – перший і найважливіший етап співпраці. Оператори прагнуть втілити ідеї режисера в конкретні образи. Режисер визначає загальну тональність фільму, а оператор розробляє технічні та художні рішення для досягнення цього результату. У фільмі «Тіні забутих предків» режисер мав своє бачення, яке торкалося фольклорної тематики та народного використання культури. Оператор у свою чергу, передав це бачення візуально за допомогою таких рішень камери, як нестандартні ракурси, динамічний рух камери та колір.

Важливою частиною співпраці є постійний обмін думками. Оператори можуть придумати нові візуальні рішення, які допоможуть

посилити емоційний ефект або створити нову інтерпретацію сцени. Особливо це стосується поетичних фільмів, де візуальні послідовності відіграють ключову роль у передачі ідей. Оператори не тільки виконують технічні завдання, а й є творчими партнерами, які можуть надати нестандартні рішення для візуалізації складних сцен. Це стосується вибору техніки зйомки, камери, об'єктива, освітлення тощо. Володіючи технічними навичками, оператори можуть втілити в реальність навіть найскладніші ідеї.

Але вкажемо на те, що О. Юрченко сформулював як «формула успіху» Валерія Кваса: «треба було позбутися спокуси користуватися ерудицією замість фантазії, тобто цитувати інших чи навіть самого себе замість того, щоб покладатися на власну уяву. Потім робити все так, щоб ніщо не заважало акторам, щоб вигадані драматургом ситуації справляли на глядача відповідне враження, щоб жодна режисерська знахідка не залишилась поза увагою, щоб кожна нота музики була почута... І коли всі ці умови виконано, всі бар'єри подолано, тоді виникають кадри, що стають як найвищі ноти в оперній арії, і ти починаєш розуміти, куди тебе ведуть автори фільму, на які твої почуття вони розраховують. ... Саме ці кадри можуть забути, але відчуття залишається» [51, с. 230].

А чому стається саме так? Бо ще одним важливим завданням оператора є *створення атмосфери та настрою*, що відповідає емоційно-розповідній тональності фільму. Це досягається за допомогою освітлення, кольору, текстури, композиції кадру та руху камери. Оператори співпрацюють з режисерами, щоб переконатися, що кожен елемент візуальної мови «покрощує» сюжет чи «поглиблює» характер. А звідси поетизація природи України, будь то героїзовані Карпати, чи поетизовані степи. «Прикметно, що образ Карпат з'явився у радянській культурі порівняно пізно, проте досить швидко здобув визнання. Приєднана після війни до СРСР Західна Україна як складова етнічно-культурної мозаїки держави швидко увійшла до загальносоюзного культурного обігу, на всіх

рівнях – від зацікавлення місцевими промислами до появи «карпатської» тематики у «високій» культурі. Сприяла цьому і політика держави, що декларувала підтримку вільного розвитку народів СРСР та визначала формування образу щасливого суспільства» [33]. До того ж це був й «мотив збереження традицій, причому таких, що могли водночас сприйматися і як «свої» («українські»), і як своєрідна «екзотика» на теренах власної країни. Приваблювала і «архаїчність» культури» [там саме], а ще мотив «нерусифікованості».

Часто режисери мають амбітні ідеї, які важко реалізувати з технічної точки зору. У цьому випадку фотограф стає ключовою особою в пошуку практичних рішень для зйомки. Він може працювати в екстремальних умовах, використовувати складне обладнання або створювати спецефекти. Наприклад, під час зйомок фільму Крістофера Нолана «Дюнкерк» (2017) оператор Хойте ван Хойтам працював у важких умовах на воді та в повітрі, щоб досягти найбільшої реалістичності бойових сцен. Його технічні навички та вміння пристосовуватися до складних ситуацій дозволили зняти епічні бойові сцени.

