ORCID ID https://orcid.org/0000-0001-7705-3088
DOI: https://doi.org/10.37627/2311-9489-29-2026-1.153-161

КОМПОЗИЦІЯ ФІЛЬМІВ ЮРІЯ ІЛЛЄНКА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ОПЕРАТОРСЬКОЇ ШКОЛИ

Пустомітенко Олексій Олексійович
аспірант спеціальності 021 «Аудіовізуальне мистецтво і виробництво», ПВНЗ «Київський університет культури», м. Київ, Україна
aleks9840@gmail.com

Oleksii Pustomitenko
postgraduate student in the specialty 021 "Audio-Visual Arts and Production", Private Higher Education Institution "Kyiv University of Culture", Kyiv, Ukraine
aleks9840@gmail.com

Анотація. У статті розглянуті особливості розвитку української операторської школи крізь призму авторського кіно і творчості видатного українського оператора та режисера Юрія Іллєнка, спадщина якого досі вивчена не повністю, тому є необхідність переосмислити творчість режисера в освітньому, критичному й кінематографічному дискурсах. Новаторство, яке випередило епоху, потребує не міфів, а аналітичного вивчення, порівняльного аналізу його операторських рішень, реставраційної та архівної роботи, що дозволить відчути автентичний візуальний стиль стрічок митця.

Ключові слова: оператор, режисер, українське кіно, кадр, світло, авторський фільм.

Постановка проблеми. Актуальність цього дослідження зумовлена необхідністю концептуалізації композиційних прийомів, що були використані в авторських фільмах Юрія Іллєнка, в контексті впливу на розвиток української операторської школи. Фільми режисера наповнені символами та візуальними метафорами, що є прикладом новаторського підходу в українському кінематографі. Аналіз композиції кадрів з його фільмів допомагає краще зрозуміти, як змінювалося українське операторське мистецтво, бо саме Іллєнко унаслідував традиції символізму в українському кіно та розвинув їх, додавши риси притаманні поетичному кіно за допомогою поєднання технічних і естетичних аспектів. Працюючи оператором і режисером, Іллєнко створював образи, де поєднувалися в єдине ціле культурна спадщина й національна ідентичність; такий підсумок випливає з перегляду всіх його стрічок. Аналіз робіт режисера в межах української операторської школи є вкрай актуальним для подальших дослідницьких стратегій кінознавства, що дає можливість зрозуміти, яким чином формувався вітчизняний кінематограф.

Мета. Проаналізувати композиційні прийоми, що були використані в авторських фільмах Юрія Іллєнка, виявити їхній зв'язок з традиціями української операторської школи. Визначити вплив операторського стилю режисера на розвиток українського національного кінематографу крізь візуальну інтерпретацію культурних і соціальних аспектів.

Аналіз останніх досліджень. Кінознавець Лариса Брю-

© Олексій Пустомітенко, 2026

ховецька досить багато присвятила наукових публікацій поетичному кіно та періоду розвитку українського кіна 60-х–70-х років ХХ-го століття. У своїх роботах кінознавиця розглядає творчість Ю.Іллєнка, серед них: «Поетичне кіно: заборонена школа» (2001), «…Гоголя невитравлений слід». Фільм Ю. Іллєнка «Вечір напередодні Івана Купала» (1989), «Режисура Юрія Іллєнка» (2006), «Поетичне кіно»: фільм «Тіні забутих предків» у контексті візуальної культури 1960-х років (2013). Кінознавиця Оксана Мусієнко (2008) в роботі «Українське кіно: тексти і контекст» вперше проаналізувала історію кіно в його тісному зв'язку з вітчизняною та зарубіжною культурою, де розглянула творчу особистість Ю.Іллєнка й висвітлила палітру його доробків. У своїй фундаментальній роботі «Онтологія віртуального простору: Екранознавчі зшитки» (2021) кінознавиця Ірина Зубавіна розгортає теоретичний дискурс про екран, як онтологічний простір, аналізуючи віртуальну складову сучасної екранної культури. Вона бачить кіно не лише як візуальний феномен, а як форму буття, що охоплює новітні технологічні виклики, де провідне місце посідає віртуальний продакшн. Також цікавою є її робота «Час і простір у кінематографі» (2008) та остання стаття присвячена творчості Юрія Іллєнка «Епістемічний розрив та гаптичний опір візуальної мови» (2026).

Науковець Richard Misek у праці «Chromatic Cinema» (2010) простежує, як колір увійшов у мову кіно: від перших німих експериментів до постмодерну, коли колористика стала самостійним художнім засобом. Його висновки добре лягають у практику Ю. Іллєнка, де колір часто несе основне навантаження змісту.

