



КІНОМИСТЕЦТВО (від **кіно**... і **мистецтво**) — вид мистецтва, який за допомогою кінематографічної техніки, оперуючи рухомим зображенням і **звук**ом, відтворює реальну дійсність у художніх та художньо-документальних образах. Основні види К.: художнє (ігрове) кіно, **кіно документальне**, мультиплікаційне кіно (**анімація**), **кіно науково-популярне**. Із зародженням кіно виникло чітке розмежування жанрів — **комедія**, **мелодрама** тощо. Нині в кіно не існує єдиної класифікації жанрів, більшість фільмів мають ознаки кількох з них.

Винахідниками кінематографа вважають братів Люм'єр (28 грудня 1895 провели кіносеанс у Парижі). Перша кінозйомка в Україні відбулася 30 вересня 1896: харківський фотограф-художник А. Федецький зняв документальний сюжет «Перенесення чудотворної Курської ікони Божої Матері “Знамення” до Харківського Покровського монастиря». Згодом він зафіксував ще декілька сюжетів тривалістю 2–3 хв. кожен (зокрема «Вид Харківського вокзалу в момент відходу поїзда»). 2 грудня 1896 відбувся перший публічний кіносеанс у Харківському оперному театрі. Кінематографісти поставили перед глядачами як носії нової міфології, кіно дедалі більше стверджувалося як основний виразник масової культури. В українському кіно з'явилися **екранізації** відомих п'єс — «Наталка Полтавка» І. Котляревського (1910, за участі М. Садовського, М. Заньковецької, Г. Борисоглібської, І. Мар'яненка), «Матинаймика» І. Карпенка-Карого за поемою «Наймичка» Т. Шевченка (1911, за участі І. Мар'яненка; обидва — реж. М. Садовський, кіноверсія Д. Сахненка), «Москаль-чарівник» І. Котляревського (1910, реж. О. Олексієнко). О. Олексієнко безпосередньо спеціалізувався на фільмуванні стрічок суто українського спрямування, переважно водевілів, побутово-родинних драм та комедій (напр., «Як вони женихалися, або Три кохання в мішках» (за повістю «Ніч перед Різдвом» М. Гоголя, 1909), «Як ковбаса та чарка, то й минеться сварка» (за водевілем М. Старицького, 1911).

Успіх цих стрічок у глядачів можна пояснити не тільки орієнтацією на популярні жанри, а й тим, що це були перші «розмовні» фільми (озвучували доволі вправні декламатори). 1911 у Катеринославі (нині Дніпропетровськ) створ. «Пд.-рос. АТ “Сахненко і К”», що заклало основи для розвитку **кіноіндустрії**. Наслідком цього стала поява фільмів, значна частина яких присвяч. історії України («Тарас Бульба», «Богдан Хмельницький», «Запорожець за Дунаєм», «Облога Запорожжя», «Мазепа»; не збереглися). Загалом кіно у Рос. імперії мало всі риси «індустр. фольклору» (К. Чуковський), кінематограф сприймали як щось суто

ярмаркове і з культур. погляду малорозвинуте. У 1920-х рр. укр. кіно набуло ознак самостійного мистецтва. Передумовами цього стали складання кіномови як уже цілком самостійної знакової системи і пошук нових міфологем. У той період активізувалися націєтворчі процеси, які й потребували потужних об'єднавчих образних величин.

У кінематографі синтезовано увесь історичний шлях мистецтва — від архаїки до найсучасніших проявів мислення. Теорія кінематографічного монтажу виникла в Росії, в експериментах реж. Л. Кулешова, розвинутих згодом С. Ейзенштейном, В. Пудовкіним, О. Довженком та ін. Виявилося, що з окремих фрагментів зафіксов. кіноплівкою реальності можна витворити принципово новий образ дійсності. Автор почувався творцем світу, який з уламків старого створював небачені досі образи, своєрідні «сни про майбутнє». Мистецтво доводило свою спроможність революціонізувати дійсність через проекцію на свідомість глядач. мас. Саме це й було необхідно кер-ву більшов. Росії. Після заснування 1922 **Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ)** поступово увиразнилася держ. політика у сфері кіно і в Україні. Одним із найважливіших завдань стало продукування фільмів, які могли б скласти конкуренцію стрічкам зарубіж. виробництва. 1926–27 реконструйовано Одес. кінофабрику, 1928 побудовано кінофабрику в Києві, закуплено за кордоном новітню техніку.

До кінематографа залучено багатьох відомих літераторів, художників, фотографів (зокрема О. Довженка, І. Кавалерідзе, Леся Курбаса, Д. Демуцького, А. Бучму, Ю. Яновського, М. Бажана, М. Семенка, П. Панча, Гео Шкурупія), які відіграли помітну роль у становленні нац. К. Для завоювання масового глядача необхідно було опанувати традиц. жанри, також фільми мали відповідати вимогам політорганів щодо агітац.-пропагандист. функцій кіно. Відбувалося поєднання запитів масової аудиторії та ідеол. міфологем, які вже почали тиснути на культуру. Однією з найпомітніших статей кіно того періоду був реж. П. Чардинін. Його найкращий фільм «Україна» (1925) характеризується вдалим актор. підбором і профес. режисурою. Стрічка на багато років визначила традицію оповіді про рад. розвідника, якому довелося діяти в тилу ворога.

Про тяжіння нового мистецтва до традиц. нар. культури свідчать фільми Леся Курбаса (не збереглися). 1924–25 він відзняв в Одесі 3 кінокартини, кожна з яких апелювала до певного глядач. міфу. Зокрема, у короткометраж. стрічці «Вендета» зображено конфлікт між дяком і попом, які не поділили черешню на межі їхніх городів; у фільмі чимало ґротескного, пародійного, фольклорного. Наступна стрічка «Макдональд (Історія

однієї угоди)» — політ. памфлет, вирішений у стилістиці амер. «комічної» стрічки, з числен. погонями і трюками. Масові епізоди багато в чому визначили стилістику остан. фільму «Арсенальці», присвяч. відомим подіям 1918 у Києві. Сміхова нар. культура, апелювання до «низьких» жанрів з одночас. пропагандист. характером твору були типовими для кінематогр. процесу 1920-х рр. Перші роботи О. Довженка — комічні стрічки «Вася-реформатор» (співреж. Ф. Лопатинський; не збереглася) і «Ягідка кохання» (обидві — 1926), пригодн. фільм «Сумка дипкур'єра» (1927) — показали прагнення звільнитися від штампів «високого» мистецтва, виявити в ньому спільне із традиц. нар. культурою. Зростала популярність масових «низьких» жанрів. У кіно 1920-х рр. формувався космогоніч. міф, його присутність уперше відчутна у фільмах «Два дні» Ю. Стабового (1927) і «Звенигора» О. Довженка (1928). У стрічці «Звенигора» наявне посилення до міфол. коду з метою самопізнання — народу, нації; фільм не мав успіху серед масової аудиторії, оскільки його адресатом був укр. інтелектуал з його роздвоєністю на «народника» і прихильника сильної особистості ніцшеан. стибу. Співставлення «типу рев. конкістадора» (М. Хвильовий) і «селянина, хutorянина, хохла» (Д. Донцов) виявляє повну істор. безперспективність останнього — з усім його культур. вантажем.

У фільмі О. Довженка «Арсенал» (1929) ще більш загострено рефлексію нац. міфу. Большевик-робітник Тиміш постає своєрід. спасителем, покликаним внести у зруйнов. світ саму ідею впорядкованості, але він також і руйнівник, бо знищує старий архаїзов. світ, щоб гармонізувати його. У фіналі героя розстрілюють, однак кулі не беруть його, оскільки новіт. месія не підвладний смерті. У наступ. фільмі О. Довженка «Земля» (1930) структура землі, її урочистий лад — результат пізнання нар. буття, засн. на природ. циклі життя і праці, зокрема пізнання землероб. міфології як такої. Звідси розгортання фабули про смерть-воскресіння героя у міфол. плані. Сили Космосу тут панують над силами Хаосу, внаслідок чого і сама роль большев. месії набуває дещо ін. змісту: вона здебільшого ритуал., аніж революційна. Це доволі точно відчули тодішні критики, які й звинуватили реж. у «пантеїзмі», «біологізмі» тощо. Однак у творчості О. Довженка, як і у фільмах ін. кінематографістів, перемагає ін. модель історії, за якої старий патріарх. світ закінчується у своєму саморозвитку, рух часу максимально прискорюється, відповідно змінюється місце дії — замість неквапливого хлібороб. побуту представлені потужні індустр. комплекси. Типовими прикладами втілення такої істор. моделі є кінокартини І. Кавалерідзе. Так, у фільмі «Штурмові ночі» (1931) розгорнуто масштаб. образ Дніпрогесу — символу нових часів і звичаїв. У традиц. рад. історії кіно шедеврами вважали монтажно-поет. фільми С. Ейзенштейна, О. Довженка, І. Кавалерідзе, В. Пудовкіна.