Важливою частиною співпраці між режисером і оператором є робота з монтажу ритму. Оператори мають не лише створювати красиві кадри, а й стежити за тим, щоб вони відповідали загальному ритму фільму. Це допомагає створювати плавні переходи між сценами та підтримувати драматичне напруження чи спокій.

Образ оператора поетичного кіно – це «образ класичного оператора, який, подолавши всі бар'єри на шляху до власної творчої свободи, дістане нарешті можливість не сфотографувати зміст сценарію, не віддзеркалити погляди режисера, не продемонструвати власну масткрнсіть, не зняти навколишнє середовище, а закарбувати на екрані сенс фільму. Думку у пластичній формі» [51, с. 223].

3.3. Збереження традицій та розвиток стилістики у сучасному кіно

Збереження традиції та розвиток стилю в сучасних фільмах є важливими аспектами, які впливають на формування візуальної мови та техніки оповіді. Сучасні кінематографісти активно черпають натхнення з культурної спадщини, історичних наративів і класичних стилів, адаптуючи їх до сучасних технологій і потреб глядачів. Цей процес включає не лише відтворення традиційних елементів, а й переосмислення традиційних елементів і створення нових жанрів і стилістичних форм.

Основні аспекти збереження традицій і розвитку стилю в сучасному кіно ми можемо звести до наступного.

- Сучасні режисери часто звертаються до фольклору, традиційних історій і легенд. Це не тільки зберігає культурні традиції, але й надає нового змісту сучасному суспільству.
- Сучасні технології дозволяють режисерам експериментувати з візуальними стилями. Використання цифрових технологій, 3D-анімації та віртуальної реальності відкрило нові можливості для реалізації традиційних естетичних форм.
- Сучасне кіно часто експериментує з жанрами, поєднуючи елементи різних стилів і форм. Це створює унікальний наратив, який зберігає традиційні елементи, вводячи нові та інноваційні концепції.
- Сучасні режисери часто піднімають важливі соціальні та екологічні проблеми, адаптуючи традиційні наративи до сучасних умов. Це дозволяє зберегти свою індивідуальність, зосередившись на поточних викликах.
- Сучасні українські кінематографісти все більше акцентують увагу на особистих історіях, які відображають досвід окремої людини чи невеликої спільноти. Це дозволяє зберегти культурні традиції, але зосередитися на особистому досвіді.

- В умовах зростання глобалізації українські кінематографісти мають можливість впроваджувати світовий досвід у своїй роботі, зберігаючи власну національну ідентичність. Це призвело до формування нового стилю, який поєднав традиційні українські елементи з міжнародними тенденціями. Наприклад: такі фільми, як «Плем'я» Мирослава Слабошпицького (2014), демонструють використання жестової мови та відсутність діалогу, що дозволяє глядачам різних культур сприймати українську культуру без мовних бар'єрів.

Збереження традицій і розвиток стилю в сучасному кінематографі – процес складний і багатогранний. Сучасні українські кінематографісти активно досліджують та переосмислюють культурну спадщину, поєднуючи її з новими технологіями та актуальними суспільними проблемами. Це створює нові можливості для розвитку національного кінематографу та його інтеграції у світовий контекст, зберігаючи унікальність своєї самобутності.

Поетичне кіно, яке активно розвивалося в 1960-1970-х роках, мало значний вплив на формування естетики та стилю багатьох сучасних українських та зарубіжних режисерів. Цей тип фільму поєднує в собі візуальну поезію, символізм, ліризм і метафоричні прийоми, зосереджуючись більше на емоціях, настроях і філософських аспектах, ніж на структурі сюжету. Особливого розвитку український поетичний кінематограф набув завдяки експериментам із образами, кольорами та звуками таких режисерів, як Сергій Паразанов, Юрій Іллєнко, Леонід Осіка та ін., створюючи кіномову, що передає дух національної культури та історії. Їхні фільми, такі як «Тінь забутого предка» та «Білий птах з чорною міткою», стали класикою, вплинули на розвиток українського кіно та надихнули сучасних режисерів, які продовжують звертатися до поетичних стилів та використовувати метафори.

