

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ДЕМИДЕНКО МАКСИМ ВАДИМОВИЧ

УДК 791.224-51:351.858:130.2](477)"20"(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

**СУЧАСНИЙ ІГРОВИЙ КІНЕМАТОГРАФ УКРАЇНИ: НАЦІОНАЛЬНІ
ОБРАЗИ ТА СИМВОЛИ У ВІЗУАЛЬНІЙ МОВІ
(НА ПРИКЛАДІ ІСТОРИЧНОГО ЖАНРУ)**

Спеціальність – 034 «Культурологія»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

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



М. В. Демиденко

Науковий керівник: Панков Георгій Дмитрійович, доктор філософських наук,
професор

Харків – 2025

АНОТАЦІЯ

Демиденко М.В. Сучасний ігровий кінематограф України: національні образи та символи у візуальній мові (на прикладі історичного жанру) – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії з культурології за спеціальністю 034 «Культурологія». Харківська державна академія культури, Харків, 2025.

У дисертаційному дослідженні здійснено всебічний культурологічний аналіз сучасного українського ігрового історичного кіно як потужного засобу символічної репрезентації національної ідентичності, механізму трансляції колективної пам'яті та простору постколоніального переосмислення історичного досвіду. Особливу увагу приділено специфіці візуальної мови історичного жанру, її здатності акумулювати ідеологічні, емоційні, ціннісні та міфологічні складники національного самовираження. Історичне кіно розглядається як феномен, що виходить за межі художньої інтерпретації подій, набуваючи статусу складного культурного тексту, в якому відображено боротьбу за право на історичний наратив, культурну пам'ять і символічне майбутнє.

Актуальність дисертаційної теми обумовлена необхідністю критичного осмислення процесів формування і трансформації національної ідентичності в умовах новітніх соціокультурних змін, зокрема на тлі воєнного конфлікту, деколонізаційних процесів та активного формування політики історичної та культурної пам'яті. Кіно як масове мистецтво, що охоплює широку аудиторію, виявляється ключовим простором культурної комунікації, у якому візуалізуються нові символічні образи, концепти і ментальні моделі. Саме в ігровому історичному кінематографі відбувається реконфігурація традиційних уявлень про минуле, націю, героя, жертву, опір, і саме тут закладаються основи для колективного уявного, яке конструює нову парадигму української культурної самосвідомості.

У центрі дослідження перебуває історичне ігрове кіно, створене в Україні переважно після 1991 року, проте з урахуванням радянської спадщини, яка продовжує впливати на візуальні шаблони та естетичні стратегії сучасного кінематографа. Проаналізовано різноманітні підходи до відображення національних символів, архетипів, міфологем, ключових історичних постатей, а також способи репрезентації травматичного досвіду, героїзму, спротиву та боротьби за свободу. Особливу увагу приділено феномену «візуального національного коду», якого набувають окремі фільми внаслідок інтеграції семіотичних, емоційно-ціннісних та наративних компонентів.

У роботі розкрито поняття візуального національного коду як узагальненої системи символів, знаків, візуальних рішень, які у кіномистецтві формують впізнавану, емоційно насичену модель українського образу світу. Цей код проявляється у зображенні національного простору (пейзажі, архітектура, побутові деталі), в естетиці персонажів (костюм, поведінка, риторика), у сюжетних мотивах (боротьба, зрада, жертівність, пам'ять), у риториці кадру, а також у музичному й звуковому оформленні. Такі компоненти, у своїй сукупності, сприяють символічному маркуванню фільму як «українського» не лише за темою, але й за структурою візуального висловлювання. Значну увагу приділено вивченню способів формування цього коду у фільмах про козацьку добу, визвольні змагання, Голодомор, Другу світову війну, радянські репресії та сучасну війну на сході України.

Окремим предметом дослідження стало поняття медіатизованої пам'яті – сучасної форми існування колективної історичної свідомості, що транслюється через екранні образи, аудіовізуальні наративи, а також репрезентується через динаміку сприйняття глядачами. В дисертації доведено, що історичне кіно формує особливу оптику погляду на минуле, де естетика поєднується з етикою, а художня правда часом виявляється важливішою за документальну. Через цю оптику фільми не просто

відображають факти, а конструюють образи минулого, які набувають значення культурних міфів, підтримують ідеї національної тяглості, гідності, свободи.

Методологічну основу дисертаційного дослідження становить культурологічний підхід, який визначає загальний вектор наукового аналізу, концептуальні рамки та дослідницьку перспективу. Саме культурологія забезпечує цілісне розуміння історичного ігрового кіно як візуального тексту культури, де перехрещуються образи національної ідентичності, колективної пам'яті, символічного спадку й соціокультурного досвіду. У межах культурологічної парадигми кіно осмислюється як репрезентативна система, що формує ціннісні орієнтири, зберігає історичні смисли та візуалізує архетипи національного буття.

Комплексне розкриття досліджуваної проблематики стало можливим завдяки інтеграції до основної культурологічної рамки допоміжних методологічних підходів. Зокрема, історико-культурологічний підхід дозволив розглядати фільми в контексті національного культурного розвитку та історичних трансформацій. Постколоніальний підхід слугував інструментом виявлення імперських дискурсів, аналізу механізмів їх деконструкції та візуального спротиву. Семіотичний підхід був застосований для аналізу знакової структури екранного висловлювання, що включає колір, композицію, символіку, монтажні й риторичні фігури кадру. Аксиологічний аналіз забезпечив виявлення ціннісних структур, закладених у візуальних образах та сюжетних конфліктах. Герменевтичний підхід сприяв глибокому прочитанню культурного смислу кінематографічних текстів з урахуванням наративної багатошаровості, символічної насиченості та глядацької інтерпретації.

Інтердисциплінарна модель, що сформована навколо домінантного культурологічного підходу, забезпечила можливість для глибокого й багатовимірного аналізу естетичних, семантичних, ідеологічних та

аксіологічних аспектів візуальної мови історичного фільму. На основі цього підходу було розроблено інструментарій аналітики візуального символізму, що дозволяє виявляти приховані конструкції смислу, типи наративів пам'яті, репрезентаційні моделі національної ідентичності та структури символічної влади в образотворчому ряді українського історичного кінематографа.

У межах дослідження проаналізовано широкий корпус українських історичних фільмів, зокрема «Мамай», «Поводир», «Чужа молитва», «Крути 1918», «Гірки жнива», «Довбуш», «Погані дороги», «Нескорений», «Захар Беркут» та інші. Розкрито, яким чином ці стрічки репрезентують ключові періоди в історії України, включаючи визвольну боротьбу, тоталітарне минуле, воєнну та післявоєнну травмику, сучасні військові події. Показано, що ці фільми вважаються не лише художніми творами, але й візуальними джерелами пам'яті, що конструюють і підтримують національний культурний код.