Однак широка аудиторія надавала перевагу авантюр.

фільмам, побут. мелодрамам, істор. стрічкам (Я. Протазанов, В. Гардін, К. Еггерт та ін.). У 1930-х рр. ситуація почала змінюватися. Напрацьоване художниками-авангардистами увійшло до арсеналу кіномитців, програмно орієнтов. на завоювання глядач. мас. Вагому роль відіграв прихід звуку в кіно. Знаковими фільмами цього періоду стали «Путівка в життя» (1931, реж. М. Екк), «Чапаєв» (реж. Г. і С. Васильєви), «Веселі хлоп'ята» (реж. Г. Александров; обидва — 1934), «Юність Максима» (1935, реж. Г. Козинцев). Ці фільми не були абсолютно новачками, оскільки ситуація переходу хаотичного в космічне і впорядковане за обов'язк. присутності відповід. героя — носія не тільки революційності, а й стабільності — вже неодноразово була опрацьована у поперед. кінокартинах. Значно змінився світогляд аудиторії, свідомістю якої заволодів міф про виникнення большев. Космосу. Воєнні дії 1918-20 сприймалися як початок нового буття. У ролі ворога найменшою популярністю користувалися регулярні білогвард. війська — те, на чому стояв знак організованості, не мало право на існування в рамках нового міфу.

Знаменитий епізод із фільму «Чапаєв», де червоноармійці не лише з іронією, а й певним захопленням спостерігають за організованим строєм білогвардійців, є доволі унікальним для кіно 1930-х рр. і вже зовсім неможливим для кіно наступ. десятиліть. Коли 1956 Г. Чухрай у фільмі «Сорок перший» зобразив білогвард. офіцера звич. людиною, це стало майже сенсацією. У фільмі «Чапаєв» триада центр. персонажів (Петька-Чапаєв-Фурманов) представляла етапи становлення нової особистості за анархізов. маси пролетарів. Ординарець Петька — народ «учора», в далекому патріарх. минулому; командир дивізії Чапаєв — народ «сьогодні», який прогресує під впливом большев. ідеї; комісар Фурманов — носій новіт. ідеології. Ця триада надовго стане основою нової кінематогр. міфології. Іноді вона зменшується до пари героїв, як у відомій п'єсі О. Корнійчука «В степах України», де безпарт. Галушці протистоїть свідомий комуніст Часник. Іноді подається у складнішій варіації. Однак головне у тому, що персонажі подобалися мас аудиторії, яка сприймала їх як відображення самих себе. У міфі про нову державу інтереси людини були повністю підкорені колектив. волі. Тоді ж О. Довженко планував екранізувати повість «Тарас Бульба» М. Гоголя, яка, здавалося, так добре «вписувалася» у річище процесів творення рад. колективу, заодно стверджуючи авторитетом класика природність того, що відбувалося. Заг. особливість культури 1930-х рр. — пошук, встановлення «предка», авторитетності якого підвищувала значимість тексту. В «Аерограді» О. Довженка (1935) колектив, що сповідує цінності нової держави, протистоїть анарх. масі «куркулів, сектантів і їх прибічників», відповідно, свідомість, бачення близького «світлого» майбутнього протистоїть «темряві», стихій.

неприйняттю «нового». У фіналі кінокартини в небо злітають сотні літаків, хмарою сунуть танки й ін. військ. техніка, що є своєрід. гімном новому держ. утворенню, його дисциплінар. і машинізов. могутності.

У фільмі «Щорс» (1939; 2-е м. за кількістю глядачів після кінокартини М. Ромма «Ленін у 1918 році»), зробленому, як відомо, за спец. завданням Й. Сталіна (належало витворити «укр. Чапаєва»), О. Довженко знову звернувся до гоголів. «Тараса Бульби». Внутр. тема фільму — становлення братерства людей, залюблених у мрію про «світле» комуніст. майбутнє. У Батькові Боженку (*І. Скуратов*) чимало від гоголів. Тараса — широчінь душі, незлобивий гумор, життєствердність натури. Командир дивізії Щорс (*Є. Самойлов*) уособлює ясність розуму і мети нового покоління, закладає основи майбут. держави. Перед глядачами постає держ. епос — оповідь про зародження держави, подолання опору (ворожі сили постають у вигляді троцькістів). Від стихії, анархії — до заліз. дисципліни, повноти усвідомлення сутності істор. процесу. Не випадково, що саме армія виступає взірцем, прообразом майбут. суспільства. Щоправда, гумор рятує кінокартину від пісного схематизму й ходульності. Надто ідеалізов. образ Щорса поставлено поруч із Боженком, і тим самим надмірна серйозність постійно знімається сміховим заниженням фабул. колізій. У серед. 1930-х рр. завершився поворот від ідеї світ. революції до ідеї великодержавниц. — у формі «рад. патріотизму». Доволі швидко ці зміни визначають і структурні перелаштування в кіно. Лідером прокату 1938 був фільм «Олександр Невський» С. Ейзенштейна. У фільмі князь консолідував громаду на заг.-нац. основі, відповідно ворогом виступав не якийсь клас, а нім. орда. І судячи з того, що, крім фільму С. Ейзенштейна, першість прокату тих років тримали «Мінін і Пожарський» (1939, реж. В. Пудовкін, М. Доллер), «Петро І» (1938-39, реж. В. Петров), «Богдан Хмельницький» (1941, реж. *І. Савченко*) глядач. маси цілком схвально прийняли вищеназвану переорієнтацію. І. Савченко — один із найвидатніших професіоналів тогочас. кінематографа, який досяг чималих успіхів в епіч. жанрі, хоча й був скутий «канон» держ. міфу. Згідно з тим «канон» Б. Хмельницькому належало мати монум. зовнішність і вести невпинну боротьбу зі шпигунами та зрадниками. Епічна масштабність центр. персонажа відтінювалася (це був теж «канон», хоча й художньо виправданий) комедійністю одного з гол. героїв — Дяка Гаврила (М. Жаров). У фільмі чимало вдало вирішених масових епізодів, які дозволяють вважати його твором справді епіч. звучання, засн. на традиціях нац. культури. Побут запороз. козаків, нар. звичаї, пісенна творчість українців відтворені з великою любов'ю й достовірністю. Держ. політика тих часів щодо українства доволі чітка і послідовна. З одного боку — нищення тих, хто прагнув творити осібне, своє неповторне мистецтво; з ін. — заохочення продукування

малоросійського — такого, що ілюструвало тезу про нерозривність існування 3-х братніх сх.-слов'ян. народів.

Не дивно, що від серед. 1930-х рр. укр. нар. культуру транскрибують передусім у декор. або суто етногр. дусі. Цей спосіб представлення національного як суто декор., «шароварного» на довгі роки, стане усталеним для працівників «ідеол. фронту». 1935 група реж. під керівництвом І. Кавалерідзе здійснила постановку низки муз.-фольклор. фільмів. Екранізовано істор.-героїчні та побут. нар. пісні «Яром, хлопці, яром», «Над річкою бережком», «Їхав козак на війноньку» та ін. І. Кавалерідзе зафільмував найпопулярніші укр. опери «Наталка Полтавка» М. Лисенка (1936) і «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського (1937) з участю видат. співаків *І. Козловського*, *І. Паторжинського*, *М. Литвиненко-Вольгемут*, драм. акторів *С. Шкурата*, *О. Сердюка*, *Г. Юри*, *К. Осмяловської* та ін. Постановки таких фільмів, як «Назар Стодоля» (1937) за однойм. п'єсою Т. Шевченка та «Кармелюк» (1938) реж. *Г. Тасіна*, екранізації повістей М. Гоголя «Сорочинський ярмарок» (1939) реж. М. Екка та «Майська ніч» (1941) реж. *М. Садковича* ще раз підтвердили тенденцію до «маскультив.» обробки, «аранжування» традицій нар. культури. Масам належало усвідомити себе як нац. надкласову єдність, однак заг.-союзне, великорос. було вище, ніж українське.