Сьогодні Валентин Васянович («Атлантида»), Мирослав Слабошпицький («Плем'я») та Катерина Горностай («Зупинка»)

Українські режисери, такі як «Земля», вносять у свої роботи елементи поетичного кіно. Вони використовують візуальні метафори, уникають надмірного діалогічного навантаження, підкреслюють емоційні та образні деталі, намагаючись передати складність і глибину психологічних і соціальних проблем.

Поетичне кіно справило величезний вплив на багатьох зарубіжних режисерів, зокрема Терренса Маліка («Дерево життя», «Тонка червона лінія»), Андрія Тарковського («Андрій Рубльов», «Соляріс») і навіть сучасних митців, таких як Гаспар Ное і Ларс фон Трієр. У їхній творчості поєднуються медитативні ритми, символічна образність і складні філософські теми, характерні для поетичного кіно.

Поетичне кіно продовжує впливати на сучасне мистецтво, передаючи не лише теми та емоції, а й специфічні візуальні прийоми, які стали частиною мови кіно.

В останні десятиліття українські фотографи все більше звертаються до поетичної естетики кіно, поєднуючи її з сучасними сюжетами та техніками.

Наприклад, фільм Валентина Васяновича «Атлантида» через візуальні образи та метафори передає постапокаліптичний світ, у якому ключовими темами є відчуження та самотність. Використання кольору, особливо монохромних і холодних тонів, підкреслює атмосферу зневіри.

Фільм Мирослава Слабошпицького «Плем'я» уникає діалогів і натомість зосереджується на мові жестів, що додає героям відчуття ізоляції. Вибір Слабошпицького знімати довгі кадри без монтажу також нагадує естетику поетичного кіно, даючи глядачам можливість глибше зануритися в атмосферу та пережити події на власному рівні.

Поетичне кіно вплинуло на багатьох всесвітньо відомих режисерів, які захоплюються метафоричною кіномовою та візуальною експресією. Андрій Тарковський, зокрема, запозичив прийоми поетичного кіно для створення глибоко медитативних творів, таких як

«Сталкер» і «В космос», в яких простір і час не мають звичайного значення, а герої часто занурюються у філософські роздуми.

Терренс Малік використовував подібні методи, коли мав справу з естетикою та символізмом природи в таких фільмах, як «Дерево життя». Він також уникає чіткої сюжетної лінії, натомість будуючи структуру через асоціації та пам'ять, створюючи ефект занурення в рамку та споглядання.

Поетичне кіно стало джерелом натхнення для нового покоління митців, які прагнуть створити щось більше, ніж проста історія на екрані. Сучасні кінематографісти поєднують візуальну поезію, метафору та експериментальні техніки, щоб дозволити глядачам відкрити сенс того, що вони бачать. Цей напрям кінематографії продовжує розвиватися, збагачуючи світовий кінематографічний дискурс і доводячи, що кіно може бути справжнім мистецтвом.

Українські кінематографісти зробили вагомий внесок у розвиток світового кінематографа своєю інноваційністю, технологіями та унікальним художнім стилем. Їхня робота стала джерелом натхнення для багатьох міжнародних кінематографістів і зробила Україну важливим гравцем у процесі світового кіно. Цей вплив відображається в кількох важливих аспектах, таких як розвиток візуальної естетики, експериментування з кінотехнологіями та використання кінопоезії.

ВИСНОВКИ

На основі проведеного дослідження ми дійшли наступних висновків.