До кола теоретичних праць, що формують сучасну парадигму візуального аналізу, належить і робота Юрія Іллєнка «Парадигма кіно» (1999). У ній автор поєднує власний досвід із філософським осмисленням образу, символу, простору та національного коду в кіно. Книга слугує джерелом для розуміння ідейної основи й операторської стилістики.

Автори Сергій Тримбач («Ігрове кіно 1930–1941 рр.», 2016) та Григорій Десятник («Краткая история кино и телевидения», 2015) досліджують історичний контекст кінематографу, зумовлений політичними й національними чинниками.

Томас і Вівіан Собчак у своїй праці «An Introduction to Film» (1987) заклали загальні засади кінематографічної грамотності: принципи побудови кадру, візуального наративу й монтажу. Ці положення досі залишаються основними для аналізу кіно. У рецензіях Келлерата в щорічнику «The Motion Picture Guide» (1989) простежено, як критики кінця 1980-х осмислювали нові тенденції, зокрема вплив експериментальних форм на масове кіно.

Відома кінознавиця Галина Погребняк у роботі «Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини ХХ — початку ХХІ століття» (2020) комплексно розглядає авторське кіно другої половини ХХ — початку ХХІ століття в українському контексті. Вона аналізує авторське бачення, стилістику й культурну рефлексію. Це важливо для розуміння художньої унікальності операторської мови Юрія Іллєнка. Також цікавими є її роботи, присвячені творчості Іллєнка: «Дизайн кадру в зображальній культурі сучасної авторської режисури» (2023), «Юрій Іллєнко: Дивосвіт автора» (1993). Це також доробок відомого мистецтвознавця Вадима Скуратівського, зокрема його робота «На незабудь майбутньому «іллєнкознавству»» (2010).

Виклад основного матеріалу. Українська операторська школа в історії європейського й світового кіно — явище без аналогів. Вона виникла на зламах поетики Олександра Довженка, естетики українського бароко, символізму та народного мистецтва. Її основи — глибоке філософське осмислення візуального образу, виразна пластика кадру, потяг до метафори й особливе ставлення до кольору, світла й простору.

Цю школу вивчено менше, ніж французьку нову хвилю чи німецький експресіонізм, однак її впізнають за сукупністю естетичних, технічних і світоглядних рис. Головна з них — пріоритет візуального як провідного засобу виразності. Образ не пояснює текст і не супроводжує дію: він сам є джерелом змісту, автономним, насиченим символами й архетипами.

Серед основних рис української операторської школи варто назвати такі: контемплятивний кадр характеризується тяжінням до повільної візуальної мови, у якій простір і час постають не як реалістична подія, а як символічне середовище. Камера фіксує не лише зовнішній світ, а стан, настрій, атмосферу, «дух» сцени. Також це архітектоніка

композиції вибудовується за законами живопису й іконопису: багатоплановість, продумане світлотіньове освітлення, чітка симетрія. Часто кадр формально нагадує фреску або полотно, де важливий і сам простір, а не лише дія. Естетика тиші й ритуалу є характерною для роботи українських операторів, що працюють з тишею як з естетичним інструментом, уникаючи надмірної динаміки. У кадрі рух часто має ритуальний характер: уповільненість, повторюваність. Також це метафоричність образу — через візуальні рішення оператори передають складні історичні, екзистенційні та філософські смисли. Один візуальний мотив часто функціонує на кількох рівнях: символічному, культурному та емоційному. Освітлення в українській операторській традиції має сакральний структуро-творчий характер, а не лише технічну чи атмосферну функцію. Воно відкриває глибинні смисли, а не просто висвітлює та трансформує об'єкт. Отже, світло — елемент візуального кодування змісту, а не тільки технічний параметр. Ці принципи започаткував Олександр Довженко, розвинув Данило Демуцький, а в 1960-х вони набули нового звучання в українському поетичному кіно. У цьому історичному й естетичному середовищі постає Юрій Іллєнко не лише як оператор, а як візіонер, що започаткував новий вимір української операторської школи. Його ранні чорно-білі стрічки стали проривом: він переосмислив мову кадру через архетипну символіку, національну пам'ять і стриману композицію. Від перших робіт Іллєнко прагнув перетворити кадр на самодостатній художній акт, незалежний від сюжету. Тому аналіз «Криниці для спраглих» і «Прощавайте, голуби» як ключового етапу формування його стилю показує: українська операторська школа — не застигла традиція, а жива система, відкрита до новаторства.

У цьому контексті важливо зупинитися на понятті композиції як основи візуального висловлювання. Григорій Десятник, член Національної спілки кінематографістів України, у своєму навчально-термінологічному словнику «Екранна творчість» визначає композицію як

«взаємне розташування елементів окремої сцени, окремого кадру, яке виражає змістовний та емоційний взаємозв'язок цих елементів, утворює його внутрішній ритм» (Десятник, 2016, с.74).