Воєнні роки допомогли усунути останні сентименти «малоросійщини» — напр., герої фільму М. Донського «Нескорені» (1945), хоча й живуть у Києві й апелюють до персонажів повісті М. Гоголя «Тарас Бульба», однак ідентифікують себе як «русских». У кінокартинах *І. Пир'єва* «Багата наречена» (1938) і «Трактористи» (1939) укр. село виразно інтернаціоналізовано, національним залишилося тільки в окремих слівцях і суто зовн. означеннях. Обидва фільми виконані в жанрі муз. оперети з вираз. елементами казкової фабули. Ця особливість дозволяла усвідомлювати сучасне життя як «бувальщину», що «стала казкою», зреалізов. майбутнім. Не випадково стрижневим стає сюжет про т. зв. Попелюшку, яка із соц. низів дістається найвищих щаблів всенар. держави. У «сусп.-ві рівних можливостей» вона має всі передумови для соц. зростання, більше покладаючись не на власні сили, а на підтримку колективу. Ця ідея знайшла відображення у фільмах «Член уряду» Й. Хейфіца і А. Зархі, «Світлий шлях» Г. Александрова (обидва — 1940), «Свинарка і пастух» І. Пир'єва (1941), де «маленька людина» здобуває високі посади і звання. Світ, у якому живе і творить ця людина, має чітко визначений центр — не випадковим є майже обов'язк. апофеоз у кремлів. залах у Москві, де піклуються про щастя й добробут «маленьких людей». У 1-й серії фільму «Велике життя» *Л. Лукова* (1939) сконсолідов. рад. народ дає гідну відсіч ворогам «казки», яких заохочують агенти Заходу.

Підкреслення класового моменту у 2-й серії стрічки, яка з'явилася уже в повоєнні роки, викликало її суворий

осуд і заборону. Такі зміни були зумовлені ще й трансформацією психології керівництва держави, яке дедалі більше уявляло себе «батьками нації». Перемога у 2-й світ. війні сприймалася як остаточна перемога над ворогом. Кінематогр. маскультура СРСР, що сформувалася у 1930-х — на поч. 1940-х рр., тримала позиції до 1990-х рр. Воєнні дії 1918–20 стали осн. матеріалом для багатьох реж., які увійшли в К. у 1960-х рр. і відразу здобули знач. глядац. успіх, — масова аудиторія відгукувалася на звичні моделі світопорядку та міфологію. Серед фільмів того періоду — «Гадюка» **В. Івченка** (1965), «Бур'ян» **А. Буковського** (1966), «Бумбараш» **М. Рашеєва**, **А. Народицького** (1971).

Під час 2-ї світової війни більшість кіностудій було перебазовано в Середню Азію. Успіхом у глядачів користувалися фільми, автори яких найменше були заклопотані вірогідністю відтворюваних подій. Люди на війні зовсім не потребували документів. «правди» — вони її знали й без кіно, відтак чимало фільмів відзначалися доволі високим рівнем умовності. Серед них — перший укр. ігровий фільм воєн. доби «Партизани в степах України» **І. Савченка** (1942, поставлений за п'єсою **О. Корнійчука**), у якому реж. не вдалося збалансувати умовність комедій. фабули і прагнення дати реаліст. тло війни. 1948 **І. Савченко** поставив батал. кінокартину «Третій удар», де показав Крим. операцію з усією можливою на той час достовірністю. Однак догматика жанру воєн. епопеї суттєво обмежила автора — перед глядачами постав здебільшого рад. генералітет, саме уособлення держ. могутності й мудрості. Відсутність сміхового аспекту (на відміну від фільму «Богдан Хмельницький») схематизувала оповідь, зробила її надмірно серйозною і раціоналістичною.

Найкращою стрічкою воєн. періоду, яка вражала своєю реалістичністю, вважають фільм «Райдуга» **М. Донського** (1943, поставлено за повістю **В. Василевської**). Історія партизанки **Олени Костюк**, захопленої в полон разом із щойно народженою дитиною, відображена з рідкіс. пристрасстю і справж. патетикою. Центр. образ відточено до символу усього народу, жертвовного й мужнього, незламного й незрадливого, не дивлячись на нелюд. муки. Не дивно, що кінокартина з великим пієтетом була сприйнята на Заході, хоча присудження їй премії «Оскар» як найкращому зарубіж. фільму року (про що часто згадується в літ-рі) є насправді поширеною вигадкою (насправді кінокартина отримала приз Асоц. радіо і телебачення США, 1944). Окремі цитати з фільму «Райдуга» трапляються у знаменитій стрічці італ. реж. **Р. Росселіні** «Рим — відкрите місто» (1945). **М. Донської** екранізував першу частину роману **М. Островського** «Як гартувалася сталь» (1942) та повість **Б. Горбатова** «Нескорені» (1945, за участі акторів **А. Бучми** та **В. Зускіна**). Разом із кінокартиною «Райдуга» вони склали трилогію про випробування війною, про народ, який ствердився у війні як незборима духовна цілісність. Близьким за

задумом був і кіносценарій **О. Довженка** «Україна в огні» (1942–43).

Масштаби всенар., нац. катастрофи настільки вразили митця, що він наважився порушити канони держ. міфології. Держава з її чільними атрибутами (вождь, армія) зраджують народ, який стоїть на краю безодні. Фікцією, облудою виявляється і духовне братство самого народу, яке в системі координат тієї самої міфології виступало як основа єдності держави. Врятувати може лише звернення до вічних цінностей, витворених у лоні патріарх. сільс. буття — такою є логіка автор. роздумів і переживань. 30 січня 1944 кіносценарій було обговорено (у присутності автора і кількох діячів укр. культури) на засіданні за участі чл. політбюро ЦК ВКП(б) та **Й. Сталіна**. Вирок вождя був однозначний: «Это попытка ревизовать ленинизм, это вылазка против нашей партии, против Советской власти, против колхозного крестьянства, против нашей национальной политики. Книга отражает враждебную идеологию у автора». **Невдовзі О. Довженка** було знято з усіх посад, йому заборонено повертатися до Києва. У д/ф «Битва за нашу Радянську Україну» (1943, реж. **Ю. Солнцева**, **Я. Авдієнко**) вдалося частково реалізувати задум кіноповісті «Україна в огні». У фільмі майже відсутній фальшивий державниць. пафос, у ньому відтворено правдиві сторінки люд. страждань, жажливої всенар. трагедії. Наступ. фільм реж. «Перемога на Правобережній Україні та вигнання німецьких загарбників за межі українських радянських земель» (1944, спільно з **Ю. Солнцевою**) уже позначений тими змінами, які спостерігалися в офіціоз. пропаганді закінчення війни. Держава та її атрибутика знову виступають у ролі гол. героїв, що рятують народ від загибелі.