1. Аналіз літератури, присвяченої історії українського поетичного кіно демонструє два основних аспекти, на яких дослідники роблять акцент, говорячи про витoki цього культурного явища. Його генезу пов'язують зі зміною соціально-політичного клімату під час хрущовської «відлиги» та національної політики перших років правління Л. Брежнєва (Л. Брюховецька, Б. Небесьо, С. Тримбач). Інша група публікацій приділяє більше уваги вкоріненості самої ідеї поетичного кіно в дискусіях «формалістів» в радянському літературознавстві та кінематографі 1930-х років (О. Брюховецька, Л. Науменко). В цих дослідженнях вказується на те, що 1960-ті роки стали періодом відродження інтересу до теорій міжвоєнного авангарду не тільки в СРСР, але й на заході, наводячи приклади текстів про поетичне кіно таких зарубіжних режисерів як П.П. Пазоліні. Тож українське поетичне кіно стає предметом, що дозволяє використовувати як локальну оптику, так і міжнародні контексти, що описують його як частину історії світового кінематографу.

2. Засвідчено, що формування в Україні кінооператорської школи пов'язано з розвитком (Ялта, Одеса, Київ). У 1920-х рр. у зв'язку із зростанням виробництва кінофільмів постала гостра потреба у кваліфікованих кадрах, яку мали забезпечити відповідні навчальні студії та заклади в Одесі, Києві та інших містах. Саме вони заклали підвалини для розвитку в Україні кіноосвіти. В роботі зазначено, що за свідченнями українських кінознавців, найперше у СРСР готувати професійних операторів почали саме в українських кіноосвітніх закладах. У цей час відбувалося становлення кінооператорської школи, яке було штучно загальмоване освітньою реформою кінця 1930-х років. У 1938 році, коли

Київській державний інститут кінематографії був ліквідований, єдиним потужним центром кінооствіти став розміщений у столиці СРСР ВДІК.

Втім, вже у часи свого становлення українська кінооператорська школа уславилася іменами Олексія Калюжного, Михайла Кауфмана, Данила Демуцького. І попри те, що в той час кінооператори сприймалися як «технарі» від кіно, вони таки зазнавали політичних утисків, а О. Калюжний навіть був страчений. Де-які історики українського кіно стверджують, що саме тоді здійснювалися і перші кроки до формування мови поетичного кіна – явища, яке вибухнуло в українському кінематографі 1960-х.

3. Вказано, що ключовими технічними новаціями, які сприяли формуванню візуальної мови поетичного кіно, стали зміни у технічних характеристиках кінокамер, обладнання для монтажу, збільшення чутливості кольорової плівки, поява стадікамів. Кожна з цих новацій по своєму вплинула на формування творчих інновацій, що уможливили появу нових підходів у формуванні візуальних рішень картин. Не менш важливим стало й знайомство нового покоління кінематографів із світовою кіноспадщиною (а саме естетика французької нової хвилі та італійського неореалізму). Всі дозволило кінооператорам створювати складні, емоційні, поетичні візуальні образи, які склали основу українського поетичного кіна.

4. Охарактеризовано спадщину провідних кінооператорів періоду поетичного кіна: Юрія Іллєнка, Вілена Калюти, Валерія Кваса. Вказано, що внесок кожного з них в історію українського кінематографу полягає у тому, що вони, синтезуючи в своїй майстерності технології і творчість, на ряду з режисерами виступали авторами «візуального обличчя» фільму. Задля цього вони експериментували з доступними для них новим технологіями і обладнанням, створювали необхідні спецефекти, збагачували візуальний текст символами і метафорами, додатковими емоціями тощо. Їхній творчий підхід відзначається увагою до деталей,

унікальним використанням локаційної зйомки та впровадженням інноваційних прийомів, які підкреслюють поетичну та символічну природу фільму.

5. Підкреслено, що співпраця режисера та оператора в поетичному кіно є однією з визначальних ознак цього явища. Оператор не тільки фіксує ідеї режисера, а й стає повноправним співавтором візуального наративу. Саме його узгодження з образом визначає загальний настрій і емоційний вплив фільму.

