

Мистецтвознавство

УДК 791.071 (477) – 23

DOI: 10.31471/2304-7402-2019-2(54)-288-297

ТВОРЕННЯ КІНОСВІТУ ЯК ХУДОЖНІЙ ПРОЦЕС (НА МАТЕРІАЛІ ФІЛЬМІВ УКРАЇНСЬКОГО «ПОЕТИЧНОГО КІНО»)

С. І. Хороб

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника;
кафедра української літератури;
76018, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57;
тел. +380 (342) 59-60-74, e-mail: kaf.lit@ukr.net*

У статті розглядаються деякі аспекти творчого процесу над фільмом. На прикладі кінокартин представників українського «поетичного кіно», а також творчості їх постановників зроблено спробу виокремити особливості психології творчості, її етапи і стадії. Доведено, що такі стрічки, як «Тіні забутих предків», «Пропала грамота», «Вечір на Івана Купала», «Камінний хрест», «Вавилон ХХ» та їх творці по суті оновили естетику кіномистецтва України.

Ключові слова: *творчий процес, фільм, українське «поетичне кіно», національний кінематограф, кіносвіт.*

Про феномен українського мистецтва – «поетичне кіно» – на сьогодні написано чимало досліджень, у яких вивчено його генезу, особливості розвитку, поетику образності і сюжетотворення, систему режисерських та операторських естетичних виражень, врешті, його вписуваність у загальнонаціональний кінопроцес без будь-яких хронологічних рамок, не зважаючи на 60-70-ті роки минулого століття – період його розвитку. Та все ж і досі залишається мало з'ясованим сам творчий процес народження і функціонування українського поетичного кінематографа. Ця проблема, попри те, що її так чи інакше торкалися у своїх працях кінознавці, потребує систематизованого підходу до її розв'язання, виходу за межі національної кіноіндустрії та й нових методологічних підходів у її висвітленні. Тією або іншою мірою критики, теоретики і практики кіно (не лише українські, а й зарубіжні) до цієї проблеми зверталися як у минулому, так і тепер. Справді, не можна проаналізувати творчість режисера, актора, оператора, сценариста і т.д., не сказавши хай і коротко

про створення тієї чи іншої кінокартини в душі «поетичного кіно», про закономірності її реалізації.

Однак, якщо проаналізувати і систематизувати такі звернення, можна зробити висновок, що кінознавці робили це радше із необхідності оживити розповіді про такий національний феномен українського мистецтва. Вони не вбачали, як це не парадоксально, у творчому процесі спеціальної проблеми. Інакше кажучи, в подібних дослідженнях творчий процес, по суті, не ставав об'єктом самостійного вивчення. Хоча заради справедливості та об'єктивності розгляду порушеної проблеми варто відзначити останніми роками помітне зацікавлення цими питаннями. Свідченням цього можуть слугувати праці Лариси Брюховецької «Поетична хвиля українського кіно» (К., 1989) та «Література і кіно: проблеми взаємин» (К., 1988) і колективні дослідження «Поетичне кіно: Заборонена школа» (К., 2001), «Екранний світ Сергія Параджанова» (К., 2014) та ін. До цього переліку видань, вочевидь, треба додати й раніше опубліковані (почасти й нині друкуються) щоденникові записи, спогади, замітки про процес творення фільму таких українських режисерів, як Олександр Довженко, Ігор Савченко, Юрій Ілленко, Сергій Параджанов, Леонід Осика, Леонід Биков тощо.

Зважаючи на це, сьогодні цілком закономірно можна поставити запитання: що дає кінознавству вивчення творчого процесу як об'єкта самостійного дослідження? Знайомство з такими працями, приміром, як «Поетичне кіно. Заборонена школа» або «Екранний світ Сергія Параджанова» значною мірою дозволяє уже відповісти на це питання. Адже чим більше дослідник приділяє уваги аналізу творчості режисера, тим глибшими виявляються його розмисли, набуваючи більш загального, аналітичного характеру, тим вищою стає якість кінознавчого дослідження в цілому. Відтак названі книги можуть слугувати не тільки зразком, що демонструє плідотворний досвід асиміляції обговорюваних впродовж останнього часу у спеціальній літературі ідей, але й прикладом сучасного дослідження. Справді, до тих пір поки ми не ставимося до нашої теми як до теми самостійної, ми продовжуємо ставитися до неї як до ілюстративного матеріалу. Замість закономірностей творчості перед нами зчаста постають малопримітні випадки.