Новий період розвитку укр. кіно розпочався у серед. 1950-х рр. Різко збільшився обсяг кінотовиробництва, з'явилися нові імена у кінорежисурі. Разом із тим зберігався особливий ліризм, властивий кращим творам 1940-х — поч. 1950-х рр. Так, у стрічці «Весна на Зарічній вулиці» **М. Хуцїєва**, **Ф. Миронера** (1956) поєднано увагу до подробиць реал. життя, прозаїзм мотивування подій і вчинків із поет. ліризмом інтонації та стилістики фільму. Це була стрічка про сподівання на позитивні зміни, пов'яз. із «відлигою». У фільмі «Два Федори» (1959) реж. звернувся до простих і вічних цінностей, в яких і пізнається справжня поезія буття. Тему воєн. дій 1918–20 відображено у фільмах «Тривожна молодість» (1955), «Павло Корчагін» (1956) **О. Алова** і **В. Наумова**, які, як і **М. Хуцїєв** та **С. Параджанов**, були учнями **І. Савченка** і починали роботу в кіно в Україні. Однак реж. займали вочевидь полемічну позицію, ніби повертаючись в юність своїх батьків. Поява молодих твор. сил, дух полеміки спонукав і реж. старшого покоління поновити зображал. засоби. Так сталося, зокрема, з **М. Донським**, тодіш. худож. кер. Київ. кіностудії, який несподівано для багатьох створив фільм «Дорогою ціною» (1957, за однойм. повістю **М. Коцюбинського**). У

цій стрічці трапляється багато з того, що згодом визначить новатор. пошуки в укр., груз., рос. К. 1960–70-х рр.: особлива експресивність зображення, живописність кадру, лаконізм фабули, що тяжіє до притчі. Тоді ж до кінорежисури повернувся І. Кавалерідзе, фільми якого «Григорій Сковорода» (1958) та «Повія» (1961, за однойм. романом Панаса Мирного) виявилися доволі архаїчними і малоцікавими, мало чим нагадуючи його попередні кінокартини «Перекоп» (1930) і «Штурмові ночі» (1931). Викликали глядач. зацікавлення кінострічки В. Івченка — «Надзвичайна подія» (1958), «Лісова пісня» (1961) та ін., хоча вони й не були новаторськими. Традиц. засоби використовували Т. Левчук («Іван Франко», 1956; «Киянка», 1958; «Закон Антарктики», 1962; «Два роки над прірвою», 1966) та В. Іванов («Сто тисяч», 1958; «Довбуш», 1959).

У 1961 В. Іванов екранізував п'єсу «За двома зайцями» М. Старицького. У стрічці панує здоровий ярмарк. гумор, ніби провіщаючи близькість змін в укр. кіно, такому «насупленому» й надміру епічному, обплутаному числен. табу. Фільм одразу завоював глядач. симпатії, можливо, саме він був тією «останньою краплею», яка підточила архаїчну, усереднену мову тодіш. укр. екрана, відкривши нові, незнані доти обрії. У 1960-х рр. одним із знакових став фільм «Сон» (1964) В. Денисенка, уже відомого кінокартинами «Солдатка» (1959), «Роман і Франческа» (1960), «Мовчать тільки статуї» (1962). Було здійснено цікаву спробу поєднати біогр. фабулу з особливостями поет. мислення героя, молодого Т. Шевченка (І. Миколайчук). Справді новатор. виявилася стрічка В. Денисенка «Совість» (1968), зроблена у співпраці з письменником В. Земляком і відразу покладена «на полицю». 1964 з'явився фільм «Тіні забутих предків» С. Параджанова, маловідомого на той час реж., оскільки його попередні стрічки «Перший парубок» (1959), «Українська рапсодія» (1961), «Квітка на камені» (1962) пройшли майже непоміченими. Фільм став початком нової хвилі в укр. кінематографі, що одержала назву «поетичне кіно». У ній заперечувалися традиції «соцреалізму», за яких колектив складався навколо пророчого слова, пробиваючись до нього із темряви «дословесного» буття, а улюблений герой був людиною, що долає «темноту» і «німоту», дістаючись до «світла» і «слова», яке відкриває дорогу в просвітлене майбутнє. У С. Параджанова, а згодом й у фільмах Ю. Іллєнка («Криниця для спраглих», 1965), Л. Осики («Камінний хрест»), А. Войтецького («З нудьги»; обидва — 1968), Г. Кохана («Хліб і сіль», 1970; «Жива вода», 1972) та ін. часто навпаки: герой повертається у «дословесний» стан, занурюючись в інтимну «німоту» й «темноту». Навколишнє життя надто катастрофічне й вороже, особливо те, що виражене в слові, котре є вочевидь, відчуженим буттям. Іван Палійчук у виконанні І. Миколайчука воліє повернутися у безсловес. світ тіней, аніж жити так, як усі. У поет. кіно так багато німих,

сліпих, божевіль. людей.

У 1960-і рр. ідеологіз. слово сприймали як щось вороже й чуже — від нього належало повернутися до самого себе, скинувши полуду колиш. слів і вчинків. У стрічці «З нудьги» героїня, проста жінка, змушена накласти на себе руки через людське слово, неувагу до особистісного і неповторного. На її боці виступає лише природа з усталеним заколисуючим ритмом, простором, вільним від ворожого жесту, від зла і неприязні. Протягом десятиліття після фільму «Тіні забутих предків» укр. кінематографісти поринали в глибини нар. культури, патріарх. світогляду, тієї укр. Атлантиди, що зникає на наших очах. У фільмі «Криниця для спраглих» зображено звичайне укр. село, що може зникнути під наступом пісків. Старий Левко Сердюк (Д. Мілютенко) також ніби опускається в п'їтму — в минуле і його безсловесні образи. Викликаних з міста дітей запрошують взяти участь в обряді самозречення від слова, яке вже нічого не значить: не випадково найхарактерніший його прояв — пустопорожні фрази одного із синів, привезені на магнітофоні невісткою. На матеріалі рос. літ. класики і сучас. життя близьку інтерпретацію еволюції людини запропонував Р. Балаєн у стрічках «Бирюк» (1977, за твором І. Тургенєва) та «Польоти уві сні та наяву» (1982), у фіналі якої герой ніби повертається до стану ембріона. В ролях і режисер. роботах І. Миколайчука також прослідковується знайомий світогляд. мотив. Для людини тут природніше втратити пам'ять, аніж жити за приписами навколиш. світу, законами, що суперечать життєвим переконанням. Однак найяскравіше виявилася його поетика у стрічці «Вавилон-XX» (1980; орієнтація на традиції нар. театру, нар. культури загалом).

На відміну від ігрового кіно, майстрам публіцистики рідко вдавалося звільнитися від ідеол. пресу, від ролі «бійця партії на фронтах битв за комунізм». У 1960-і рр. тиск згори трохи послабшав, що зумовило появу таких стрічок, як «Керманичі» (1965) І. Грабовського, «Параска Біда та добрі люди» (1967) В. Шкурина. Однак у 1970-х рр. документалісти змушені були знову «оспівувати» й «стверджувати». Типовою продукцією тих часів були такі витвори, як «Радянська Україна» (1972), «Розум, честь і совість епохи» (1977), «Донбас: і немає прекраснішої, натхненнішої» (1983) О. Косинова, «П'ять пісень про комуністів» (1975), «З Леніним у серці» (1977), «Марія з Малої землі» (1980) А. Слісаренка. Вершиною цього «комуніст.-патріот.» циклу став т/ф «Відродження» (1979) за книгою Л. Брежнєва, за що укр. кінематографістів відзначено Державною премією України. Документалісти «Укркінохроніки» та «Укртелефільму» відзняли низку фільмів ін. плану: «Дід Іван із села Річка» (1978), «Маланчине весілля» (1979) О. Ковалю, «Україно, пісне моя» (1968), «Золоті литаври» (1971) В. Стороженка, «Лети, лелеко, лети до Раски» (1973) Х.-М. Мамедова, «Суфлер» (1981) І. Гольдштейна.