Визначено кілька основних моделей репрезентації історичних подій у сучасному українському ігровому кіно: героїко-міфологічна (із сильним архетипним навантаженням), трагіко-рефлексивна (зосереджена на переосмисленні травми), документально-реалістична (на межі ігрового та документального жанру), символічно-поетична (з елементами філософської узагальненості та метафоричності). Зазначено, що кожна з цих моделей виконує окрему культурну функцію – від зміцнення національного міфу до інтерпретації складних сторінок історії, стимулювання емпатії та морального осмислення.

Особливу увагу у дослідженні приділено репрезентації фігури національного героя. Простежена трансформація образу героя в сучасному кінематографі – від пафосного монументального до глибоко людського, внутрішньо суперечливого, здатного до морального вибору й самопожертви. Герой постає не лише символом опори, але й носієм історичної відповідальності, уособлення національного характеру, втілення гідності та

свободи. Важливо, що сучасні режисери дедалі частіше відходять від одновимірних образів, надаючи перевагу складним, неоднозначним персонажам, котрі мають глибину і внутрішню динаміку.

У дисертації приділено увагу гендерному виміру історичного кінематографу. Проаналізовано окремі приклади фільмів, у яких жіночі образи виходять за межі традиційної моделі пасивності, набуваючи рис активних історичних і культурних суб'єктів. Жінка постає носієм морального вибору, опору та культурної пам'яті. Ці тенденції свідчать про поступову зміну парадигми історичного кіно – від маскулінно-героїчного до більш плюралістичного та інклюзивного, з виразними ознаками переосмислення традиційних гендерних ролей.

Наукову новизну дисертації становить теоретичне обґрунтування поняття візуального національного коду у кінематографі, запровадження до наукового обігу категорії медіатизованої пам'яті як культурного механізму, осмислення історичного досвіду через мову кіно, систематизація жанрових і стилістичних моделей репрезентації української історії в сучасному ігровому фільмі. Також важливим є розкриття механізмів деконструкції імперських наративів у сучасному кіно та аналітичне опрацювання архетипічної і символічної структури фігури національного героя.

Практичне значення отриманих результатів полягає у можливості їх застосування у різних сферах гуманітарної освіти та культурної практики. Напрацювання дослідження можуть бути використані при викладанні дисциплін, пов'язаних із історією українського кіно, візуальною культурою, культурологією мистецтва, семіотикою екранних текстів, постколоніальними студіями, гендерною культурологією. Отримані результати можуть бути інтегровані до освітніх програм підготовки спеціалістів у сфері кіномистецтва, режисури, кіносценаристики, культурної аналітики. Вони також можуть бути використані практикам кіновиробництва – режисерам, художникам-постановникам, операторам, сценаристам, продюсерам, які

орієнтуються на створення фільмів, пов'язаних із національною історією, культурною пам'яттю, ціннісними та ідентифікаційними запитами українського суспільства.

Окремо варто підкреслити, що результати дисертації можуть бути використані у розробці стратегій державної культурної політики, що передбачає підтримку історико-культурних проєктів, спрямованих на переосмислення минулого, збереження пам'яті про видатні події в історії України та формування стійкого культурного наративу в умовах інформаційної гібридної війни.

Матеріали дисертації апробовані під час участі у міжнародних та національних наукових конференціях, в публікаціях у фахових рецензованих культурологічних виданнях, а також впроваджені у навчальний процес при викладанні академічних курсів, які стосуються екранної культури та формування національної ідентичності через візуальні мистецтва.

Ключові слова: сучасний український кінематограф, історичне ігрове кіно, фільм, історія українського кіно, національні образи та символи, візуальна мова кіно, культурна ідентичність, медіатизована пам'ять, постколоніальний дискурс, аудіовізуальне мистецтво, культурологічний аналіз.

ABSTRACT

Demydenko M.V. Contemporary Ukrainian Fiction Film: National Images and Symbols in Visual Language (Based on the Historical Genre) - The Qualified Scientific Work as a Manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in Cultural Studies, specialty 034 Cultural Studies. Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, 2025.

The dissertation presents a comprehensive cultural analysis of contemporary Ukrainian historical fiction cinema as a powerful means of symbolic representation of national identity, a mechanism for the transmission of collective memory, and a

space for postcolonial reinterpretation of historical experience. Special attention is paid to the specificity of the visual language of the historical genre and its capacity to accumulate ideological, emotional, value-based, and mythological components of national self-expression. Historical cinema is considered as a phenomenon that goes beyond artistic interpretation of events, acquiring the status of a complex cultural text that reflects the struggle for the right to historical narrative, cultural memory, and symbolic future.

The relevance of the dissertation topic is determined by the need for critical reflection on the processes of formation and transformation of national identity under conditions of contemporary sociocultural changes, particularly in the context of military conflict, decolonization processes, and the active formation of historical and cultural memory policy. Cinema, as a mass art that reaches a wide audience, proves to be a key space of cultural communication, in which new symbolic images, concepts, and mental models are visualized. It is in historical fiction cinema that the reconfiguration of traditional perceptions of the past, the nation, the hero, the victim, and resistance takes place, and it is here that the foundations are laid for the collective imaginary, which constructs a new paradigm of Ukrainian cultural self-awareness.

The focus of the study is historical fiction cinema created in Ukraine predominantly after 1991, while taking into account the Soviet legacy that continues to influence the visual templates and aesthetic strategies of contemporary cinema. Various approaches to the depiction of national symbols, archetypes, mythologemes, key historical figures, as well as ways of representing traumatic experience, heroism, resistance, and the struggle for freedom are analyzed. Special attention is paid to the phenomenon of the "visual national code", which is acquired by certain films as a result of the integration of semiotic, emotional–value, and narrative components.

The study defines the concept of the visual national code as a generalized system of symbols, signs, and visual solutions that form a recognizable,

emotionally rich model of the Ukrainian worldview in cinema. This code manifests itself in the depiction of national space (landscapes, architecture, domestic details), in the aesthetics of characters (costume, behavior, rhetoric), in narrative motifs (struggle, betrayal, sacrifice, memory), in the rhetoric of the frame, as well as in musical and sound design. These components, taken together, contribute to the symbolic labeling of a film as “Ukrainian” not only by topic but also by the structure of its visual expression. Particular attention is paid to the study of the ways in which this code is formed in films about the Cossack era, the liberation struggle, the Holodomor, World War II, Soviet repressions, and the modern war in eastern Ukraine.

A separate subject of the study is the concept of mediatized memory – a contemporary form of collective historical consciousness that is transmitted through screen images, audiovisual narratives, and represented through the dynamics of viewers’ perception. The dissertation demonstrates that historical cinema creates a particular optics of looking at the past, where aesthetics are combined with ethics, and artistic truth sometimes proves more important than documentary truth. Through this optics, films do not merely reflect facts but construct images of the past that acquire the meaning of cultural myths, supporting ideas of national continuity, dignity, and freedom.