Врешті, не беручи до уваги ці закономірності творчості, ми ризикуємо вульгаризувати уявлення про кіно як особливу сферу художньої діяльності. Це положення мало наслідки для вивчення виражальних засобів кіно, його мови, стилю, драматургії, тобто для вивчення спеціальних внутрішньо кінематографічних проблем. Недооцінка цих закономірностей почалася на рівні як критики, так і теорії кіно. Не випадково Сергій Параджанов ще наприкінці 60-х років у своїй статті «Вічний рух» («Искусство кино», 1966, №1) закликав критиків якомога прискіпливіше і зусібніше вивчати творчий процес народження фільму, що, на його думку, повинно призвести до підвищення якості теорії і критики.

При відповіді на поставлене запитання треба врахувати ще одну обставину. Здійснення задуму фільму не слід розглядати як процес «у собі». Це завжди підготовка до діалогу з глядачем. Саме відчуття творчого процесу як підготовки до такого діалогу значною мірою вимагає від режисера надавати кінцевому варіанту фільму певної форми. Самовизнання засвідчує, що режисери усвідомлюють про що йдеться. Причому не лише тоді, коли бралися до уваги можливі реакції глядача, але й тоді, коли вони, реакції, свідомо заперечуються. Ці обставини далеко не завжди враховувалися дослідниками. Між тим вони утруднювали вивчення фільму не тільки з мистецтвознавчої, але й з соціологічної та соціально-психологічної точки зору. Адже взаємодія фільму і публіки починається не лише з моменту, коли фільм виходить на екрани. Уважне вивчення творчого процесу показує, що уявлення режисера про можливі реакції на фільм виникає набагато раніше.

Тож необхідність вибудовувати структуру фільму як діалог постає одним із найбільш складних аспектів. У вже згаданій статті «Вічний рух» Сергій Параджанов зауважував, що питання про контакт з глядачами, емоційний вплив фільму «Тіні забутих предків» був для режисера, оператора, сценариста, художника та композитора (Сергія Параджанова, Юрія Ілленка, Івана Чендея, Григорія Якутовича, Мирослава Скорика. – С. Х.) першорядним. Вони часто задумувалися над тим, які сцени майбутнього фільму будуть найбільше хвилювати глядачів, які – менш помітно, якою буде амплітуда коливань глядацьких емоцій. Ці міркування видатного постановника однойменного твору Михайла Коцюбинського підкріплюють інші дослідники українського «поетичного кіно», скажімо, Іван Дзюба («Відкриття чи закриття школи?»), Леонід Череватенко («З відстані двох десятиліть»), Ольга Брюховецька («До питання «поетичного кіно»»), Юхим Левін («Художній образ у кіномистецтві») та ін. Як показують ці (і багаточисельні інші) приклади, вибір єдино можливої для даного замислу програми сприйняття здійснюється постановниками із самого початку і постає як одна із суттєвих проблем вивчення нашої теми. Тому можна стверджувати, що створення, функціонування, сприйняття і вплив фільму як ланки єдиного процесу спілкування у сфері кіно тісно між собою зв'язані і самостійне вивчення кожної такої ланки може привести до односторонніх висновків.