У цих фільмах — прості й земні турботи людини,

увага до її особистості; намічено прорив, що стався уже під час «перебудови», коли документалісти виявили свою підготовленість не тільки фіксувати перебіг подій сусп. життя, а й аналізувати його чільні тенденції, глибоко проникати у сутність люд. світовідчуття, у драму історії. У 1960-і рр. чи не найвизначніших успіхів в укр. кіно досягли майстри студії «Київнаукфільм» (нині [Кінематека України Національна](#)). Особливо варто відзначити фільми [М. Грачова](#) «Вони бачать знову» (1947), «Слідами невидимих ворогів» (1955), «Портрет хірурга» (1964). І все ж у 1950-і рр. діяв «залізний» стандарт агітац.-пропагандист. стрічки-лекції на задану просвітню тему, відхилятися від якого було вкрай небажано. Натомість реж. [Ф. Соболев](#) замість «кафедрал.» лекції запропонував глядачеві гостру дослідниц. інтригу, фільм-детектив із загадк. фіналом. Його фільми «Мова тварин» (1967), «Сім кроків за горизонт» (1968), «Чи думають тварини?» (1970) і «Я та інші» (1972) відкрили новий кінематограф, який захоплював можливістю самому пройти шлях пізнання істини, зазирнути у задзеркалля наук. пошуку. Роботи [Ф. Соболева](#) і його послідовників стали фактором світ. кінематогр. процесу, надовго визначивши обличчя наук.-популяр. фільму. Стрічки «Кам'яний живопис» (1967) і «Сотвори своє сонце» (1968) [Г. Кохана](#), «Наука про привиди» (1969) [С. Шульмана](#), «Наближення до істини» (1972) і «Наступ на рак» [В. Підпало](#), «А мама мене не любить» (обидві – 1974) і «Контакти» (1976) [В. Олендера](#) принесли студії славу лідера рад. і світ. кіно. А головне — вони представляли образ людини-творця, вільної, загадкової і непізної, що так мало нагадувала «гвинтикові» виміри літ-ри і мистецтва 1940-50-х рр.

Після пленуму ЦК КПУ 1974, на якому офіційно заборонено укр. поет. кіно за «етнографізм» (тобто «націоналізм») та надмір формал. пошуків, арешту [С. Параджанова](#) та низки ін. акцій, серед яких і зміна на надійніші «кадри» керівництва Держкіно УРСР ([С. Іванов](#)) та Київ. кіностудії худож. фільмів ім. О. Довженка (нині [Кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка Національна](#); [В. Цвіркунов](#)) в укр. К. запанувала пауза. Хоча знакові кінокартини усе ж з'являлися. Так, величез. успіх мав фільм [Л. Бикова](#) «В бій ідуть тільки "старики"» (1973) з її ностальгією за справж., вічними людськими цінностями і винятково точною роботою з напрацьованим у мистецтві культур. досвідом. Знач. глядац. інтерес становив телесеріал «Як гартувалася сталь» (1973) [М. Машенка](#) — після «Комісарів» (1971) реж. знову звернувся до романтики воєн. дій 1918-20, до героїв, що втілювали для багатьох поколінь ідеали лицарства і честі. Прискіпливіше ставитися до потреб масової аудиторії було новим «курсом» у 2-й пол. 1970 — на поч. 1980-х рр. Це зумовило появу таких фільмів, як «Ярослав Мудрий» (1981) [Г. Кохана](#) і «Дума про Ковпака» (1973-76) [Т. Левчука](#), «Легенда про княгиню Ольгу» (1982) [Ю. Іл'єнка](#) і «Високий перевал» (1981) [В. Денисенка](#).

Великого прокат. успіху вони не мали. Натомість глядац. симпатії здобули телесеріали «Народжена революцією» (1973-77) [Г. Кохана](#) та «Овід» (1980) [М. Машенка](#). Авантюрна фабула, мелодраматизм ситуацій, як і раніше, вабили публіку. Предтечею справді нового для укр. кіно напряму, в якому запанували цінності особистісного, стала творчість [К. Муратової](#).

Тема розпаду колектив. життя уперше знайшла віддзеркалення в її кінокартині «Короткі зустрічі» (1967). У стрічці «Довгі проводи» (1971), героями якої є Мати (Зінаїда Шарко) й Син, ця колізія ще більше загострюється — індивід. буття локалізується настільки, що виходу з нього просто не видно. Хіба що витонченість «атмосфер.» малюнку надає цій історії тієї чарівності, яка говорить про сутність автор. транскрипції. Останню було проігноровано критикою із подальшою заборонаю твору для показу. Це надовго ускладнило творче життя [К. Муратової](#). В її кінокартинах «Астенічний синдром» (1989), «Чутливий міліціонер» (1992), «Захоплення» (1994), «Три історії» (1997) кожен із персонажів існує у своїй, окремо взятій клітинці буття, його контакти з оточенням мають суттєві лінгвіст. ускладнення.

Ілюзорність колектив. існування відображено у фільмах [Р. Балаєна](#) («Бережи мене, мій талісмане...», 1986; «Філер», 1987), [В. Криштофовича](#) («Перед экзаменом», 1977; «Своє щастя», 1979; «Дрібниці життя», 1980), [О. Фіалка](#) («Кара божа», 1988) та ін. На поч. 1990-х рр. ці мотиви набули нового загострення в роботах наймолодшого покоління укр. режисерів. Досить назвати стрічки «Шамара» [Н. Андрійченко](#) з її різким протиставленням потягу людини до прекрасного й жахливо деформов. дійсності, в якій сама природа людини піддана трансформації, і «Співачка Жозефіна та мишачий народ» [С. Маслобойщикова](#) (обидві — 1994), де вже ніхто нічого не чує, де ідеолог розмовляє сам з собою, і тільки внаслідок неманіфестов. угоди прийнято вважати писк співачки справж. співом (існування колективу і якихось спільних цінностей ілюзорне). Дещо врозріз з означеними тенденціями працювали [М. Беліков](#) та [К. Єршов](#). Минуле для них — не ілюзія, а справжня реальність, в якій герої і прагнуть вижити. Саме ілюзія про начебто живого батька, який мав незабаром повернутися з війни, стала основою фабули кінокартини [М. Белікова](#) «Ніч коротка» (1981). Болісність, катастрофічність руйнації ілюзій особистого щастя — лейтмотив його стрічки «Які ж були ми молоді» (1986). Увагу [К. Єршова](#) привертала сім'я, рід як основа людського існування, як спосіб вижити, не втративши гідності й честі: «Пізня дитина» (1970), «Щовечора після роботи» (1973), «Жінки жартують серйозно» (1980), «Грачі» (1982). Традиції поет. стилю в останні десятиліття активно підтримував реж. [В. Гресь](#) — його фільми «Чорна курка, або Підземні жителі» (1980) та «Нові пригоди янкі при дворі короля Артура» (1988) вражають культурною пластич. мислення, мало не бароковим

надміром виражал. засобів.

На межі 1980-90-х рр. сформувалося нове покоління укр. кінематографістів. «Голий» (1987) і «Конотопська відьма» (1990, за однойм. повістю Г. Квітки-Основ'яненка) *Г. Шигаєвої*, «Загибель богів» (1988, за кіноповістю О. Довженка) і «Кисневий голод» (1991) *А. Дончика*, «Чорна яма» (1988), «Зелений вогонь кози» (1989) *А. Матешка*, «Кордон на замку» (1988) *С. Лисенка*, «Яма» (1990) *С. Ільїнської*, «Вперед, за скарбами гетьмана!» (1993) *В. Кастеллі*, роботи молодих реж. кіно неігрового — «Завтра свято» (1987), «Сон» (1988), «Дислокація», «Знак — тире» (обидві — 1992) *С. Буковського*, «Тлумачення сновидінь» (1989) *А. Загданського*, «Місія Рауля Валленберга» (1990), «Побачення з батьком» (1991), «Прощавай, СРСР!» (1992-94), «Марш живих» (1993) *О. Роднянського*, «Сім сльозин» *Ю. Терещенка*, «Сталінський синдром» (обидві — 1992) *Р. Ширмана*, як і фільми старшого покоління — «Відкрий себе» (1972; повернута із небуття стрічка про особистість та філософію Г. Сковороди), «Межа» (1993) *Р. Сергієнка*, «У неділю рано» (1987), «Розторгнення договору» (1991) *Х.-М. Мамедова*, дилогія «Страйк» (1988) та «Викид» *В. Шкурина*, «Дім. Рідна земля» (обидва — 1990) *О. Ковалю* — з різним ступ. мист. вправності зафіксували занепад ідеології, що багато десятиліть визначала існування нац. кінематографа, заманіфестували потяг до рефлексії, самоосмислення і критики минулого та сучасного. У 1990-х рр. завдяки знач. комерціалізації кіно і телебачення та впливу амер. кіномоделей на укр. кіноринку з'явився новий для вітчизн. кіно оцінювал. критерій — глядач. потенціал фільму.