У цьому значенні — як емоційно-змістовної структури — варто розглядати подальшу візуальну еволюцію Юрія Іллєнка.

Саме через композицію Ю. Іллєнко будує особливу систему образів, у якій зоровий елемент виступає повноцінним учасником драматургії: він розповідає історію без слів, лише світлом, ритмом і простором.

Цей спосіб найглибше виявляється у чорно-білих стрічках Ю. Іллєнка того часу, який став вирішальним для його авторського стилю. У чорно-білій гамі режисер-оператор повною мірою розкриває композицію як візуальну філософію. Плівка без кольору відкриває шлях до роботи з фактурою, світлом і тінню, формою і дозволяє зосередитися на внутрішньому змісті кадру та його пластичній побудові.

Розглянемо головні риси чорно-білих фільмів Ю. Іллєнка: метафоричність, зв'язок із українською культурною традицією та образність. Проміжок 1960 — 1966 став визначальним для нього як для провідного оператора й митця українського кіно. У ці роки він сформував власний візуальний стиль, у якому композиція кадру стає глибоко філософським інструментом осмислення дійсності.

У дипломній стрічці «Прощавайте, голуби» (1960, режисер Я. Сегель), що тричі була відзначена на міжнародних фестивалях, Ю. Іллєнко ще шукає своє бачення, однак уже помітна тяга до асоціативного монтажу, до контрастних планів і світлотіньових рішень. Пластика кадру підпорядкована поетичній атмосфері фільму й внутрішньому стану персонажів. Предмети в кадрі розташовано так, щоб створити не лише просторову реалістичність, а й емоційний акцент.

Світло виконує чітку драматургічну функцію: воно падає на обличчя героїв, виокремлюючи їх з міського тла, фіксуючи тривогу, внутрішній вибір, самотність. Тінь подвоює образ, створюючи ефект роздвоєння в сценах внутрішнього конфлікту.

У міському середовищі оператор Ю. Іллєнко дотримується законів живопису: точна геометрія, кілька планів, урівноважені маси. Кадр вибудовується наче театральна сцена чи іконостас: усе має внутрішній рух, прямі лінії, глибину. Іллєнко досить часто знімає з землі. Це не просто прийом, а стратегія: герої з'являються значущими, гідними, незалежно від посади. Камера, спрямована вгору, показує не державну вертикаль, а людський, спів-

чутливий погляд. За спинами персонажів — небо, голуби, дахи; це натяк на свободу, дух, мрію. Такий ракурс стане його впізнаваною ознакою. Він мислить кадром і як живописець, і як іконописець: простір тримається на вертикалях і горизонталях, що нагадують сакральну композицію.

Натомість «Криниця для спраглих» (1965, режисер Ю. Іллєнко, сценарій І. Драча) — уже цілком сформований авторський дебют — демонструє справжню поетику, що поєднує філософію, синтез образів і продуману операторську композицію. Композиційні рішення тут надзвичайно виразні: героїв або ставлять далеко від камери, або виводять майже за край кадру, — тому виникає відчуття духовної порожнечі чи пошуку вищого змісту. Статичний кадр контрастує з напругою внутрішнього переживання, а символи — криниця, пісок, тінь — підсилюються тим, як організовано простір. Відома українська мистецтвознавиця Галина Погребняк зазначає, що,

«вдаючись до реформування кіномови, Ю. Іллєнко як режисер і оператор передовсім перетворював у власних фільмах кінокамеру на повноправного учасника дії» (Погребняк, 2023, с. 46).

Він добивається внутрішнього резонансу між змістом і формою, а операторська композиція стає способом філософського висловлювання.

У стрічці все побудовано як «сцена духу», на якій розкривається внутрішнє життя героя. Небо, поле, криниця набувають онтологічного значення. Композиція прагне барокової симетрії, а зйомка з низького ракурсу створює враження ритуалу й урочистості.