Поява інтересів до питань сприйняття фільму публікою призвело і до необхідності розібратися у закономірностях творчості. Однак вивчення цих закономірностей також, виявляється, багато дає для розуміння логіки глядацького сприйняття. Не випадково, наприклад, Сергій Грузенберг свого часу (ще у 20-30-х роках минулого століття. – С. Х.) як допоміжний метод вивчення творчості пропонував так званий «репродуктивний» метод, який дозволяв з допомогою зіставлення та вивчення різних глядацьких сприймань твору оприявнювати закономірність творчого акту художника. Переоцінювати цей спосіб не доводиться, проте

безсумнівно, що певні закони про логіку творчості можна отримати і при такому підході. Такої позиції, наприклад, дотримувався один із перших творців українського «поетичного кіно» Олександр Довженко, про що переконливо зауважує у своїх щоденникових записах (Олександр Довженко. Україна в огні: кіноповість, щоденник. – К, 1990). Вивчення творчого процесу дозволить уникнути вульгарного уявлення про вплив кіно, згідно з яким фільм являє собою щось схоже до моделі свідомості абстрактно усвідомлюваної публіки, тобто, що постановники (передовсім режисер і сценарист) повинні пропонувати публіці лише те, що їй обов'язково мусить подобатися. Режисер має знати, на який полегшений шлях його іноді підштовхує публіка, однак він завжди повинен зробити все, щоб власне ця публіка могла вступити з режисером у діалог, якого вона не завжди хоче, але на який у принципі здатна.

Саме тому момент «розмови» режисера і публіки – акт драматичний. Варто згадати про те, що фільми Олександра Довженка «Земля», «Іван», «Звенигора» у 20-30-х роках минулого століття не лише започаткували розвиток українського «поетичного кіно», а й дали йому потужний естетичний поштовх для подальшого функціонування, надто ж у 60-70-ті роки того часу («Тіні забутих предків» Сергія Параджанова, «Камінний хрест» Леоніда Осика, «Вечір на Івана Купала» Юрія Іллєнка, «Пропала грамота» Бориса Івченка, «Вавилон ХХ» Івана Миколайчука та ін.). А їх фільми виявилися прийнятними масовою публікою пізніше, аніж вони з'явилися на екранах. (Згадаймо бодай історію з поверховим розумінням «Тіней забутих предків»).

Важливо при цьому й те, що включення до поля уваги нових проблем, зв'язаних із функціонуванням фільму у масовій публіці, з його сприйняттям, вимагало водночас й поглиблення в традиційну, але ще поверхово освоєну проблематику. До останньої якраз і можна віднести проблематику закономірностей творчості. Проте, як переконують численні дослідження сучасних кінознавців, зосібна українського «поетичного кіно», як тільки процес кінотворення стає об'єктом самостійного вивчення, критики і мистецтвознавці натрапляють на суттєві методологічні труднощі. Перша трудність зв'язана з тим, що багато хто (і передовсім самі кінематографісти) вважають, що цей об'єкт загалом не можна пізнати. Так, наприклад, Леонід Осика, маючи на увазі процес творчості, зізнався в одному із своїх інтерв'ю, що вже після того, як фільм вийшов на екрани, сказати б у широкий прокат, нелегко простежити за розвитком його ідей – того, як він виношувався у задумі і був художньо зреалізованим («Новини кіноекрана», 1971, № 4). Інша трудність зв'язана з вирішенням питання, хто повинен цей творчий процес досліджувати. Історія вивчення нашого об'єкту показує, що в різні часи на це питання давалися різні відповіді.

Щодо першої труднощі, то в міру становлення теорії творчості вона поступово знімається. Описати і збагнути закони творчості, в тому

числі і в кіно, в принципі можливо. Звісна річ, не на всі питання сьогодні можна дати відповідь (приміром, про те, як поєднується в українському «поетичному кіно» традиції міфу і народних вірувань – «Вечір на Івана Купала», яка природа кінообразу з його національною закодованістю – «Вавилон ХХ», як органічно сполучаються в «поетичному кіно» закони реального і художнього світів – «Пропала грамота»). Однак безсумнівно те, що якісь аспекти творчості в національному кінематографі вже науково осмислені, якісь знаходяться у стадії вивчення, а якісь питання можуть бути з'ясовані лише з часом (скажімо, роль українського «поетичного кіно» в розвитку модерних і постмодерних моделей творчості в європейському кінематографі, як про це зауважує польський кінознавець Януш Газда). Ця складність зв'язана з тим, що творчий процес загалом відноситься до однієї із найважчих галузей наукового вивчення. Відомо, що це вивчення залежить від рівня психології, психології особистості, фізіології, соціальної психології тощо. Наприклад, це вивчення багато чим залежить від дослідження такої важливої проблеми психології, як проблеми несвідомого. Хоча з появою важливих праць психологів минулого (К.-Г. Юнга, З. Фрейда, Е. Фрома, О. Кульчицького, В. Яніва та ін.) і це питання поволі знімається. Залучення несвідомої сфери до акту творчості призводить до того, що багато рішень режисера, оператора, акторів-виконавців виявляються раптовими, начеб немотивованими, немовби безпосередньо не зв'язаними з передбачуваними рішеннями.