З цього погляду варто відзначити такі кінокартини, як «Імітатор» (1990) *О. Фіалка*, «Викуп» *В. Балкашинова*, «Декілька любовних історій» *А. Бенкендорфа* (обидві — 1994), «Принцеса на бобах» (1997) *В. Новака*. Автор цих стрічок звернулися до популяр. жанрів, закріплених у нар. культурі, і досягли знач., як на нові часи, успіху у глядачів. Упродовж останніх десятиліть інтереси багатьох досвідчених реж. зміщено в бік осмислення нац. історії. Жанр.-стильовий формат цих стрічок різноманітний — від філос.-трагедій. притчі («Лебедине озеро. Зона» *Ю. Ілленка*, 1989) до суто пригодн. кінокартин на кшталт «Чорної долини» *Б. Шиленка*, від лірико-медитат. «Меланхолійного вальсу» (обидві — 1990) *Б. Савченка* до гуморист.-іроніч. «Фучжоу» (1993) і «Сьомий маршрут» (1997) *М. Ілленка*. Суттєве значення для осмислення трагіч. сторінок нац. історії мала кінокартина *О. Янчука* «Голод-33» (1991), показана у переддень Всеукр. референдуму 1991 на телеканалі «УТ-1». Уперше з такою відвертістю зображено найстрахітливіші події, які катастрофічно позначилися на долі нації. Щоправда, рівень режисури виявився нижче зображал. рішення, — вочевидь, тяжіючи до традицій поет. кіно, *О. Янчук* віддавав данину декоративності, не завжди знаходячи точні стильові засоби. Пізніші його

фільми, присвяч. сторінкам історії укр. нац. опору під час 2-ї світової війни, — «Атентат. Осіннє вбивство у Мюнхені» (1995, про останні роки життя і смерть *С. Бандери*), «Нескорений» (2000), «Залізна сотня» (2004) — виявили ознаки застарілих жанр.-стильових та ідеол. схем.

Одним із явищ, які значно вплинули на громад. і кінематогр. життя в Україні, стала аварія на ЧАЕС 1986. Укр. документалісти створили публіцист. цикл фільмів на матеріалі однієї з найбільших в історії людства техноген. та гуманітар. катастроф. У стрічці «Чорнобиль: хроніка важких тижнів» (1986, реж. *В. Шевченко*, оператори *В. Таранченко* та *В. Кріпченко*) вдалося зафіксувати найдраматичніші моменти перших місяців подолання наслідків аварії. Суто репортажні фрагменти зйомок органічно поєдналися з тими, де відображено людські, гуманітарні аспекти надзвич. ситуації. Чим глибше занурювалися кінематографісти у матеріал, тим виразніше поставали причини аварії — їх зумовила сама логіка розвитку держави, її ідеології, суспільства, яке приймало нав'язану згори фальшиву гру, де «низам» було дуже добре. Дедалі очевиднішим було й те, що подальше перебування у складі СРСР нестиме нові загрози самому існуванню укр. нації. У тій чи ін. формі подібні ідеологеми постають у фільмах «Біль і мужність Чорнобиля» (1986) *І. Гольдштейна*, «Мі-крофон!» (1988), «Тінь саркофага» (1989), «Таємничий діагноз» (1990) *Г. Шкляревського*, «Поріг» (1988), «Наближення до Апокаліпсису. Чорнобиль поряд» (1990), «Чорнобиль. Тризна» (1994), «Чорнобиль. Післямова» (1996) *Р. Сергієнка*.

У 1990-х рр. на недерж. кіностудіях зафільмовано чимало цікавих стрічок: «Останній бункер» *В. Ілленка*, «Козаки йдуть» *С. Омельчука*, «Танго смерті» (за повістю «Санаторійна зона» *М. Хвильового*; усі — 1991), «Геть сором!» (1994) та «Вальдшнепи» (1996; обидві — за творами *М. Хвильового*) *О. Муратова*, «Ізгой» (1992; усі — Нац.-культур. центр «Рось») *В. Савельєва*; «Побачення з батьком» (1991) *О. Роднянського*, «Гагарін, я вас кохала» (1994; обидві — ТО «Контакт») *В. Руденко*; «Нам дзвони не грали, коли ми вмирали» (1991) *М. Федька*, «Просвітлої дороги свічка чорна» (1993, про *В. Стуса*; обидві — «Галичина-фільм») *С. Чернілевського*; «Червоний млин» *В. Руденко* і «Ніка, яка...» *А. Борсюка* (обидві — 1995, «Інтерньюз»). Ці фільми зафіксували новий ступ. мист. та громадян. свободи, нові реалії істор. і сучас. життя України, які осмислюються в незвичних досі системах координат, зокрема мистецьких. Зі здобуттям держ. незалежності в Україні зростає кількість фільмів, присвяч. нац. минулому. 1993 Нац. кіноматека України реалізувала цикл короткометраж. стрічок «Невідома Україна» (з історії країни від найдавніших часів і до поч. 1990-х рр.). На Студії телевізійних фільмів Українській («Укртелефільм») практично щороку з'являлися роботи, що розвивали телевізійне кіно, випробовуючи різні жанри (телеви-

стави, фільми-концерти, фільми-опери, докум. портрети, телепрограми), стилістики і тех. прийоми мовлення. Серед них — «Гелікон-69» (1969) А. Мамонт-Зав'ялова, «Пізнай себе» (1971) Р. Єфименка, «Автопортрет» (1972) та «Іван Кавалерідзе: на зламах часу» (1987) Р. Синька. У 1990-х рр. профес. рівень кінокартин цієї студії підвищився.

Меншою мірою давалися взнаки провінціалізм, схильність до «містечк.» сюжетів, апробов. мотивів та мист. ідей. На заг. тлі виділялися стрічки О. Бійми — «Гріх» (1991), телесеріали «Пастка», «Злочин з багатьма невідомими» (обидві — 1993), «Острів кохання» (1996, за творами укр. письменників-класиків). Чималий глядац. успіх мав т/ф «Роксолана» (1996, 26 серій) Б. Небієрідзе. Фільм отримав неоднозначні відгуки в пресі, однак попри це був певним феноменом телевізій. фільму, створ. на матеріалі нац. історії, орієнтов. на масові смаки. Велике значення для укр. кіно мала діяльність ТО «Дебют» Нац. кіностудії худож. фільмів ім. О. Довженка, де почало формуватися нове покоління укр. кінематографістів, прикмет. рисами якого була відсутність ідеол. «зашореності», майже неодмінна нац. й особистісна іронія, здатність до естет. і психол. рефлексії. 1987–94 у «Дебюті» продюковано чимало короткометраж. стрічок, зокрема «Голий» Г. Шигаєвої, «Що записано в книгу життя» О. Денисенка, «В далеку путь» О. Янчука, «Кордон на замку» С. Лисенка, «Загибель богів» А. Дончика.

В Україні за часів СРСР кінознавство та кінокритика виконували здебільшого роль «ідеол. обслуги». Проте зусиллями кількох поколінь кінознавців і критиків (В. Авксентьєва, М. Бажан, Д. Бузько, О. Вознесенський, Т. Дерев'янка, А. Жукова, Г. Журов, С. Зінич, Н. Капельгородська, І. Корнієнко, Л. Лемешева, О. Мусієнко, В. Скуратівський, В. Слободян, М. Слободян, Л. Череватенко, О. Шимон) зроблено чимало у вивченні істор. спадщини нац. кіномистецтва, зокрема видруковано двотомне дослідж. «Історія українського радянського кіно» (К., 1986–87) та чимало ґрунтов. наук. розвідок. Упродовж 1990-х рр. Л. Брюховецька, Л. Госейко, І. Зубавіна, В. Миславський, Ю. Морозов, О. Онищенко, О. Рутковський, М. Царинник та ін. розробляли нові версії еволюції кіно. У рад. період в Україні виходили ж. «Кіно» (1925–33), «Радянське кіно» (1935–38), «Новини кіноекрану» (1961–93), г. «На екранах України» (від 1958). Певна динаміка розвитку у сфері екран. культури у серед. 1990-х рр. існувала тільки на телебаченні. Окрім 2-х держ. каналів, в Україні працювали десятки приват. телекомпаній, з яких тільки «Студія "1+1"» (засн. 1995) підтримувала кіно- і телевиробництво. Кін. 1990-х рр. характеризувався занепадом кінематогр. галузі. Застаріла матеріал.-тех. база, недостатнє фінансування, кадрові проблеми негативно впливали на розвиток кіно. Відвідуваність кінотеатрів упала до крит. позначки (для порівняння: на поч. 1980-х рр. на одного середньостатист. українця

припадало 16–17 відвідувань на рік, 1993 — 2,4, 1999 — 0,1). На телеканалах демонстрували фільми переважно зарубіжного виробництва, особливою популярністю користувалися телесеріали (т. зв. мильні опери).