6. Перспективи подальших досліджень полягатимуть в розширенні хронологічних меж обраної проблеми.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Безручко О. Переведення київського державного інституту кінематографії до Москви: нові документи РДАЛМ. *Архіви України*. 2009. № 1-2. С. 150-166.
2. Безручко О. Специфіка історичного розвитку мистецької кіноосвіти в контексті становлення українського суспільства (перша половина XX ст.)
http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:NI Gguqgc8ZMJ:www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe%3FC21COM%3D2%26I21DBN%3DUJRN%26P21DBN%3DUJRN%26IMAGE_FILE_DOWNLOAD%3D1%26Image_file_name%3DPDF/Mist_2008_4-5_7.pdf&cd=29&hl=ru&ct=clnk&gl=ua
3. Брюховецька Л. "Війна культур" чи загроза асиміляції? Українське поетичне кіно як фактор національного самоствердження. *Наук. зап. НаУКМА. Сер. Теорія та історія культури*. 2008. Т. 75. С. 77-84.
4. Брюховецька Л. Іван Миколайчук: *монографія*. К. : Бібліотека української сім'ї, 2007. 65 с.
5. Брюховецька Л. Кінооператор і кінорежисер – опоненти чи співники (Внесок Юрія Іллєнка у розвиток мистецтва кіно). *Наукові записки. Том 49: Теорія та історія культури / Національний університет "Києво-Могилянська академія"*.
<https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/88651ea0-d3d6-487a-81ea-ce87e1d1467d/content>
6. Брюховецька Л. Кіносвіт Юрія Іллєнка : *монографія*. К. : Задруга, 2006. - 288 с. 285-287. - укр.
7. Брюховецька Л. Операторське мистецтво Юрія Іллєнка в «Тінях». *Фільм "Тіні забутих предків" : погляд через півстоліття : збірник наукових статей*. Київ : Ред. журналу "Кіно-Театр" : Києво-

- Могилян. акад., 2018. С. 170-181
<https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/e72206e2-93c7-465d-a2e6-70e94e895396/content>
8. Брюховецька Л. Попит на українських кінооператорів і зарубіжні оцінки їхньої творчості. *Українська кіно операторська школа. Вибране: Зб.наук.статей. Київ: Редакція журналу «Кіно-Театр», ФОП Маслаков, 2020. С. 48-59.*
 9. Брюховецька Л. Специфіка поетичного бачення в мистецтві кіно. *Наук. зап. НАУКМА. К., 1999. Т. 9 : Спец. вип., ч. 1. С. 198–202.*
 10. Брюховецька Л. Танок камери у часо-просторі. Юрій Ілленко-оператор. *Брюховецька Л. Майстри кінозображення: Кінематографічні студії. Вип. 11. Київ, 2000. С. 89-109.*
 11. Брюховецька Л. Фільм як перетворена реальність (художня мова українського поетичного кіно). *Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. / АМУ. К., 2000. Вип. 1. С. 271–274.*
 12. Брюховецька О. «Імператор Юрій Ілленко». Колаж на тему колажу Параджанова. *Українська кінооператорська школа. Вибране. Зб. наук. нт. Київ, 2020. С.25-35.*
 13. Брюховецька О. «Поетичне кіно»: фільм «Тіні забутих предків» у контексті візуальної культури 1960-х років. *Магістеріум. Випуск 52. Культурологія. К., 2013. С. 48-53.*
<https://core.ac.uk/download/pdf/149249272.pdf>
 14. Брюховецька О. До питання «поетичного кіно». *Світова кінокласика: збірник статей. Випуск другий. К. : Редакція журналу «Кіно-Театр» , Видавничий дім «КМ Академія», 2002. С. 103–117.*
 15. Брюховецька О. Українське поетичне кіно в контексті національного питання в СРСР. *Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури. 2012. Т. 127. -С. 40-45.*
http://nbuv.gov.ua/UJRN/NaUKMAtk_2012_127_10