Звернення Ю. Іллєнка до «тактильного» кінозображення в «Криниці для спраглих», сполучаючись із надмірною стилізацією кадру, уповільненою ритмікою, підкресленою символізацією, сприяє усвідомленню глядачем умовності побудови представленого світу, де криниця функціонує як архетипний центр — джерело життя й одночасно знак духовної спраги (Зубавіна, 2026, с.13). Особливо помітною стає гра світла біля криниці: яскравий день означає пам'ять і вічність, очищення душі, тоді як напівтемрява всередині хати, крізь яку світло ледве просочується крізь щілини, показує внутрішній занепад, забуття, втрату зв'язку з родом. У «Криниці для спраглих» Юрій Іллєнко наділяє кадр статусом «візуального вірша», де кожна дрібниця — тінь дерева, положення тіла героя — має значення. Його візуальна мова глибоко символічна. Кожен предмет — дерево, пісок, хата, криниця — вийшов із глибинних пластів національної культури, з архаїчного уявлення про простір, пам'ять і час. Криниця — це місце переходу, сакральний портал, а не лише джерело води. Мовчання — наслідок травм, коли слово втратило правду, а не брак мови. Такий підхід відрізняє Юрія Іллєнка як оператора-автора і водночас ставить його на рівень естетичного мислення, характерного для української операторської школи. У композиції кадру присутні структури народного фольклору, циклічність, образ кола (вода, рух камери), ритміка, архетипові постаті (мати, батько, дитина). Водночас сам Юрій Іллєнко у своїй книзі «Парадигма кіно» акцентує увагу на просторовій організації зображення як мові внутрішньокадрової хореографії.

«Актуалізація простороположення — або композиція: Дистанціювання. Вертикаль. Горизонт. Симетрія. Центрівка. Периферія. Рівновага. Ритм. Цензура. Орнамент. Розчленування. Зв'язка. Вузол. Перспектива. Крупність. Контрапункт. Рима… — і це далеко не все з мови внутрішньокадрової хореографії, як ви розумієте…» (Іллєнко, 1999, с. 232).

Простір у фільмі — не просто локація, а відображення колективної пам'яті, де герой шукає зв'язок із землею і з предками.

Ці фільми заклали основу авторської манери Юрія Іллєнка: композиція кадру в нього — не просто засіб вираження, а спосіб мислення; візуальний образ замінює слово, а простір передає драму людського існування.

Кольорове кіно радянського періоду стає розквітом авторської естетики. Тут візуальне мислення митця ускладнюється, стає багатошаровим і філософськи насиченим. У цих стрічках колір набуває драматургічного статусу як новий елемент композиції, а кадр починає діяти як самодостатня метафора історичної, особистої і національної пам'яті.

У кольорових фільмах радянського періоду Ю. Іллєнко вибудовує складну естетику композиції, де колір перетворюється на глибоко осмислений художній інструмент. Він виконує структурно-драматургічну й символічну функцію. Колір стає

мостом між зовнішнім — історичним і природним — та внутрішнім, екзистенційним і психологічним, вимірами образу. Композиційна організація кольору в його кіносприйнятті відображає духовний стан людини, внутрішній світ героя й природу.

Фільм «Тіні забутих предків» (1965) зрежисований Сергієм Параджановим, а знятий оператором-постановником Юрієм Іллєнком. Стрічка стала ключовою подією в історії українського кіно й продемонструвала особливу мову зйомки, яка поєднала модерністську експресію з густим фольклорним тлом. Для Ю. Іллєнка ця робота стала візуальною лабораторією: колір, тінь, світло і побудова кадру слугують не для зображення дійсності, а для передачі психологічного стану й символів простору.

Окрему роль відіграє світлотіньова побудова кадру. Ю. Іллєнко не уникає надмірностей: він використовує яскраве природне світло, підсилює ефекти засліплення, надлишку, раптового затемнення. Найпомітніше світло працює в епізодах містичного переживання, трансу, смерті: обличчя героїв різко вирізняються на темному тлі або розчиняються в білому розмитому просторі.

Композиція кадру в «Тінях забутих предків» живе власним ритмом, а не підпорядковується класичній симетрії. Камера безперервно рухається: ковзає, обертається, нахиляється, іде слідом за героями під час буденної праці, обряду чи спалаху почуттів. Цей рух — не просто механічний; він інтуїтивний, емоційний, часто навіяний асоціаціями. Томас та Вівіан Собчак зазначають:

«Весільна процесія у фільмі «Тіні забутих предків» (Сергій Параджанов, 1964) використовує поєднання швидких і повільних кадрів для створення майже п'яного і святкового ритму. Рух камери на візку, що ковзає і кружляє навколо об'єкта зйомки, розкриває всі його аспекти, окрім того, що це помітне технічне досягнення (куди діваються всі кабелі та інше обладнання), воно створює в глядача відчуття всезнання» (Sobchak, T., & Sobchak, V., 1987, p. 93).

Такий операторський прийом дає не лише ефект присутності, а й підкреслює багатошаровість подій і фольклорну циклічність.

Відомий американський кінокритик Джонатан Розенбаум зауважує:

««Тіні забутих предків» також нагадують казки загалом і навіть іноді деякі анімаційні репрезентації Уолта Діснея в їхніх декораціях» (Rosenbaum, 2017, p. 418).

Цей аспект підтверджує, що автори прагнули створити емоційно-символічний простір, у якому фантазія і фольклор співіснують із міфом, обрядовістю та трагізмом.