Упродовж 1990-х рр. в Україні значно збільшилася кількість кінофестивалів. Серед них варто відзначити «Молодість» (засн. 1970, від 1993 — Мкф) та Мкф «Крок» (анімац. фільми; засн. 1989); набули популярності також «Пролог» (міжнар. студент. кінофестиваль; засн. 1986), «Стожари» (міжнар. актор. фестиваль; засн. 1995, нині припинив існування) та ін. У Будинку кіно демонстрували фільми багатьох країн світу, однак найбільшу увагу викликали нечасті прем'єри вітчизн. стрічок. Позитивні зміни відбувалися у кінопресі. Окрім ж. «Кіно-Театр» (від 1995, ред. Л. Брюховецька), виходив ж. «KINO-КОЛО» (1996–2008, ред. В. Войтенко), навколо якого поступово почали гуртуватися перспективні молоді автори. У 1990-х рр. в укр. кіно назрів конфлікт поколінь. За умов «малокартиння» реж. старшого покоління продовжували домінувати, тим самим порушуючи один із законів розвитку мистецтва, який передбачає діалог (нерідко конфліктно загострений) поколінь, продуктив. для розвитку кіностилістик та екран. мови. 2000–05 в Україні збільшилася кількість кінотеатрів, що мають сучасне тех. устаткування (зокрема 2005 у Києві їх було 50). Це зумовило зростання глядац. маси, а відтак і зацікавленість в інформації щодо прокат. фільмів. З'явилася низка «глянцевих» журналів (переважно російськомовних), зокрема «Кинодайджест», «Total Film», орієнтов. на широку глядацьку аудиторію. Функціонують 2 державні кіноархіви — Архів кінофотофонодокументів України Центральний державний та Довженка Олександра Національний центр, що забезпечують збирання та збереження національної фільмоспащини, музей Національної кіностудії художніх фільмів ім. О. Довженка та Довженка О. П. Сосницький літературно-меморіальний музей, Кавалерідзе І. П. Музей-майстерня в Києві та ін. Підготовку кадрів для всіх видів екранних мистецтв здійснюють в Інституті екран. мистецтв Київського університету театру, кіно і телебачення. Крім того, фахівців з екран. медіа готують ще в низці закладів вищої освіти України.

На початку 21 ст. посилилася увага громадськості до українського кіно. Стрічкою Ю. Іллєнка «Молитва за гетьмана Мазепу» (2002) задекларовано появу першого укр. блокбастера, кінокартини з орієнтацією на найширше коло глядачів. У підсумку на екранах з'явився фільм артхауз. стибу, виконаний у вкрай ризиков., експерим. стилістиці, що заперечував заг.-прийняті ідеол. постулати стосовно іміджу України та одного з найвідоміших укр. гетьманів. Стрічка була сприйнята неоднозначно: радикально налаштовані критики наполягали на тому, що реж. не дотримався «маскультив.» обробки і подання істор. матеріалу. У той період також з'явилися

фільми «Чорна рада» [М. Засєєва-Руденка](#) (2000), «Мамай» (2003) [О. Саніна](#). Остання кінокартина ствердила потяг до продовження традицій поет. кіно. Це оповідь про діалог 2-х ментальних сил — української та кримськотатарської. А. Дончик у фільмі «Украдене щастя» (2004) зобразив сучасних героїв, життя яких вкладається у драматургійну фабулу п'єси І. Франка. Виявилося, що за століття майже нічого не змінилося, а окремі історії були просто повторені — не в мистецтві, а в реальності. Матеріал, взятий із сучас. життя (переважно міського), наводить на роздуми про небезпечні трансформації свідомості людини, яка прагне захиститися від тотал. впливу середовища. У стрічці «Приятель небіжчика» (1997) [В. Криштофовича](#) центральний персонаж замовляє власне убивство, однак потім виявляє героїчні риси й у фіналі навіть бере на себе відповідальність за долю дитини. У фільмі «Тупик» (1998) [Г. Кохана](#) молодий герой прагне здолати перешкоди, щоб захистити себе та жінку, якою опікується. У телесеріалі «День народження Буржуя» (1999) [А. Матешка](#) постає майже ідеал. герой.

Принциповими для вітчизняного кіно стали нові роботи [К. Муратової](#) «Три історії» (1997), «Другорядні люди» (2001), «Чеховські мотиви» (2002), «Настроювач» (2004), «Лялька» (2005), які означили пошук духов. орієнтирів у доволі здичавілому суспільстві, спробу віднайти засоби кінематогр. мови, що дозволяють представити космос особистіс. буття, радикально виведеного з колектив. «стійла». Одним із найцікавіших митців сучас. кіно вважають [М. Ілленка](#). Окрім зазначених фільмів «Фучжоу» та «Сьомий маршрут», варто згадати про сценарій до фільму «Толока» (2013), де презентовано позитивну енергетику нар. колективу — ту саму, що у яскравих карнавал. строях постала наприкінці 2004 на Майдані Незалежності під час т. зв. Помаранч. революції. У його фільмі «Той, хто пройшов крізь вогонь» (2012) поєднано авантюрну фабулу й ознаки «великого стилю», в рамках якого життя героя стрічки перетворюється на масштабне істор. полотно. Вперше за останні десятиліття укр. кінокартина мала досить широкий прокат. Серед цікавих робіт кін. 1990-х — поч. 2000-х рр. — «Два місяці, три сонця» (1998) та «Ніч світла» (2004) [Р. Балаяна](#), «Дві Юлії» (1998) [А. Дем'яненко](#), «Усім привіт!» (1999) [Д. Томашпольського](#), «Слід перевертня» (2001) [В. Попкова](#), «Шум вітру» (2002) [С. Маслобойщикова](#), а також фільми реж. молодшого покоління «Мийники автомобілів» (2000) [В. Тихого](#), «Цикута» (2002) та «Путівник» (2004) [О. Шапіто](#), «На краєчку світу» (2002) [А. Пасикової](#), «Тир» (2001) і «Пересохла земля» (2005) [Т. Томенка](#). В Україні зберігається культура ігрового кіно, однак на його заг. стані відчутно позначається руйнація самої кіноіндустрії.

Неігрове кіно упродовж останніх років продукує чималу кількість фільмів, які не завжди знаходять свого глядача. Основна тематика — історичне минуле України

та біографії її духовних чільників. Серед фільмів — «Любов небесна» (2001), «Вічний хрест» [Ю. Терещенка](#), «Війна. Український рахунок» [С. Буковського](#), «Пасажири з минулого століття» [В. Олендера](#), «Ще як були ми козаками. В крузі першим» [Р. Плахова-Модестова](#) (усі — 2002), «Небезпечно вільна людина» [Р. Ширмана](#), «Проти сонця» [В. Васяновича](#) (обидва — 2004). Короткометражна стрічка «Подорожні» (2005) [І. Стрембіцького](#) першою з укр. кінокартин виграла конкурс Міжнар. кінофестивалю у Каннах (2005, Франція). У фільмах «Сьомий день» [О. Саніна](#) та «Люди Майдану. NewserEmos!» [С. Маслобойщикова](#) (обидва — 2005) зроблено спробу відтворити події т. зв. Помаранч. революції.