Скажімо, актор Іван Миколайчук у фільмі «Тіні забутих предків», докладаючи великих зусиль, аби перевтілитися у героя повісті Михайла Коцюбинського Івана Палійчука, зчаста вдавався до, здавалося б на перший погляд, не цілком адекватних учинків (згадаймо сцени за участю Мольфара Юри чи оніричні візійні уявлення коханої Марічки на Святвечір), ніби підсвідомих, однак органічних для свого ества, свого психічного стану. Не випадково журнал «Искусство кино» (1972, №11) писав, що актор, використовуючи різні психічні пласти (свідомі і несвідомі), зіграв головну роль з «прекрасним знанням народного характеру і національних особливостей життя», відтак його Іван Палійчук «піднімається у втіленому актором образі до високого філософського узагальнення, до утвердження неминущих цінностей людського духу». Зчаста на несвідомому будували свої образи, приміром, Броніслав Брондуков у ролі Злодія («Камінний хрест»), Богдан Ступка у ролі Ореста Дзвонаря («Білий птах з чорною ознакою»), Іван Миколайчук у ролі Філософа («Вавилон ХХ»).

Однак це аж ніяк не означало, що логіка вибудови їх образів у них відсутня загалом. «Іллюзія, що творчий процес здійснюється «несвідомо», – писав свого часу режисер та оператор Юрій Ілленко, – виникає тому, що ми усвідомлюємо початковий момент народження фільму, тобто настрій, а потім одразу ж бачимо результат думки. Позаяк те, що весь акт відтворення й оформлення видовищ відбувається миттєво, ми не

схильні зауважувати ряд етапів або дуже заплутаний хід. По суті ця швидкість і є причиною того, що у свідомості не проступало, а губилося у «несвідомості» багато зв'язкових ланок, які органічно злитовують відоме із заново відкритим і які не можуть охопити нашої уваги через свою обмеженість і сповільненість» (Цит. за: Сергій Тримбач «Всупереч усьому! Юрію Ілленку – 80!», «День», 2016, 11 трав.). Хай і дещо широко сприймається ця цитата відомого українського кіномайстра, та вона сприяє розкриттю суті досліджуваної проблеми.

Ставлячи запитання про принциповану пізнаваність закономірностей творчого процесу там, де сам творець відмовляється це робити, дослідник мусить показати, якими ж матеріалами він користуватиметься, щоб відтворити неусвідомлені самим же режисером, сценаристом, акторами «зв'язкові ланки». Для того, щоб творчий процес не видавався, з одного боку, непізнаваним, а з іншого – таким, що піддається усвідомленню лише самого творця, дослідник повинен зосередитися на деталях, що нібито не є фактом свідомості режисера, однак тим часом не менш задіяних у творчому процесі. Тут не варто обмежуватися лише вивченням статей, книг, інтерв'ю або навіть листуванням постановників. Безсумнівно, ці документи вже можуть дати дуже багато цікавого і переконливого матеріалу. Однак безсумнівно і те, що з самого початку творчий процес повинен стати предметом спеціального спостереження. Причому спостерігачем повинен бути саме дослідник. В ході такого спостереження дослідник мусить постійно проводити бесіди або інтерв'ю з режисером. Вербальні висловлювання режисера повинні бути лише елементом (хай іноді й суттєвим) у загальній програмі спостереження. Як це ми нерідко помічали в інтерв'ю тих же Сергія Параджанова, Леоніда Осики, Юрія Ілленка, Івана Миколайчука, Бориса Івченка – неперевершених творців українського «поетичного кіно». Зрештою, згадаймо щоденникові записи та епістолярій щодо цього незабутнього Олександра Довженка (Довженко без гриму. – К., 2012).