На відміну від «Криниці для спраглих», де переважала монохромність, аскетизм і глибока внутрішня тиша, «Тіні забутих предків» (1964) — барвиста, буйна кінопоема, сповнена етнографічного візуального розмаїття й експресії. Контраст між цими фільмами показує широкий спектр художніх підходів у операторській майстерності й відмінність режисерських стилів. Робота Юрія Іллєнка в цьому фільмі заклала основу для подальшої візуальної філософії: кадр як живий, емоційно й символічно наповнений простір, що розповідає історію без слів — мовою світла, ритму й кольору.

У «Лебединому озері. Зона» (1989) Іллєнко досягає нарочитості у своїй концепції кольорової гами, побудованої на приглушених, холодних тонах — сірому, оливковому, бетонно-коричневому, а простір зони залишається геометрично стриманим. Світло в цьому фільмі набуває іншого характеру: воно не моделює, а руйнує, розчиняє тіла, перетворюючи персонажів на тіні, що втрачають контури — як візуальне відображення духовної деградації.

«Коли Іллєнко потурає стилістичній образності на шкоду оповідній логіці фільму, йому можна пробачити, адже він настільки блискучий оператор» (Keller, 1989, p. 532)

– саме ці слова американського кінокритика й оглядача Variety Кіта Келлера точно влучають у суть візуальної концепції стрічки, де образ і колір стають не ілюстрацією сюжету, а автономною філософською системою.

У стрічці «Молитва за гетьмана Мазепу» (2001), що стала підсумком його творчого шляху, Іллєнко демонструє новий етап операторського стилю, водночас зберігаючи риси ранніх робіт. Тут він — і режисер, і автор візуального образу, тому простежується еволюція його мислення: від чорно-білих медитативних полотен до бароково-екс-

пресивної кіномови, насиченої кольором на порозі нового тисячоліття.

Фільм «Молитва за гетьмана Мазепу» (2001) став підсумком творчого шляху Іллєнка. У ньому з'являється нова якість операторського стилю, що водночас зберігає риси, закладені ще в ранніх роботах. У цій роботі ми можемо побачити як змінилося його операторське мислення: від чорно-білих медитативних полотен він перейшов до насиченої кольором мови кіно на межі тисячоліть.

Ірина Зубавіна в праці «Онтологія віртуального простору. Екранознавчі зшитки» зауважує:

«Цей твір, незвичний для пересічної глядацької рецепції, виявив своєрідність постмодерного світовідчуття, що позначене заглибленням в антиестетику, захопленням тілесністю, відносністю моральних цінностей, спокушенням новою наративністю» (Зубавіна, 2021, с. 178).

Іллєнко систематично вводить у кадр мотиви українського народного мистецтва: народний розпис, козацьке бароко. Багато сцен побудовані за принципом фронтальності й симетрії, з нерухомою камерою — як у храмовому мистецтві. Колірна палітра складається з золотого, червоного, білого, чорного. Ці кольори працюють як частина сакрального коду, пов'язаного з християнською та дохристиянською символікою. Постаті в кадрі часто відокремлені від простору або, навпаки, «вписані» в нього, як персонажі народної ікони: плоскі, символічні, міфологізовані.

Мазепа з'являється не як конкретна людина з біографією, а як символ втраченої української державності. Кадр будується так, щоб ця символічна роль була очевидна: гетьмана ставлять на тлі степу, церкви, палацу чи руїн. Простір знімається не за правдами реалізму, а як низку символів: етнографічні речі, героїчні образи, апокаліптичні мотиви — усе живе в межах однієї візуальної площини.

Камера Іллєнка гіпертрофована, вона постійно рухається: кружляє або різко вривається, кадри переповнені деталями, монтаж агресивний, кольори кислотні, а межа між фактом і фантазією зникає. Замість гармонії — хаос, замість центру — багатошарова поліфонія змістів і цитат.

Така мова виявилася важкою для глядача. Володимир Мельниченко пише:

«Пишу так, добре розуміючи, що це кіно радше елітне, ніж масове, і пересічний глядач навряд чи сприйме його експериментальну естетику…» (Мельниченко, 2023, с. 187).

Ця навмисна перевантаженість і стилістична радикальність роблять «Молитву за гетьмана Мазепу» винятковим прикладом візуального спротиву канонічним формам історичного кіно.

У композиції кадру з'являються нові прийоми: цифрові трансформації образів, багатошарові фактури, насичення кадру анімованими або графічними елементами. Іллєнко не прагне наблизити зображення до «реалістичного» — навпаки, він навмисне руйнує його, підкреслюючи штучність. Композиція кадру в його фільмі відображає не об'єктивну дійсність, а інтенсивність історичної пам'яті, її психотравматичний характер.