Доволі сильна школа української анімації, попри складнощі і недостатнє фінансування [Кіностудії анімаційних фільмів Української](#), продовжує утримувати свої позиції. Про це свідчить хоча б величезна популярність іроніч., грайливого і водночас філос. фільму [С. Ковалю](#) «Йшов трамвай № 9» (2002; володар великої кількості нагород на найвідоміших Мкф). У стрічках «Одноразова вічність» (2002) [М. Ілленка](#), «Світла особистість» (2003) [О. Педана](#), «Засипле сніг дороги» [Є. Сивоконя](#), «П'єса для трьох акторів» [О. Шмигуна](#) (обидві — 2004) означено пошук нових технологій та виражал. засобів анімації.

На сучасному етапі вітчизняні телеканали та створені ними студії почали активніше продукувати фільми. Здебільшого це серіали, де провідними є псевдобуржні цінності. Клас т. зв. скоробагатьків, заволодівши більшою частиною ресурсів країни, опанував і можливостями визначати телевізійну «картинку» та впливати на світогляд більшості громадян України. Як наслідок, у телесеріалах важко знайти ознаки «сирої» реальності, як і виявити персонажів, соц. статус яких далекий від володіння «нерухомістю». Задекларов. наміри створити громад. канал, вільний від реклами та меркантил. інтересів представників правлячого класу, було забуто. Телевізій. простір більшості каналів визначається присутністю рос. виробників. 2005–09 послідовніше боролися за дотримання законів щодо української мови як обов'язк. складової теле- та кіно продукту. Хоча й нині усі іноз. фільми перед розповсюдженням в Україні мають обов'язково дублювати або озвучувати держ. мовою. Укр. стрічки демонстрували переважно на кінофестивалях або на телебаченні. 2006 стався довгоочікув. прорив у вітчизн. кінопрокаті, де з'явилася низка фільмів укр. виробництва. Серед них — «Помаранчеве кохання» [А. Бадоева](#), «Помаранчеве небо» [О. Кирієнка](#), «Прорвемось» [І. Кравчишина](#), «Штольня» [Л. Кобильчака](#), «Аврора» [О. Байрак](#).

Однак мистецький рівень цих кінокартин виявився доволі низьким. Натомість фільми кінематографістів старших поколінь («Богдан-Зиновій Хмельницький» [М. Маценка](#), «Запорожець за Дунаєм» [М. Засєєва-Руденка](#), «Ефект присутності» [Л. Павловського](#) тощо) до прокату

знову не дісталися. Найпомітнішими явищами укр. кіно 2007 виявилися фільми «Два в одному» К. Муратової (у гол. ролі — Б. Ступка; про руйнацію моральності в сучас. світі) та «Біля річки» Є. Нейман (елегічна оповідь про переломлення, трансформацію цінностей в житті кількох поколінь), «Прикольна казка» Р. Ширмана (муз. фільм-казка для сімей. перегляду); 2008 — «Райські птахи» Р. Балаяна (фрагмент історії вітчизн. дисидентства), «Владика Андрей» О. Янчука (епіч. життєпис митрополита Андрея Шептицького). В неігровому кіно визнана кращою робота С. Буковського «Назви своє ім'я» (2006, спільне виробництво України та США, продюсери В. Пінчук і С. Спілберг) — про Голокост в Україні під час 2-ї світової війни. Його наступна кінокартина «Живі» (2008) зроблена на матеріалі трагедії Голодомору. Знаковим також став докум. телесеріал «Собор на крові» (2007, 10 серій) І. Кобрина — про нац.-визв. змагання 1919–49.

Зменшення кількості продукованих для прокату фільмів, рейдерські атаки на кіностудії як цілісні майнові комплекси («Укртелефільм», Національна кіноматека України, Національна кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка), непрозора схема т. зв. державних закупівель негативно позначилися на бажанні кінематографістів (переважно молодшого покоління) працювати у сфері державного кінематографа. 2010 Держкіно України ввело нові правила розподілу бюджетних коштів: запроваджено двоступеневу систему конкурсу проектів; передбачено 100 % фінансування (фільми-дебюти, неігрові та анімац. картини). Також почав діяти механізм державної підтримки, за якої проекти, що перемогли у конкурсі, отримують тільки 50 % фінансування, решту продюсер знаходить з ін. джерел. Визнання з боку Роттердамського міжнародного кінофестивалю (Нідерланди, 2008) здобув фільм «Las Meninas», зроблений на одній з приватних студій дебютантом у кіно, художником І. Подольчаком (у співпраці з амер. реж. Д. Карром). Призами Мкф у Каннах, Локарно (Швейцарія), Карлових Варах (Чехія) нагороджено укр. стрічки «Крос» (2011) М. Вроди, «Ядерні відходи» М. Слабошпицького, «Дім з башточкою» Є. Нейман (обидві — 2012). Ігровий фільм «Звичайна справа» (2013) В. Васяновича визначив можливості нового контакту з глядачем на матеріалі сучас. життя. Альманах «Україно, goodbye!» (2012) зібрав декілька десятків молодих кінематографістів, які створили цикл короткометражних малобюджетних ігрових фільмів, присвяч. соц.-культурним, політичним і ментальним причинам, що мотивують громадян України до еміграції. Нові фільми режисерів старшого покоління, зокрема «Мелодія для катеринки» (2009) та «Вічне повернення» (2012) К. Муратової, традиційно викликають значний інтерес у поціновувачів кіно. У співпраці із зарубіжними кінематографістами з'явилися фільми «Серце на долоні» (2008) К. Зануссі, «Дау» (2011) І. Хржановського,

«Параджанов» (2013) О. Фетисової та С. Аведікіяна.

У 2017 було прийнято ЗУ «Про державну підтримку кінематографії в Україні», що визначає засади державної підтримки кінематографії, а у 2018 — ЗУ «Про забезпечення функціонування української мови як державної» (2018), що зобов'язав поширювати та демонструвати фільми в державі українською мовою (стрічки іноземного виробництва демонструються як дубльовані або озвучені державною мовою).

Вагомим міжнародним визнанням національного кіномистецтва стало здобуття українським фільмом премії «Оскар» (2024), зокрема, стрічку «20 днів у Маріуполі» режисера Мстислава Чернова обрано найкращою серед повнометражних документальних фільмів. Робота розповідає про перші тижні бойових дій у Маріуполі Донецької області під час повномасштабного вторгнення Росії в Україну 2022 р. Крім М. Чернова, над ним працювали фотограф Євген Малолетка і журналістка Василіса Степаненко, всі троє стали й лауреатами Шевченківської премії у категорії «Публіцистика, журналістика» (2024).

Рекомендована література

1. Журов Г. В. З минулого кіно на Україні. 1896–1917. К., 1959;
2. Шупик О. Мистецтво мультиплікації. К., 1982;
3. Жукова А. Е., Журов Г. В. Кинематографическая жизнь столицы Советской Украины. К., 1983;
4. Корнієнко І. С. Про кіномистецтво. Т. 1–2. К., 1985;
5. 100 фільмів українського кіно. К., 1996;
6. Мусієнко О. Обґрунтування нового погляду на історію кіно України // Мист. обрії'2000: Альм. К., 2002;
7. Брюховецька Л. Приховані фільми. Українське кіно 1990-х. К., 2003;
8. Миславский В. Кино в Украине. 1896–1921. Факты. Фильмы. Имена. Х., 2005;
9. Капельгородська Н., Глущенко Є. Начерки далекої кіноісторії. К., 2005;
10. Госейко Л. Історія українського кінематографа. К., 2005;
11. Нариси історії кіномистецтва України. К., 2006;
12. Рутковський О. Український словник екранних медіа. К., 2007;
13. Тримбач С. Олександр Довженко: Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі. В., 2007;
14. Зубавіна І. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті. К., 2007;
15. Луценко Є. Історична перемога: «20 днів у Маріуполі» отримали «Оскар» за найкращий документальний фільм // Суспільне. Культура [https://suspiilne.media]. 2024, 11 берез.

Фотоілюстрації



Бібліографічний опис:

Кіномистецтво / С. В. Тримбач // Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс] / Редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. — К. : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2013. — Режим доступу: <https://esu.com.ua/article-6942>. – Останнє поновлення : 2024.

2001-2025 © Ця енциклопедична стаття захищена авторським правом згідно з чинним законодавством України ([докладніше](#)).