Загострюючи увагу на першій трудності вивчення творчого процесу, ми водночас відповіли на друге питання. Проте зупинитися на цій стороні питання більш докладно надзвичайно важливо, оскільки спроби такого вивчення до сих пір супроводжуються повідомленнями про те, що якщо творчий процес у принципі й піддається вивченню, то єдиним дослідником може бути лише режисер. Здавалося б, недавні публікації книг та листувань такого режисера та кінодраматурга, як Олександр Довженко, це підтверджують. Справді, цей кіномитець демонструє, які складні і незвичайні спрямування творчої думки можуть бути зафіксовані, піддані аналізу і поясненню. Однак існує й інший тип режисера. Здатність до вищих виявів художньої творчості, до складного асоціативного мислення, до створення цілковито нових сюжетних чи образотворчих рішень ще повністю не пояснюють спроможності для розуміння того, яким чином режисер придумав саме таке рішення, а не інше, чому

виник власне такий, а не інший задум. Тай нерідко, коли режисер пояснює логіку своєї творчості, то зчаста видає бажане за дійсне, і врешті неспроможний як слід роз'яснити її, логіку власного творіння.

Виокремлюючи різні типи режисерської психології в кіно (якими неоднотипними постають творці української школи поетичного кінематографа за всієї об'єктивності у їх подібності – О. Довженко, С. Параджанов, Ю. Ілленко, Б. Івченко, Л. Осика, І. Миколайчук), ми тим самим прагнули підкреслити співвідношення свідомого й несвідомого, інтуїтивного й аналітичного у їх творчості. Власне, міра цього співвідношення і перетворює одних у чистих творців (О. Довженко, І. Савченко, С. Параджанов), других – у спостерігачів (Б. Івченко, М. Мащенко, І. Миколайчук), третіх – у теоретиків (Ю. Ілленко, Л. Осика). Та оскільки ми ведемо мову про співвідношення інтуїтивного й аналітичного, то його можна оприявнити як постійно змінюваний, залежно від тієї чи іншої стадії творчого процесу. Відтак можна стверджувати, що «чистого» творця не буває. Більшою чи меншою мірою режисер завжди стає теоретиком власної творчості, хоча раціональне або інтуїтивне начало в його художніх інтенціях може превалювати.

Доречно зазначити, що логічне начало у режисера може проявитися не тільки у формі теоретичних визначень, виявляючись через конструктивні елементи структури фільму, через уміння із різноманітних елементів вибудовувати чітку і цілісну структуру, із здатності викликати з допомогою цієї структури певні глядацькі емоції. Режисери нерідко відмовляються аналізувати закономірності творчості у вербальних формах. Почасти це зв'язано з тим, що творча діяльність загалом має багато автобіографічного, про що не завжди можна і треба говорити (згадаймо кінематографічну долю Олександра Довженка, Сергія Параджанова, Юрія Ілленка, біографічні моменти яких уже самі собою ставали об'єктом творчості). Однак причина того, чому режисери не завжди цьому надають відповідного значення, складніша. Вона полягає у тому, що певні пласти чи ланки творчості справді не піддаються вербальній інтерпретації або надто її огрублюють. Тим часом, незважаючи на властивість режисера до фіксації процесів творчості, не варто вважати її вищою і єдиною інстанцією. До того ж чимало з них зізнавалися, що не тільки проникливі критики, але й глядачі у їх фільмах знаходили особливості, що не фіксувалися їх власною свідомістю (знову ж таки згадаймо ще одного представника українського «поетичного кіно» Леоніда Осика та його «Камінний хрест» і «Захар Беркут», коли дослідники-кінознавці та глядачі, за спостереженнями самого постановника, віднаходили такі естетичні нюанси у цих стрічках, про які він у процесі творчості звертав мало уваги або ж зовсім їх оминав) («Новини кіноекрана», 1972, №6).