Операторські роботи Юрія Іллєнка — це не просто зміна технічних засобів, а формування окремої операторської мови. Творча мова Юрія Іллєнка — це яскраве втілення головних засад української операторської школи, яка вирізняється філософським баченням, увагою до форми кадру та природним поєднанням національного світогляду з модерністськими формами. Разом із тим Іллєнко не лише продовжує традицію, а й переосмислює її, створюючи власну модель кіномови, що змінюється залежно від історичного, технічного та внутрішнього естетичного контексту.

До спільних рис, що об'єднують творчість Іллєнка з канонами української операторської школи, належать:

Пластичність світлотіньового моделювання. Світло в роботах Іллєнка виконує не лише утилітарну функцію, а стає самостійним семантичним шаром кадру. Як і в інших операторів-новаторів того періоду, світло в нього не ілюструє, а формує драматургію образу.

Метафоричне осмислення простору. Простір у кадрі Іллєнка ніколи не буває нейтральним. Він завжди символічно навантажений, пов'язаний з архетипами, національними міфами, історичними алюзіями.

У цьому контексті доречно згадати спостереження дослідниці Ганни Чміль про те, що «екран володіє рисами специфічного простору, де відбувається «дифузійний» процес спільного творення особливого екранного досвіду» (Чміль, 2020,

с. 244), — ілюструючи цим саму природу візуальної мови як простору співіснування глядача й символу.

Підсумовуючи, варто зазначити, що Юрій Іллєнко — унікальна постать у історії українського кінематографу. Він визначив не лише окремий напрям у національному кіно, а й сформував естетичні та філософські засади української операторської школи як цілісного художнього явища. Його внесок виходить за межі технічної майстерності чи стилістичної віртуозності. Мовиться передусім про створення візуальної мови, глибоко вкоріненої в український ментальний простір, яка й далі впливає на нових кіномитців.

Література:

Безп'ятчук, Ж. (2006). Слава – героям, а пророкам... анафема: Кінорежисер Ю. Іллєнко. *Кінотеатр*, (1), 53–55.

Брюховецька, Л. (Ред.). (2001). Поетичне кіно: Заборонена школа. Київ: АртЕк: Кіно–Театр.

Брюховецька, Л. І. (1989). «…Гоголя невитравлений слід»: Фільм Ю. Іллєнка «Вечір напередодні Івана Купала». *Вітчизна*, (4), 195–199.

Брюховецька, Л. І. (2006). Режисура Юрія Іллєнка. *Київ*, (10), 184–192.

Брюховецька, Л. І. (2008). Кіно часів своєї юності. Київ: Задруга.

Брюховецька, О. В. (2013). «Поетичне кіно»: Фільм «Тіні забутих предків» у контексті візуальної культури 1960-х років. *Магістеріум. Культурологія*, (52), 48–54.

Десятник, Г. О. (2015). Краткая история кино и телевидения. Київ: Київський міжнародний університет.

Десятник, Г. О. (2016). Екранна творчість: Навчальний термінологічний словник. Київ: Київський міжнародний університет.

Зубавіна, І. (2008). Час і простір у кінематографі. Київ: Щек.

Зубавіна, І. (2021). Онтологія віртуального простору: Екранознавчі зшитки. Одеса: Видавничий дім «Гельветика». **DOI:** https://doi.org/10.31500/978-617-554-011-4

Зубавіна, І. (2026). Епістемічний розрив та гаптичний опір візуальної мови Юрія Іллєнка. *Художня культура. Актуальні проблеми, 22*(1), 10–20.

Іллєнко, Ю. (1999). Парадигма кіно. Київ: Абрис.

Мельниченко, В. (2023). Як оцінювали феномен Івана Мазепи Тарас Шевченко і Михайло Грушевський? У: Г. Боряк, О. Ясь, & С. Блащук (Упоряд.). Перелом: Війна Росії проти України в часових пластах і просторах минувшини. Діалоги з істориками. Київ: Інститут історії України НАН України. Книга 3.

Мусієнко, О. (2008). Українське кіно: тексти і контекст. Глобус-Прес.

Погребняк, Г.П. (1993). Юрій Іллєнко: Дивосвіт автора. *Українська культура, (7)*,12–13.

Погребняк, Г. П. (2020). Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини XX – початку XXI століття. Київ: НАКККіМ.

Погребняк, Г. П. (2023). Дизайн кадру в зображальній культурі сучасної авторської режисури. Частина 1. *Культура і сучасність: альманах, (1),* 42–48.