The methodological basis of the dissertation research is the cultural studies approach, which defines the general vector of scientific analysis, conceptual frameworks, and research perspective. It is cultural studies that provide a holistic understanding of historical fiction cinema as a visual text of culture, where images of national identity, collective memory, symbolic heritage, and sociocultural experience intersect. Within the framework of the cultural studies paradigm, cinema is understood as a representative system that shapes value orientations, preserves historical meanings, and visualizes archetypes of national existence.

The comprehensive coverage of the research topic was made possible through the integration of auxiliary methodological approaches into the main

cultural studies framework. In particular, the historical-cultural approach allowed the films to be considered in the context of national cultural development and historical transformations. The postcolonial approach served as a tool for identifying imperial discourses, analyzing the mechanisms of their deconstruction and visual resistance. The semiotic approach was applied to analyze the sign structure of screen expression, including color, composition, symbolism, editing, and rhetorical figures of the frame. Axiological analysis enabled the identification of value structures embedded in visual images and narrative conflicts. The hermeneutic approach contributed to the deep reading of the cultural meaning of cinematic texts, taking into account their narrative multilayeredness, symbolic saturation, and viewer interpretation.

The interdisciplinary model formed around the dominant cultural studies approach enabled a deep and multidimensional analysis of the aesthetic, semantic, ideological, and axiological aspects of the visual language of the historical film. Based on this approach, an analytical toolkit of visual symbolism was developed, which allows for identifying hidden constructions of meaning, types of memory narratives, models of national identity representation, and structures of symbolic power in the visual row of Ukrainian historical cinema.

The study analyzes a broad corpus of Ukrainian historical films, in particular *Mamay*, *The Guide*, *Chuzha molytva*, *Kruty 1918*, *Bitter Harvest*, *Dovbush*, *Bad Roads*, *Unbroken*, *Zakhar Berkut*, among others. It reveals how these films represent key periods in the history of Ukraine, including the liberation struggle, the totalitarian past, wartime and postwar trauma, and modern military events. It is shown that these films are considered not only artistic works but also visual sources of memory that construct and maintain the national cultural code.

Several key models of representing historical events in contemporary Ukrainian fiction cinema are defined: the heroic-mythological (with strong archetypal load), tragic-reflective (focused on the reinterpretation of trauma), documentary-realistic (on the border of fiction and documentary), and symbolic-

poetic (with elements of philosophical generalization and metaphoricality). Each of these models performs a specific cultural function—from strengthening the national myth to interpreting complex pages of history, stimulating empathy, and moral reflection.

Special attention in the study is paid to the representation of the figure of the national hero. The transformation of the hero's image in contemporary cinema is traced—from a monumental and pathos-laden figure to a deeply human, internally contradictory one, capable of moral choice and self-sacrifice. The hero emerges not only as a symbol of resilience but also as a bearer of historical responsibility, the embodiment of national character, dignity, and freedom. Importantly, contemporary directors increasingly move away from one-dimensional images, preferring complex, ambiguous characters with depth and internal dynamics.

The dissertation also addresses the gender dimension of historical cinema. It analyzes specific examples of films in which female images go beyond the traditional model of passivity, acquiring the features of active historical and cultural subjects. The woman is depicted as a bearer of moral choice, resistance, and cultural memory. These tendencies testify to a gradual shift in the paradigm of historical cinema—from masculine-heroic to more pluralistic and inclusive, with clear signs of rethinking traditional gender roles.

The scientific novelty of the dissertation lies in the theoretical substantiation of the concept of the visual national code in cinema, the introduction of the category of mediatized memory as a cultural mechanism, the comprehension of historical experience through the language of cinema, the systematization of genre and stylistic models of representing Ukrainian history in contemporary fiction film. Another important contribution is the disclosure of mechanisms for deconstructing imperial narratives in contemporary cinema and the analytical development of the archetypal and symbolic structure of the national hero figure.

The practical significance of the obtained results lies in the possibility of their application in various fields of humanitarian education and cultural practice.

The research developments can be used in teaching disciplines related to the history of Ukrainian cinema, visual culture, cultural studies of art, screen semiotics, postcolonial studies, and gender cultural studies. The results can be integrated into educational programs for training specialists in the field of filmmaking, directing, screenwriting, cultural analytics. They can also be used by film production practitioners—directors, production designers, cinematographers, screenwriters, producers—who focus on creating films related to national history, cultural memory, and the value and identity inquiries of Ukrainian society.

It is also worth emphasizing that the dissertation results can be applied in the development of state cultural policy strategies aimed at supporting historical and cultural projects focused on rethinking the past, preserving the memory of significant events in Ukrainian history, and forming a stable cultural narrative in the context of hybrid informational warfare.

The dissertation materials have been tested through participation in international and national academic conferences, publications in peer-reviewed cultural studies journals, and incorporation into the educational process in teaching academic courses related to screen culture and the formation of national identity through visual arts.

Keywords: Contemporary Ukrainian cinema, historical fiction film, film, history of Ukrainian cinema, national images and symbols, visual language of cinema, cultural identity, mediatized memory, postcolonial discourse, audiovisual art, cultural analysis.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових виданнях,

які включено до переліку наукових фахових видань України:

1. Демиденко М. В. Національні образи та символи у візуальній мові українського кінематографа в роботах зарубіжних дослідників // Сучасне мистецтво : наук. зб. / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т

- проблем сучас. мистецтва. Київ, 2022. Вип. 18. С. 141–150..
<https://doi.org/10.31500/2309-8813.18.2022.269722>
2. Демиденко М. Особливості сюжетно-тематичної репрезентації проблеми національної ідентичності в сучасному історичному ігровому кіно України // Fine Art and Culture Studies. 2024. № 6. С. 239–247.
<https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-29>
 3. Демиденко М., Мархайчук Н. Візуальна репрезентація історичного простору в українському ігровому кіно (2000-2020 рр.) // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. пр. / Рівнен. держ. гуманітар. ун-т, Ін-т культурології Нац. акад. мистецтв України. Рівне, 2024. Вип. 48. С. 256-264. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.781>
- Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:***
4. Демиденко М. Візуальна мова національної символіки в сучасному українському кіно: історія та ідентичність // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку. У 2 ч. : матеріали міжнар. наук. конф., присвяч. 95-річчю ХДАК (21–22 листоп. 2024 р.) / Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України. Харків : ХДАК, 2024. Ч. 1. С. 14–15.
 5. Демиденко М. Історичне кіно як чинник формування національно-культурної ідентичності (конструювання соціально-культурного повсякдення) // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття. У 2 ч. : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18-19 квіт. 2024 р. / Ін-т модернізації змісту освіти, Харків. держ. акад. культури, Наук. т-во студентів, аспірантів, докторантів та молодих учених ХДАК, Нац. акад. мистецтв України. Харків, 2024. Ч. 1. С. 25–26.
 6. Демиденко М. В. Минулий час в історичних кіно-наративах: жанрова та видова специфіка // Perspectives of contemporary science: theory and practice : Proc. of I Intern. Sci. and Practical Conf., Lviv, Ukraine, 4-6 March 2024. Lviv, 2024. С. 615-618.