16. Брюховецька О. Поезія і/чи проза: до археології однієї дискусії в радянському кіно. *Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури*. 2017. Т. 191. С. 33-41. <https://philarchive.org/archive/OLG>
17. Госейко Л. Історія українського кінематографа: Пер. с англ. Станіслав Довганюк / Любомир Госейко. – Київ: Кіно-Коло, 2005. – 464 с.
18. Демещенко В. Творчі пошуки видатного українського режисера Сергія Параджанова. *Мистецтвознавство. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* № 2, 2015. С. 101.
19. Єфремова К. «Пропала грамота»: гра з глядачем. Світова кінокласика. Вип. 7. 3б.ст. / упор. Л. Брюховецька. Київ, 2014. С. 121-123.
20. Зубавіна І. Кіноархетипіка як ядро екранного наративу. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. праць*. Вип. 16. С. 75–83.
21. Ілленко Ю. «Ми ще не вийшли на свободу...» Кінотеатр. 1995. №2 . С. 49
22. Кадинська В. Концепція національної історії у фільмі «Пропала грамота». [Ел. ресурс] : http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=80
23. Капелюшний В., Конта Р., Ховайба Н. Українське поетичне кіно сергія параджанова: радянська історіографія. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: Мистецтвознавство*. 2019. № 3. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2019.177696>
24. Кульчинська Л. Українське поетичне кіно як радянський вестерн. <https://hromadske.ua/authors/Lesya-Kulchinska>
25. Левицька Й. Повернення до коріння. Українське поетичне кіно : монографія; пер. з польск. Л. Горбенко. К. : Задруга, 2011. 123 с.

- 26.Мархайчук Н. Факультет аудіовізуального мистецтва Харківської державної академії культури В контексті розвитку аудіовізуальної освіти України. *Кваліфікаційна робота на здобуття другого (магістерського) рівня вищої освіти. за спеціальністю 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво»*. Харків, ХДАК, 2024.
- 27.Марченко С. Чому в Україні розвинула саме операторська школа? *Українська кіно операторська школа. Вибране: Зб.наук.статей. Упорядник Л. Брюховецька*. Київ: Редакція журналу «Кіно-Театр», ФОП Маслаков, 2020. С. 11-24.
- 28.Миславський В. Історія українського кіно 1896–1930: факти і документи. Т. 1. Харків: Видавництво «Дім Реклами», 2018. С. 200-209; 389-448.
- 29.Миславський В. Кіноосвіта в Україні в 1920-х. *Культура України: зб. наукових праць ХДАК*. Вип. 53. 2016. С. 186-194.
- 30.Миславський В. Кінословник : терміни, визначення, жаргонізми .Харків: [б.в.], 2007.
- 31.Наумова Л. "Поетичне" кіно і мова кінематографа. Студії мистецтвознавчі. 2016. № 3. С. 65-71.
<https://sm.etnolog.org.ua/zmist/2016/3/65.pdf>
- 32.Пащенко А. Своєрідність українського поетичного кіно. *Українське кіно від 1960-х до сьогодні. Проблема виживання. Зб. наук. ст.* Київ, 2010. С. 21-40.
- 33.Пащенко А. Українське поетичне кіно як зразок національного кінематографа. *КіноТеатр: часопис*. 2012. № 2. http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1337
- 34.Печеранський І. Конвергенція технологій і творчих рішень під час створення візуального образу в кіноіндустрії: *Аналіз екосистемних зв'язків. Культурологічна думка*. 2023. №24. С. 36-45.
https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD24_Pecheranskyi.pdf