Розенбаум, Дж. (2017). Тіні забутих предків / Shadows of Forgotten Ancestors. September 21, 2007. https://jonathanrosenbaum.net/2007/09/shadows-of-our-forgotten-ancestors

Скуратівський, В. (2010). На незабудь майбутньому «іллєнкознавству». *Кіно-Театр, 6 (92),* 4–5.

Тримбач, С. (2016). Ігрове кіно 1930–1941 рр. У: Г. Скрипник (ред.). Історія українського кіно. Том 2: 1930–1945. Київ: ІМФЕ.

Чміль, Г. (2013). Візуалізація реального в сучасному культурному просторі. Київ: Інститут культурології НАМ України.

Чміль, Г. (2019). Нарація «Зображуване-Глядач» у сучасному культурному просторі. Київ: Інститут культурології НАМ України.

Чміль, Г. (2020). Людина – екран: візуальна антропологія (пост) сучасності Київ: Інститут культурології НАМ України.

Чміль, Г., & Дудченко, А.(2019). Формування творчої особистості Юрія Іллєнка. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво, 1(2)*, 77–83.

Keller, K. (1989). Swan Lake: The Zone [Film review]. In V. Ligi (Ed.). Variety's film reviews: 1989 annual. Illinois: CineBooks, Inc.

Misek, R. (2010). Chromatic cinema: A history of screen color. New York: Wiley-Blackwell. P.81.

Schneider, S. (Ed.). (n.d.). 1001 film, yakyi vy povynni pobachyty pered smertiu [1001 films you must see before you die]. New York: Barron's Educational Series.

Sobchack, T., & Sobchack, V. (1987). An introduction to film (2nd ed.). Boston: Little, Brown and Company.

References:

Bezpyatchuk, Zh. (2006). Slava – heroiam, a prorokam... anafema: Kinorezhyser Yu. Illienko [Glory to heroes, but anathema to prophets: Film director Yu. Illienko]. *Kinoteatr*, (1), 53–55. (in Ukrainian)

Briukhovetska, L. (Ed.). (2001). Poetychne kino: Zaboronena shkola [Poetic cinema: The forbidden school]. Kyiv: ArtEk: Kino–Teatr. (in Ukrainian)

Briukhovetska, L. I. (1989). "…Hoholia nevytravlenyi slid" : Film Yu. Illienka "Vechir naperedodni Ivana Kupala" ["The indelible trace of Gogol": Yu. Illienko's film The Eve of Ivan Kupalo]. *Vitchyzna*, (4), 195–199. (in Ukrainian)

Briukhovetska, L. I. (2006). Rezhysura Yuriia Illienka [Directing by Yurii Illienko]. *Kyiv*, (10), 184–192. (in Ukrainian)

Briukhovetska, L. I. (2008). Kino chasiv svoiei yunosti [Cinema of his youth]. Kyiv: Zadruha. (in Ukrainian)

Briukhovetska, O. V. (2013). "Poetychne kino": Film "Tini zabutykh predkiv" u konteksti vizualnoi kultury 1960-kh rokiv ["Poetic cinema": The film *Shadows of Forgotten Ancestors* in the context of the visual culture of the 1960s]. *Magisterium. Kulturolohiia*, (52), 48–54. (in Ukrainian)

Chmil, H. (2013). Vizualizatsiia realnoho v suchasnomu kulturnomu prostori [Visualization of the real in contemporary cultural space]. Kyiv: Institute for Cultural Research of the National Academy of Arts of Ukraine. (in Ukrainian)

Chmil, H. (2019). Naratsiia "Zobrazhuvane-Hliadach" u suchasnomu kulturnomu prostori [The "Depicted–Viewer" narration in contemporary cultural space]. Institute for Cultural Research of the National Academy of Arts of Ukraine. (in Ukrainian)

Chmil, H., & Dudchenko, A. (2019). Formuvannia tvorchoi osobystosti Yuriia Illienka [The formation of Yuriy Illienko's creative personality]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo, 1*(2), 77–83. (in Ukrainian)

Chmil, H. (2020). Liudyna – ekran: Vizualna antropolohiia (post)suchasnosti [Human–screen: Visual anthropology of (post) modernity]. Kyiv: Institute for Cultural Research of the National Academy of Arts of Ukraine. (in Ukrainian)

Desiatnyk, H. O. (2015). Kratkaia istoriia kino i televideniia [A brief history of cinema and television]. Kyiv: Kyiv International University. (in Russian)

Desiatnyk, H. O. (2016). Ekranna tvorchist: Navchalnyi terminolohichnyi slovnyk [Screen creativity: An educational terminological dictionary]. Kyiv: Kyiv International University. (in Ukrainian)

Illienko, Yu. (1999). Paradyhma kino [The paradigm of cinema]. Kyiv: Abrys.