7. Демиденко М. В. Загальні проблеми сучасного ігрового кінематографу України // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : у 2 ч. : матеріали міжнар. наук. конф. (22–23 листоп. 2023 р.) / Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України. Харків, 2023. Ч. 1. С. 31–33.
8. Демиденко М. В. Проблеми ідентичності в контексті постколоніального дискурсу на прикладі фільмів Ахтема Сеїтаблаєва // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : у 2 ч. : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених, 20–21 квіт. 2023 р. / Ін-т модернізації змісту освіти, Харків. держ. акад. культури, Наук. т-во студентів, аспірантів, докторантів та молодих учених ХДАК, Нац. акад. мистецтв України. Харків, 2023. Ч. 1. С. 40–42.
9. Демиденко М. В. Шлях до війни. Образ українців у російському кіно / М. В. Демиденко, Н. В. Мархайчук // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 19–20 трав. 2022 р. / Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України. Харків, 2022. С. 144–146.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	17
РОЗДІЛ 1. АНАЛІЗ ЛІТЕРАТУРИ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	26
1.1. Стан дослідження проблеми.....	26
1.1.1. Проблематика історичного символізму візуальної мови сучасного ігрового кінематографу України в рамках вітчизняної історіографії.....	26
1.1.2. Національні образи та символи у візуальній мові українського кінематографу в роботах зарубіжних дослідників.....	38
1.2. Методологія, понятійно-концептуальний апарат та джерельна база дослідження.....	52
1.2.1. Методологія дослідження.....	52
1.2.2. Поняттєво-термінологічний та концептуальний апарат.....	61
1.2.3. Джерельна база дослідження.....	70
Висновки до розділу	72
РОЗДІЛ 2. СУЧАСНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ КІНЕМАТОГРАФ У КОНТЕКСТІ ЖАНРОВОЇ ТИПОЛОГІЇ.....	75
2.1. Історичний жанр в ігровому кінематографі: теоретичний аспект....	75
2.1.1. Жанрова типологічна модель.....	77
2.1.2. Концептуальна типологічна модель. Історичні та візуальні наративи як прикладна проблема у вітчизняному кіномистецтві.....	86
2.2. «Історичне кіно», «фільми про минуле», «історія у кіно»: типологія сучасного ігрового кінематографу України.....	96
2.2.1. Типологія кінематографу України в контексті соціокультурних трансформацій.....	96
2.2.2. Критерії типології історичного жанру в сучасному ігровому кіно України.....	103

2.3. Постколоніальний дискурс у межах сучасного кінематографу України (на прикладі історичного жанру).....	109
Висновки до розділу.....	121
РОЗДІЛ 3. ПИТАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВОЄРІДНОСТІ УКРАЇНСЬКОГО КІНОМИСТЕЦТВА.....	123
3.1. Національна символіка в сучасному історичному кіно: особливості візуальної репрезентації у візуальних образах Княжої доби, середньовіччя та ранньомодерного часу.....	123
3.1.1. Кіно про Княжу добу: національна ідентичність у контексті візуальної рефлексії ігрового кіно.....	125
3.1.2. Україна козацька в парадигмі національного символізму.....	129
3.1.3. Історичний контекст XVII-XIX ст. у художній мові українського кінематографу: від кріпацтва до боротьби за волю.....	134
3.2. Історичні символи та національні образи історії XX ст. в українському кінематографі 1990-х – 2020-х рр.....	142
3.2.1. Символізм «забороненої» історії на екрані: УНР та «визвольні змагання».....	142
3.2.2. Феноменологія символізму теми «підрадянської» України в ігровому кінематографі.....	147
3.2.3. Друга світова війна як джерело знаково-символічної інтеграції.....	151
Висновки до розділу.....	155
ВИСНОВКИ.....	158
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ.....	164
ДОДАТКИ.....	189

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Сучасний український кінематограф постає не лише як галузь мистецтва, але й як дієвий чинник культурної комунікації, що бере активну участь у формуванні національного наративу. У культурологічному контексті історичне ігрове кіно виконує функцію символічного відтворення колективної пам'яті, слугує інструментом осмислення і трансляції національної ідентичності, репрезентує соціальні цінності та ідеологічні уявлення у межах візуального простору. В умовах постколоніального суспільства актуалізується потреба в переосмисленні історичного досвіду, що й відбувається, зокрема, через художню структуру кінематографу, його образну мову, архетипи, наративи та знаково-символічні конструкції.

Ця культурологічна перспектива набуває особливої ваги в умовах сучасних соціокультурних трансформацій, коли візуальні образи, символи й наративи набувають нового смислового навантаження у відповідь на суспільні запити. Кінематограф виступає формою візуального дискурсу, який не лише відображає, але й моделює уявлення про історичне минуле, героїку, пам'ять, державність. Таким чином, саме дослідження візуальної мови історичного ігрового кіно у світлі формування національних образів і символів є важливим завданням сучасної культурології.

Разом з тим, актуальність теми визначається і мистецтвознавчими аспектами. Сучасне українське ігрове кіно розвивається у вкрай активному культурному середовищі, в якому помітно зростає потреба в осмисленні його художніх особливостей, виражальних засобів, взаємодії з традицією. Постійне звернення до вітчизняного кінематографу як довоєнного періоду, так і 1960–1970-х років формує своєрідні художні діалоги з кінематографістами минулого, переосмислює травматичний досвід, національні архетипи, деконструє імперські культурні міфи.

Кінематограф як синтетичне мистецтво потребує постійної наукової рефлексії. Його образна парадигма вимагає оновленого інтерпретаційного підходу до мистецького символізму, до способів вираження національної ідентичності у візуальній мові. Історичне кіно є особливо значущим жанром у цьому сенсі, адже поєднує культурну пам'ять, естетику, суспільну етику та медійну репрезентацію.

Соціокультурні трансформації, які проявляються у змінах ідентифікаційних моделей, розвитку нових форм комунікації, зростанні ролі аудіовізуальної культури, вимагають від історичного кінематографу постійного оновлення. Інтерпретація історичного символізму стає необхідною умовою осмислення сучасного візуального простору культури.

Історичне кіно постає як одна з ключових форм символічного виробництва культурної пам'яті. Воно не лише інтерпретує минуле, але й продукує його в межах наративних моделей, що репрезентують суспільні очікування. Споживання «минулого» в культурі є не менш значущим за його реконструкцію, бо глядацький попит формує відповідні форми візуального мистецтва. У цьому контексті кінематограф виступає не просто реципієнтом історії, а й активним учасником процесу її переозначення. Різниця у способах «споживання» минулого в історії як науці та і у кіномистецтві створює унікальний простір для культурологічного дослідження теми дисертаційної роботи.