- 35.Пруденко, Яніна Дмитрівна. Естетична природа постмодерністського "німого кіно" [Текст] : дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08 / Пруденко Яніна Дмитрівна ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. - К., 2008. - 186 арк. - Бібліогр.: арк. 159-186
- 36.Поетичне кіно: заборонена школа : зб. ст. і матеріалів; авт. ідеї й упоряд. Л. Брюховецька. Київ: АртЕк: Кіно-Театр, 2001. 463 с.
- 37.Пономаренко К. Зображальна мова в українському кінематографі другої половини ХХ ст. (на прикладі українського «поетичного» кіна) : Кваліфікаційна робота на здобуття другого рівня вищої освіти (магістр) за спеціальністю 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво». Харків, ХДАК, 2022.
- 38.Равлюк-Голіцина О. Становлення та розвиток операторської школи в Україні. *Нариси з історії кіномистецтва України : зб. статей.* – 2006.
- 39.Росляк Р. Біля витоків кіноосвіти в Україні.*Мистецтво екрана. Вінниця, 2001.* С. 54-55.
- 40.Росляк Р. Державна політика в галузі вітчизняної кіноосвіти (1920-ті). *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки, 2012 (4).* С. 326-329.
- 41.Росляк Р. До історії Київського державного інституту кінематографії: Документи останніх років існування інституту з фондів Російського державного архіву літератури і мистецтва. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Київ : «ЕКМО», 2008. Вип. 2/3.* С. 341-366.
- 42.Пролеєв С. Німецький кіноекспресіонізм 1920-х та український кінематограф // *Україна – Німеччина: кінематографічні зв'язки.* Вінниця: Глобус-Прес, 2009. С. 77-81..
- 43.Самусенко Ю. Українське поетичне кіно, або Чому "Вавилон ХХ" Івана Миколайчука став культовим. <https://suspilne.media/135360->

ukrainske-poeticne-kino-abo-comu-vavilon-xx-ivana-mikolajcuka-stav-kultovim/

44. Сапоненко О. Знаковість поетичного кіно. *Сучасність*. 2006. №10. С. 149-152.
45. Сергій Параджанов. Злет, трагедія, вічність: твори, листи, документи архівів, спогади, статті, фотографії. К.: Спалах ЛТД, 1994. 280с .
46. Скуратівський В., Охіда О. Автор та авторське у кінематографі України 60–70-х років першої половини 80-х років ХХ століття. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2, 1 (Чер 2019), 42–49. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.1.2019.170870>.
47. Українське кіно від 1960-х до сьогодні. Проблема виживання : зб. наук. ст. / упоряд.: Л. Брюховецька. К., 2010. 249 с.
48. Хороб С. Українське «поетичне кіно»: екранна трансформація повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків». *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. 2017. № 3(39). С. 228-239.
49. Шимон, О. Сторінки з історії кіно на Україні : монографія. Київ : Мистецтво, 1964.
50. Юрченко В. Vilen Kaluta. *Українська кінооператорська школа. Вибране. Зб. наук. нт*. Київ, 2020. С. 213- 220.
51. Юрченко В. Валерій Квас. Реквієм по оператору. *Українська кінооператорська школа. Вибране. Зб. наук. нт*. Київ, 2020. С. 221- 231.
52. Fedorenko V. The Genesis of Ukrainian Poetic Cinema O.P. Dovzhenko in 30th-50th Years of the Twentieth Century. *Naukovij oglad*. 2018. № 9. С. 213-225. <https://oaji.net/journal-archive-stats.html?number=797&year=2018&issue=13684>
53. Kim O. “Poetic Cinema: A Genealogy of the ‘Poetic’ in Soviet and Post-Soviet Critical Discourse.” *Studies in Russian and Soviet Cinema*. 2022. №16 (2): 105–19.

54. Mikonis-Railiene A. History and Symbols: Lithuanian and Central European Cinema of the 1960s. Images. *The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication*. 2015. № 16. С. 234-246.
55. Nebesio, Bohdan Y. "Questionable Foundations for a National Cinema: Ukrainian Poetic Cinema of the 1960s." *Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne Des Slavistes* 42, no. 1/2 (2000): 35–46.
56. Pasolini P. P. The Cinema of Poetry. *Movies and Methods. Vol. 1, an Anthology*. Берлкі: University of California Press, 1976.
57. Shklovsky V. Poetry and Prose in Cinema. *Poetics of the Cinema: Russian Poetics in Translation*. Оксфорд: RTP, 1989. 87-89.