Keller, K. (1989). Swan Lake: The Zone [Film review]. In V. Ligi (Ed.). Variety's film reviews: 1989 annual. Illinois: CineBooks, Inc.

Melnychenko, V. (2023). Yak otsiniuvaly fenomen Ivana Mazepy Taras Shevchenko i Mykhailo Hrushevskyi? [How did Taras Shevchenko and Mykhailo Hrushevsky assess the phenomenon of Ivan Mazepa?]. In H. Boriak, O. Yas, & S. Blashchuk (Eds.). Perelom: Viina Rosii proty Ukrainy v chasovykh plastakh i prostorakh mynulshchyny. Dialohy z istorykamy [Turning point: Russia's war against Ukraine in the temporal layers and spaces of the past. Dialogues with historians] (Book 3). Institute of History of Ukraine of the National Academy of Sciences of Ukraine. (in Ukrainian)

Misek, R. (2010). Chromatic cinema: A history of screen color. New York: Wiley-Blackwell. P.81.

Musiienko, O. (2008). Ukrainske kino: Teksty i kontekst [Ukrainian cinema: Texts and context]. Hlobus-Pres. (in Ukrainian)
Pohrebniak, H. P. (1993). Yurii Illienko: Dyvosvit avtora [Yurii Illienko: The author's wondrous world]. *Ukrainska kultura*, (7), 12–13. (in Ukrainian)
Pohrebniak, H. P. (2020). Avtorskyi kinematohraf u kulturnomu prostori druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia [Auteur cinema in the cultural space of the second half of the 20th – early 21st century]. Kyiv: NAKKKiM. (in Ukrainian)
Pohrebniak, H. P. (2023). Dyzain kadru v zobrazhalnii kulturi suchasnoi avtorskii rezhysury. Chastyna 1 [Frame design in the visual culture of contemporary auteur directing. Part 1]. *Kultura i suchasnist: Almanakh*, (1), 42–48. (in Ukrainian)
Rozenbaum, G. (2007). Tini zabutykh predkiv / Shadows of Forgotten Ancestors. September 21, 2007. (in Ukrainian)
Schneider, S. (Ed.). (n.d.). 1001 film, yakyi vy povynni pobachyty pered smertiu [1001 films you must see before you die]. New York: Barron's Educational Series.
Skurativskyi, V. (2010). Na nezabud maibutnomu "illienkoznavstvu" [For the future "Illienko studies"]. *Kino-Teatr, 6*(92), 4–5. (in Ukrainian)
Sobchack, T., & Sobchack, V. (1987). An introduction to film (2nd ed.). Boston: Little, Brown and Company.
Trymbach, S. (2016). Ihrove kino 1930–1941 rr. [Feature films, 1930–1941]. In H. Skrypnyk (Ed.). Istoriia ukrainskoho kino. Tom 2: 1930–1945 [History of Ukrainian cinema. Volume 2: 1930–1945]. Kyiv: IMFE. (in Ukrainian)
Zubavina, I. (2008). Chas i prostir u kinematohrafi [Time and space in cinematography]. Kyiv: Shchek. (in Ukrainian)
Zubavina, I. (2021). Ontolohiia virtualnoho prostoru: Ekranoznavchi zshytky [Ontology of virtual space: Screen studies notebooks]. Kyiv: Vydavnychyi dim "Helvetyka". **DOI:** https://doi.org/10.31500/978-617-554-011-4 (in Ukrainian)
Zubavina, I. (2026). Epistemichnyi rozryv ta haptychnyi opir vizualnoi movy Yuriia Illienka [Epistemic rupture and haptic resistance of Yuriy Illienko's visual language]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy, 22*(1), 10–20. (in Ukrainian)

Oleksii Pustomitenko

Composition of Yuriy Illienko's films in the context of the Ukrainian cinematography school

Abstract. This article examines the development of the Ukrainian school of cinematography through the lens of auteur cinema and the work of the renowned Ukrainian cinematographer and director Yuriy Illienko. He entered the history of Ukrainian cinema not merely as a participant, but as an authoritative figure who shaped the concept of "high" Ukrainian visual aesthetics. As the artist's legacy remains incompletely studied, there is a need to re-evaluate his work within educational, critical, and cinematic discourses. Such innovation which was ahead of its time calls for analytical study rather than myth-making. The scholarly study of Yuriy Illienko's works requires further steps specifically, a comparative analysis of his cinematography choices, as well as restoration and archival work to enable a true appreciation of the authentic visual style of his films.

Keywords: cinematographer, director, Ukrainian cinema, shot, lighting, auteur film.

Стаття надійшла до редакції 12.06.2026
Стаття прийнята до друку після рецензування 18.06.2026
Стаття оприлюднена 30.06.2026