Зв'язок роботи з науковими програмами і планами. Дисертацію виконано відповідно до комплексної науково-дослідної теми ХДАК «Вітчизняна та світова культура: історико-теоретичні аспекти» (Державний реєстраційний номер № 0109U000511). Вона є складовою теми кафедри культурології та медіакомунікацій «Проблеми історії та теорії культури».

Мета дослідження – реконструювати національні образи та символи у візуальній мові сучасного українського ігрового кінематографу на прикладі

історичного жанру, з урахуванням культурологічного контексту їхнього формування та функціонування.

Зазначена мета передбачає розв'язання низки **завдань**, серед яких:

- проаналізувати літературу за темою дослідження, виявити основні тенденції у її вивченні та з'ясувати ступінь дослідженості проблеми;
- обґрунтувати методологію дослідження, визначити його термінологічний і концептуальний апарат та джерельну базу;
- простежити генезу українського кінематографу в контексті соціокультурних трансформацій;
- виявити вплив постколоніального дискурсу на трансформації жанрової структури сучасного українського ігрового кіна;
- проаналізувати традиції та новації візуальної мови вітчизняного кінематографу;
- охарактеризувати історичні та візуальні наративи як прикладну проблему вітчизняної кіноіндустрії;
- виявити національну ідентичність ігрового кіно України в контексті візуальної рефлексії на прикладі історичного жанру;
- проаналізувати національну символіку в сучасному історичному кіно України.

Об'єкт дослідження: сучасний кінематограф України.

Предмет дослідження: національні образи та символи у візуальній мові сучасного ігрового кіно України.

Хронологічні межі дослідження окреслюють останні тридцять років розвитку кінематографу України. Втім, для вирішення окремих завдань (зокрема, простеження генези українського кінематографу у контексті соціокультурних трансформацій) нижня межа розширена, виходячи з потреби визначити початок становлення українського кіно.

Методи дослідження. Методологічна основа дослідження сформована в межах культурологічного підходу, який дозволяє осмислювати історичне ігрове кіно як особливу форму візуального тексту, що репрезентує національні образи, символи та ідентифікаційні моделі у сучасному соціокультурному контексті. У процесі дослідження було використано низку міждисциплінарних підходів та аналітичних інструментів, які відповідають специфіці культурологічного аналізу кінематографа. *Культурологічний підхід* виступає основою дослідження, дозволяючи розглядати історичне кіно як складний тип символічної репрезентації, який відображає соціокультурні зміни, трансформації ідентичності, механізми пам'яті та моделювання колективного уявного. У рамках цього підходу кінематограф аналізується як простір продукування національного змісту у межах художньої форми.

Історико-культурологічний підхід забезпечує інтерпретацію історичного фільму як явища, тісно пов'язаного з політикою пам'яті, історичним наративом, ідеологічними конструкціями та національними міфами. Він уможливлює аналіз взаємодії між культурною пам'яттю та її художнім втіленням у візуальному тексті.

Постколоніальний підхід дав змогу розглядати історичне кіно як інструмент деколоніальної репрезентації, завдяки якому викриваються та переозначаються імперські наративи, а також трансформуються моделі ідентичності та формується нова символіка національної пам'яті.

Системний підхід дав змогу розглядати історичне кіно як частину ширшої культурної системи, в якій взаємодіють естетичні, ідеологічні, жанрові та соціальні елементи, що формують цілісну модель національного наративу.

Структурний аналіз було використано для дослідження композиційних і наративних моделей, притаманних історичному кінематографу. Він дозволив виокремити повторювані образи, типові сюжетні елементи та моделі візуального конструювання історичного часу.

Морфологічний підхід дозволив проаналізувати структурні одиниці фільмового тексту, виявити повторювані візуальні та наративні елементи, що формують жанрову специфіку історичного кіно. Він дав змогу дослідити внутрішню будову кінематографічних образів, зокрема на рівні мотивів, сюжетних функцій, візуальних архетипів.

Семіотичний підхід було застосовано з метою виявлення та інтерпретації візуальних знаків і символів, які формують смислове поле фільму. Завдяки цьому методу проаналізовані механізми, за якими візуальні структури транслюють ідеологічні коди, архетипи і національні образи в історичному кіно.

Аксіологічний підхід дав змогу простежити ціннісні орієнтири, що репрезентуються у візуальній мові історичних фільмів. Завдяки цьому методу було з'ясовано, які етичні, національні, культурні та ідеологічні смисли закладаються у символіку фільмів та яким чином у кіномові транслюється уявлення про добро і зло, героїзм, справедливість, жертвність тощо.

Герменевтичний підхід дозволив зосередитися на інтерпретації смислів, закладених авторами у візуальний та наративний ряди, а також на культурних алюзіях і багатошарових значеннях, які формуються у взаємодії з глядачем.

Антропологічний підхід уможливив дослідження кіно як культурного феномену, що репрезентує людину в її зв'язках із середовищем, традиціями, ритуалами, міфами. Він дозволив виявити, яким чином історичне ігрове кіно відображає соціальні ролі, поведінкові моделі, колективні уявлення про особистість, громаду, націю.

Мистецтвознавчий підхід забезпечив глибше осмислення історичного кіно як явища художньої творчості, дозволив зосередитись на естетичних критеріях, композиційних рішеннях, виражальних засобах, взаємодії з іншими мистецькими формами (театром, живописом, літературою). Такий

підхід дав змогу розглядати фільм як самостійний твір візуального мистецтва в межах національної художньої традиції.

Образно-стилістичний аналіз був використаний для опису художньо-виражальних засобів, через які реалізується візуальна концепція фільму. У фокусі опинилися особливості стилістики, колористики, композиції кадру, що формують естетичний рівень національного символізму.

Компаративний аналіз забезпечив співставлення візуально-сміслових стратегій, притаманних різним етапам розвитку українського історичного кіно, дозволяючи простежити еволюцію репрезентації національних символів та образів у динаміці культурних змін.

Наукова новизна результатів дослідження.

Уперше:

- Запропоновано концепцію «візуального національного коду» в історичному ігровому кінематографі України як системи образів, семантичних структур і сюжетних архетипів, завдяки яких формується сучасна культурну ідентичність.
- Визначені механізми візуалізації національної ідентичності в українському історичному ігровому кіно на основі постколоніального, семіотичного та культурологічного підходів.
- Введено до наукового обігу поняття «медіатизованої пам'яті», як ключової категорії, що описує специфіку репрезентації історичного досвіду через аудіовізуальні образи.
- Систематизовано типологію сюжетно-візуальних моделей у сучасному українському історичному кіно, що дозволяє виявити стійкі формули національного символізму.
- Розроблено авторську схему візуального символічного моделювання, яка пояснює функціонування історичних наративів у фільмах через образно-композиційні рішення.