Ще один аспект порушеної проблеми: послідовність і мотивованість етапів роботи над кінофільмом. Дослідники цих моментів творчого

процесу у кінематографії (їх доволі нелегко виокремити) все ж означають три стадії творення стрічки – написання сценарію (кінодраматургії, як це було в Олександра Довженка, Юрія Яновського, або ж кіносценарію, як це спостерігаємо в Івана Чендея, Дмитра Павличка, Юрія Ілленка, Івана Миколайчука), зйомки і монтаж. Якщо ж деталізувати, то таких стадій можна нарахувати й більше: сценарій – пошук його вирішення – його художньо-образна реалізація – його монтаж – його показ широкій глядацькій публіці. Кожна із цих стадій, між іншим, може розглядатися окремішно, бо становить собою абсолютно самостійний та особливий процес. Зрозуміло, що на кожній із цих стадій режисер вирішує свої завдання: конкретні і цілком мотивовані. А у своїй сукупності ці стадії творять органічну художню цілість – фільм.

Врешті, й цю художню цілість кожен окремішно творять – і сценарист, і режисер, і оператор, і художник, і музикант, і актори. Відтак ми не можемо не брати до уваги їх багаточисельні спостереження, та й свідчать вони про те, що процес народження кінокартини не варто уявляти собі як безмірне втілення лише сценарію чи акторських або режисерських спостережень, полишаючи осторонь звукоглядацьку тканину фільму. Справжнє бачення фільму може народитися вже після того, як постановники приступили до зйомок. Очевидно, судячи із багатого кінознавчого матеріалу, так трапилося із фільмом «Тіні забутих предків». Сценарист Іван Чендей на основі відомої повісті Михайла Коцюбинського створив літературну першооснову кінострічки, яку всіляко доповнювали і поглиблювали інші творці фільму – оператор Юрій Ілленко, художник Григорій Якутович, композитор Мирослав Скорик та виконавці головних ролей – Іван Миколайчук, Лариса Кадочнікова, Тетяна Бестаєва, Спартак Багашвілі, Леонід Енгібарян, народні актори із сіл Верховинщини. Згадуючи про період зйомок у Карпатах – період реалізації сценарію та режисерських вирішень, акторських одкровенень, – Юрій Ілленко писав: «Не знаю, як йому (Сергію Параджанову. – С. Х.) вдалося зібрати таку знімальну групу, – не просто однодумців, а людей, які воювали за ідею, за цілісність фільму, за майбутнє (...). Які воювали люто, на смерть. Для мене, молодого тоді митця, це був урок відкриття правди, високої художньої правди (...). Тоді в мене і склалося уявлення, як все-таки робиться мистецтво, як народжується щось зовсім невловиме, непередчуване, художньо вивершене те, що залишається за межею людських знань, як органічно тривав процес творчого народження великого фільму» («Юність», 1987, №9). Так під час зйомок не просто реалізувався сценарій літературної першооснови кінострічки, він народжувався кожного дня всією творчою групою.

Виникає питання, ні, кілька цілком мотивованих запитань: то що – ніяких закономірностей у творчості не існує? І окреслені стадії творення фільму не можна розглядати як послідовну розробку однієї і тієї ідеї, образу, плану? І кожний новий етап не так наближається до фільму, до його

го кінцевого варіанту, як віддаляється від нього? За всієї риторичності, ці питання свідчать лише про те, що процес художнього творення (в даному разі кінематографічного творення) не просто складний, а й почасти психологічно парадоксальний, непередбачуваний навіть його авторами. І як тут не згадати таких, здавалося б, на перший погляд незвичних зізнань італійського режисера Фредеріко Фелліні: «Залишилося всього два тижні до закінчення зйомок фільму, а я ще не знаю, чим він закінчиться. Я цього справді не знаю, тобто я знаю, що саме хочу виразити, але ніяк не можу уявити собі цього у візуальних образах» (Фредеріко Фелліні. Статті. Інтерв'ю. Рецензії. Воспоминання. – М., 1966).