- Обґрунтовано вплив візуального повороту на трансформацію мови національного кінематографу, зокрема в межах історичного жанру, де візуальне стає самостійною носійною одиницею наративу.

Теоретичне значення. Теоретичне значення дисертації полягає у поглибленні та розвитку культурологічного знання про візуальну мову національного кінематографу, зокрема історичного жанру, як інструменту репрезентації і трансформації національної ідентичності. Результати дослідження дозволяють вирішити низку теоретичних проблем сучасної культурології та візуальних студій, зокрема:

- проблему аналізу історичного фільму як форми медіатизованої колективної пам'яті, що моделює образи минулого відповідно до ідеологічних і культурних запитів сучасності;
- проблему репрезентації національної ідентичності у візуальній мові, зокрема через використання архетипів, символів, жанрових конвенцій та художніх наративів;
- проблему структурування та кодифікації національного символізму в аудіовізуальному мистецтві як складника знакової системи культури;
- проблему деколоніального переозначення історичного досвіду в українському кіно як елементу розбудови власного наративу візуальної культури;
- проблему взаємозв'язку ідеологічного дискурсу та художньої форми у процесі візуального конструювання історичної дійсності.

Запропоновані в дисертації поняття, підходи та методологічні орієнтири можуть бути використані для подальших теоретичних досліджень у сфері візуальних культурних практик, зокрема у вивченні кінематографа як соціокультурного феномену, що формує національні смисли в умовах постколоніальної трансформації.

Практичне значення отриманих результатів дисертаційного дослідження полягає в тому, що його висновки можуть бути використані у

викладанні таких дисциплін, як історія українського кінематографа, візуальні студії, культурологія мистецтва, семіотика аудіовізуального тексту, медіакультура, історія культури та постколоніальні студії в історії українського кінематографу. Матеріали дослідження можуть бути інтегровані у навчальні курси гуманітарного профілю для студентів спеціальностей «Культурологія», «Кіно- і телемистецтво», «Медіакомунікації», «Історія мистецтва» тощо.

Результати та рекомендації практичного характеру можуть стати в нагоді українським кінематографістам – режисерам, художникам-постановникам, операторам-постановникам, продюсерам, які у візуальній мові своїх проєктів звертаються до національних образів, історичних сюжетів і символічних кодів. Запропонований в роботі підхід до аналізу символічної мови кіно може бути використаний у професійній діяльності, пов'язаній з розробкою творчих концепцій, візуальних рішень, а також формуванням художньої стратегії з урахуванням національного культурного контексту.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійним дослідженням, що відповідає актуальним проблемам сучасної культурології. Усі науково-дослідні припущення, гіпотези, аналітичні підходи, проміжні та підсумкові результати, а також сформульовані висновки є наслідком особистої дослідницької роботи автора. Вони ґрунтуються на критичному осмисленні спеціальних джерел, історіографічної бази, аналітичному переосмисленні напрацювань попередників, а також на власних спостереженнях і інтерпретаціях, здійснених у межах культурологічної методології. У публікаціях, написаних у співавторстві здобувачем самостійно визначено концептуальні засади аналізу, обґрунтовано теоретичні положення, здійснено інтерпретацію візуального матеріалу, сформовано висновки щодо особливостей репрезентації історичного простору й образу національної ідентичності.

Апробація результатів дисертації. Основні результати та висновки роботи пройшли апробацію, що здійснювалась під час виступів на наступних конференціях: міжнародна наукова конференція «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків, 21-22 листопада 2024); міжнародна науково-теоретична конференція молодих учених «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (Харків, 18-19 квітня 2024); міжнародна науково-практична конференція «PERSPECTIVES OF CONTEMPORARY SCIENCE: THEORY AND PRACTICE» (Львів, 4-6 березня 2024); міжнародна наукова конференція «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків, 22-23 листопада 2023); всеукраїнська науково-теоретична конференція молодих учених «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (Харків, 20-21 квітня, 2023); всеукраїнська науково-теоретична конференція молодих учених «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (Харків, 19–20 травня 2022).

Публікації. Основні положення, обґрунтовані наукові гіпотези та результати представлені у 9 публікаціях, серед яких 3 статті оприлюднені в наукових виданнях, які включено до переліку наукових фахових видань України за спеціальністю 034 «Культурологія» (дві є одноосібними, третя у співавторстві), а також 6 тез доповідей на наукових конференціях.

Структура та обсяг дослідження. Робота складається з анотації, що включає список наукових публікацій за темою дисертації, вступу, трьох розділів, кожен з яких завершується висновками, загальних висновків, списку використаної літератури та додатків.

Загальний обсяг роботи становить 196 сторінок, основний – 163 сторінки. Список використаної літератури включає 207 найменувань, з яких 70 – іноземними мовами. При використанні іншомовних джерел здійснювався авторський переклад.

РОЗДІЛ 1

АНАЛІЗ ЛІТЕРАТУРИ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Стан дослідження проблеми

1.1.1. Проблематика історичного символізму візуальної мови сучасного ігрового кінематографу України в рамках вітчизняної історіографії.

За останні десятиліття питання історичного жанру у кінематографі України посіло достатньо помітне місце у дослідженнях кінознавців, культурологів та істориків кіно. Оскільки історичне кіно саме по собі становить комплексну проблему, що має чимало окремих дослідницьких напрямів та акумулює різноманітні суб'єктивні (вузько окреслені та конкретизовані) інтереси дослідників, вважається за необхідне зосередитись на тих роботах, що безпосередньо стосуються винесеної у заголовок проблематики.

У такому контексті проведений аналіз стану дослідження питання в рамках вітчизняної історіографії дозволяє виділити декілька актуальних проблемних комплексів, які на наш погляд, становлять сьогодні цікаве підґрунтя для розв'язання завдань нашого дослідження.

Візуальна мова кіно як репрезентант символізму. В якості першого напрямку варто, розглянути роботи, в яких аналізується візуальна мова кінематографу у її знаково-символічному аспекті. Наприклад, В. Бабенко вважає, що телебачення успадкувало від кінематографу візуальну мову, яка за сучасних обставин набула статусу «екранної» мови із специфічним набором символічних рис, виражальною системою та ефектами сприйняття. Усі вони є наслідком своєрідної конвергенції, яка відбулася за останні десятиліття у просторі взаємодії усіх типів «екранних» мистецтв і практик.

Таким чином, саме «екранна мова» як одна з найбільш впливових інструментальних систем художнього переконання аудиторії «синтезує найпотужніші канали сприйняття інформації – слуховий і зоровий», що привносить до складових аудіовізуальної мови цілий комплекс властивих систем. Серед них вчена називає: 1) зображення (кадр, монтаж, світло, графіка, спецефекти, колір), 2) звук (слово, шум, музика); 3) проміжні та суміжні зображальні ланки, які «втілюються у відповідному форматі та утворюють своєрідний комунікативний ансамбль», що є запорукою реалізації авторського задуму [6, с. 140-141].

Слід зауважити, що авторка виділяє більше ніж півтора десятка різноманітних елементів фігуральної мови екранних мистецтв, розглядаючи серед них символ та, у більш широкому контексті, символізм, як одну з категорій, що рівнозначні за значенням поняттю метафора або алегорія [6, с. 143-145].

Але на наш погляд, такий підхід є методологічно хибним, адже символ як властивий елемент художньої мови виражається за допомогою формальних властивостей, приміром, метафоризму викладу елементів сцени в кадрі. Отже В. Бабенко порушує причинно-наслідкові зв'язки між поняттєвими об'ємами двох зазначених вище категорій. На наше переконання, символізм є змістовною характеристикою метафори, що не дозволяє розглядати ці поняття лінійно.

Винесена в заголовок проблема має і теоретичний фокус, у рамках якого досліджується проблематика семіотики кіно, вивчається особливість знакової системи кінематографу як виду мистецтва та комунікативної практики. Наприклад, у статті «Семіотична концепція у кінематографі» [134] досліджується широке коло питань, які поєднані спільною проблемою візуальності кінематографічної культури як багаторівневої системи. На думку авторів, семіозис кіно розвивається як у контексті художньої природи мистецького твору, так і у напрямку соціокультурного значення

кінематографії, де наразі домінує екранно-дигітальна (цифрова) складова. Обмін специфічними візуальними середовищами цих двох напрямків і становить перспективу концептуального поля семіотики кінематографу [134]

Натомість, публікація Г. Чміль «Візуалізація мови та семіотика екрану» [126] зосереджує увагу на питаннях художньої мови кіно як методології візуальної комунікації, яка впливає із «екранних» характеристик візуальності як такої. У першу чергу мається на увазі часопросторові та інтерпретаційні особливості побудови та сприйняття «екранного» символізму. Візуалізація художньої мови, на думку дослідниці, завжди виходить за рамки власне зорового семіозиса, який не постає виключним репрезентантом кіно як мистецького твору. Оскільки вагоме значення має точка зору глядача та його готовність сприймати «художні діалоги», кінематографія продукує особливу типологію символізму. Символіка кіно існує на перетині видових компонентів мистецтва (передусім, аудіальних та візуальних: живопис, контемпорарі-арт, перформанс тощо), а також у прямій взаємодії із моделями сприйняття (репрезентації) [126].

Частково концептуальний рівень аналізу знаково-символічного середовища кінематографічної мови розглядає Є. Батаєва [9]. В її дослідженнях (зокрема, у статті «Візуальні концепції у сучасній семіотиці») історичний ракурс вивчення проблеми співіснує з авторськими міркуваннями та інтерпретаціями художньої мови кіно як зображальної стратегії, яка має і раціональні, і емоційно-підсвідомі рівні. Спираючись на класичні роботи Р. Пірса, Р. Барта та інших вчених, авторка стверджує, що як продукт, який має очевидну символічну природу, кіно здатне «промовляти» до глядача символікою незапланованої випадковості, яка складається у самому процесі сприйняття твору.

Інтерпретація символізму візуальної мови має ще одну вкрай характерну особливість, яка пов'язана із природною специфікою історичного кінематографу як жанрової парадигми. Відтворення історичних подій чи

явищ на екрані є за визначенням символічним актом, який спрямований на осмислення певних феноменів у минулому і досить часто вдається до емоційних оцінок історичної фактографії. Поза тим, як художній твір кіно функціонує за правилами художньо-естетичного узагальнення. Історичне ігрове кіно потребує естетичної змістовності, яка досить часто вступає у конфлікт із уявленою «правдивістю життя» у минулому. Наприклад, кінострічка «Поводир» режисера Олеся Саніна (2014 р., оператор Сергій Михальчук) стартувала у вітчизняному прокаті як кіно, що максимально близько відтворює історичні події 30-х рр. XX століття. Проте численні матеріали інтерв'ю та коментарі учасників знімальної групи засвідчують особливу внутрішню логіку побудови екранного твору як мистецького продукту, що не зазіхає на репрезентації історичної реальності. Так, В. Одуденко згадував, що в художньому кіно можна і потрібно не просто відтворити дійсність, а «внести художнє вирішення, яке може ще більше посилити драматизм того, що відбувається у кадрі» [89].

Відтак, одна із найбільш драматичних сцен кінострічки – сцена тортури ув'язнених бандуристів – була з метою посилення візуальної образності та насиченості символічними змістами «перенесена» із підвалів театру прямо на сцену [89, с. 27].

Варто відмітити, що в сучасних кінознавчих дослідженнях усе ще відсутнє чітке розмежування змістовного поля історичного кіно як жанру. Наприклад, в статті Є. Моревої «Відображення традиційних культур у світовому кінематографі» до історичного кіно зараховані як ремінісценції реальних історичних подій, що мали місце у фактографічному поступі країни, так і міфи та легенди, які інтерпретують минувшину на ґрунті народної пам'яті, фольклору, масових побутових історичних уявлень тощо [85, с. 118]. При цьому, як і в інших подібних випадках, «матеріальність» екранного твору розглядається авторами своєрідним репрезентантом «справжньої минувшини», коли в кадрі присутні реальні предмети побуту, а

достовірність костюмів не викликає видимих сумнівів. Є. Морєва розглядає це як «компонент традиційної культури» у кінематографі, який здатен втілювати достовірну історичну образність.

Образність як система репрезентації історичного символізму художньої мови кіно. В межах зазначеного напрямку кінематографічна мова розглядається у якості особливого художньо-образного цілого, яке здатне детермінувати символізм як в естетичному просторі, так і в рамках більш широкої соціокультурної репрезентації.

У першу чергу, звернемо увагу на ті дослідження, у яких аналізується образність кіно як вид суто екранного символізму, що призводить до продукування особливого типу знаків і символів. Наприклад, Є. Ворожейкін у публікації «Екран як засіб формування візуально-інформаційного досвіду» звертає увагу на специфіку «екранності» мови кіно, яка в більшості випадків є «засобом розподілу» на різні системи сприйняття [28, с. 270]. Екран постає інструментарієм кінематографу, проте його значення виходить далеко за межі техніки роботи, адже визначає кордони змістів та демаркує історичну реальність від повсякдення.

На думку вченого, символізм, що впливає із системи репрезентації кіно, виявляє себе у характері специфічних виражальних засобів. Вони формують особливий візуальний досвід, який потребує часу для сприйняття та простору для реалізації. Відтак, «час кіно – це індивідуальний час, незалежний від реального», який напряду пов'язаний з феноменом «входження в екран». Із усіх видів мистецтв саме кінематографу вдалося найкраще подолати рамки, які розподіляли ці два кардинально відмінні простори [28]. Зазначений ракурс аналізу проблеми актуалізує вкрай важливу проблему «історичності» кіно, яке реалізує у рамках своєї естетики історичні коди та покликається на історико-культурний репертуар минулого.