Якщо зважати на такі чи інші багаточисельні зізнання режисерів, то час виробництва фільму не завжди співпадає з часом творчого процесу. Режисери часто зізнавалися (Л. Осика, М. Мащенко, Л. Биков, Р. Балаян та ін.), що задум того або іншого фільму у них виникав не в момент, коли писався чи затверджувався сценарій або коли запускався у виробництво фільм, а, наприклад, кількома роками раніше. Доволі своєрідним видається зізнання Олександра Довженка: «Коли у своїй режисурі я перевалюю за половину картини, я починаю думати про наступну картину... Приблизно з половини картини я починаю бути закоханим у мою наступну картину і починаю думати, що ця наступна картина буде кращою, ніж те, що я зараз роблю» (Довженко без гриму: Листи, спогади, архівні знахідки. – К., 2014. – с. 168). Такий безкінечний процес творення. От чому той же Фредеріко Фелліні стверджував, що, навіть закінчивши роботу над фільмом, режисер «продовжує свій внутрішній монолог», не в силах вважати вичерпаним усе, що він хотів виразити лише в одному окремому творі; йому одразу ж хочеться вийти за його рамки й надалі розвинути його теми та мотиви.

Такі висловлювання закономірні. Адже психологія творчості більшою чи меншою мірою – завжди психологія особистості. Відомо, що для Олександра Довженка, Сергія Параджанова, Леоніда Осики, Івана Миколайчука та інших творців українського «поетичного кіно» процес роботи над фільмом нерідко ставав процесом життя, а не лише фактом творчої біографії. «Для мене це означає реалізувати самого себе, виявити своє власне життя і надати йому смисл», – зізнався Юрій Ілленко у своїй книзі «Доповідна апостолові Петру», що вийшла вже після смерті режисера та оператора (К., 2010). Власне, тому вивчення творчості представників українського «поетичного кіно» набуває проблеми великої складності. Власне, тому дослідникові необхідно використовувати біографічні дані як ще одне важливе джерело психології творчості.

Зрозуміла річ, задекларована на початку статті проблема – багатомірна. Відтак тут ми зупинили свою увагу лише на деяких аспектах творення кіноsvіту. Інші – залишилися поза рамцями цього дослідження.

Література

1. Поетичне кіно. Заборонена школа, К., 2001.
2. Пазолини П. Поэтическое кино //Строение фильма: Сборник, М., 1984.
3. Брюховецька Л. Поетична хвиля українського кіно, К., 1989.
4. Бабишкін О. Кіномистецтво сьогодні, К., 1972.
5. Білий птах з чорною ознакою. Іван Миколайчук: спогади, інтерв'ю, сценарії, К., 1991.
6. Сергій Параджанов. Злет, трагедія, вічність: Твори, листи, документи архівів, спогади, К., 1994.
7. Коломієць Р. Пристрасті за Богданом. К., 2006.
8. Екранний світ Сергія Параджанова. Збірка статей, К., 2014.
9. Хороб С. Повість Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків» у системі українського «поетичного кіно» // Степан Хороб. Збережені миті. Статті, портрети, інтерв'ю, огляди, рецензії, Івано-Франківськ, 2015.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 17.11.2018 р.
Рекомендовано до друку д.ф.н., професором **Бистровим Я.В.***

**THE CREATION OF A CINEMA WORLD AS A FICTIONAL
PROCESS (ON THE MATERIAL OF FILMS OF UKRAINIAN
“POETIC CINEMA”)**

S. I. Khorob

*Vasyl Stefanyk Precarpathian National University;
Chair of Ukrainian Literature; 76018, Ivano-Frankivsk, Shevchenko St., 57;
tel. +380 (342) 59-60-74; e-mail: khorob@ukr.net*

The article considers some aspects of a creative process over the film. On the example of motion pictures of the representatives of the Ukrainian “poetic cinema”, as well as of the creative work of their producers the attempt is made to single out peculiarities of psychology of creative work, its phases and stages. It is proved that such movies as “Tini zabutykh predkiv”, “Propala hramota”, “Vechir na Ivana Kupala”, “Kaminnyi khrest”, “Vavylon XX” and their creators substantially renewed the aesthetics of the cinematographic art of Ukraine.

Key words: *creative process, film, Ukrainian “poetic cinema”, national cinematography, cinema world.*