Історичне кіно як жанрова парадигма має надзвичайно актуальну символічну гостроту. Оскільки кінематографічний символ не здатний бути

документом, він функціонує у режимі своєрідного «образного» псевдо-документу, що засвідчує передусім відношення до факту або явища минулого. Емоційний посил історичного кіно вимагає особливого коду розшифрування символізму, який відмінний від інтерпретації, історичного документу. Як зауважують дослідники цього питання, історичне кіно як документ аналізується у системі художньої образності [58, с. 219].

Окремі аспекти даної проблеми розглянуті у статті Я. Пруденко «Візуальність – основа кінообразності», у якій візуальність декларується як головна функціональна зона образності кінематографу. Як зображальна стратегія, візуальний символізм кіно потребує доданих контекстів часу, дії, звуку тощо, які сприймаються як частина візуального коду та практично не існують поза межами екранної природи кіно [106]. Наприклад, символізм історичного героя не здатний виникати як окремо візуалізована даність, натомість він є результатом системного сприйняття усієї множинності мікросимволіки кіно. Саме тому, на думку Д. Вороніка, конструювання образу героя в українському кіно здійснюється передусім «за допомогою конкретних культурних практик, символів та міфів» [29]. Символи сприяють «консолідації спільноти», а герой-символ конструює історичну реальність як екранну образність, що посиляється на історичну першооснову.

Окремо зазначимо, що в рамках дослідження образності кіно як однієї із найважливіших проблем особливу роль має визначення постаті героя та героїки в цілому. Наприклад, Г. Черков у статті «Образ історичної постаті як феномен національної екранної культури» розглядає це саме як феномен національної екранної культури. В багатьох випадках образність героя заміщає собою інші типові символічні контексти, які традиційно використовуються в історичному кіно (пейзаж, територія, архітектурні бренди, геральдика тощо) [125].

У цьому сенсі не можемо не згадати характерну публікацію О. Мусієнко «Символіка стихій як смислоутворюючий фактор у

кінематографі», яка присвячена вузькій проблемі символіки стихій у кінематографі [88]. Авторка розглядає практику окреслення та візуального визначення образності у межах кінематографічного твору на ґрунті «сміслоутворення» хтонічних персонажів – стихій, явищ природи, ідей, що в тому чи іншому контексті впливають із системи виражальних засобів репрезентації стихії. З її точки зору, не лише історичне минуле дає можливість осмислити символіку природних стихій, оскільки природа як така визначає сферу існування людства. Таким чином, виявлення її символічного контексту дає змогу зрозуміти «світосприйняття митця, його відчуття світу і місце людини у ньому» [88, с. 27].

Варто зазначити, що в сучасних дослідженнях аспект героїки та героя як виключного носія знаково-символічного навантаження образності не є очевидним. Наприклад, у публікації С. Панченка «До питання постмодерного кіно в українській культурі. Феномен культури постглобалізму» підіймається проблема т.зв. неподієвого історичного символізму, який заступає собою традиційну канву героя-символу [92]. Дослідник вважає, що в українському кінематографі на сьогодні сформувалася ціла режисерська плеяда (Юрій Іллєнко, Роман Балаян, Кіра Муратова, Олесь Санін, Олександр Шاپіро, Єва Нейман, Алан Бадоев, Іван Кравчишин, Олександр Кирієнко, Сергій Параджанов, Іван Миколайчук), яка прагне скоріше оминати персональну знаковість героя, ніж пускати її в авангарді образності. «Однією з особливостей картин цих режисерів, – зазначає вчений, – є не акцентування на події, навколо якої вибудовується драматургічний стрижень картини, як такої, а рефлексування героїв стрічки з приводу пізнання навколишнього світу, знаходження належного місця у ньому, є опосередкованим поштовхом до встановлення внутрішньої гармонії з самим собою» [92, с. 211].

Важливу роль у сучасному історичному кінематографі відіграє постмодерністська естетика як система образотворчих принципів і способів інтерпретації історичного матеріалу. Вона визначає не лише стилістичну

форму подачі минулого, але й саму логіку візуального переосмислення історичних подій через призму фрагментарності, інтертекстуальності, змішаних жанрових кодів, монтажної розірваності та іронічної дистанції. Зокрема, у кінокритичному дискурсі останніх десятиліть активно підкреслюється значення постмодерністських стратегій у формуванні нової символічної образності історичних фільмів. Ці стратегії нерідко впливають на створення розриву між історичною достовірністю та художньою інтерпретацією, акцентуючи умовність репрезентованої реальності. Такий підхід стає особливо виразним у фільмах, що прагнуть не реконструкції, а рефлексії щодо історії, в яких естетика фрагменту, цитатності та мета-оповіді формує нові підходи до зображення минулого.

В якості цілком окремого напрямку аналізу образної змістовності історичних символів в українському ігровому кінематографі варто розглянути проблематику «літературного» виклику. Є загальновідомою близькість літературних та кінонарративів, проте саме в історичному жанрі ця близькість набуває вкрай важливого значення.

У першу чергу, відмітимо цікавий ракурс визначення символічної природи історичних образів, які стають об'єктами уваги в кінематографі, що запропоновано у статті Р. Мовчана «Візуальні форми та їх роль у модерністському романі (“Чотири шаблі” Юрія Яновського)» [83]. На прикладі дослідження взаємообміну художніх мов літератури та кіно вчений визначає найбільш характерні точки перетину знакових перехресть двох наративів, використовуючи в якості прикладу творчість Ю. Яновського. Для розкриття цієї проблеми Р. Мовчан вводить поняття «символічний кадр», спрямовуючи його на аналіз літературного тексту, що вже побудований у парадигмі кінематографічного твору [83, с. 93]. По суті йдеться про те, що «візуальна кінематографічність» ідіостилу письменника призводить до специфічних видозмін художніх засобів написання оповіді, яку вчений

називає «адаптацією ресурсів кіностилістики у вербальному тексті» [83, с. 92].

На наш погляд, міждисциплінарний характер цієї роботи дозволяє розглянути образність кінематографічного символізму як контекстуальне поєднання історичних, літературних та власне кінематографічних ремінісценцій. Наприклад, Т. Свєрбілова в публікації «Імагологічний рівень зображення київських історичних постатей 1918-1919 рр. у споминах, кіно і драматургії 1920-1930-х рр.», на прикладі «кінематографізації» діячів української історії часів визвольних змагань, пропонує розглядати образну панораму за допомогою трьох рівнів аналізу: 1) наративного, що розкриває сюжетні та оповідні контексти історичних подій та сполучає літературну оповідність із сюжетними наративами кіно; 2) імагологічного, який зорієнтований на формування ефекту сприйняття історичної постаті, окреслення його історичного «іміджу» та, відповідно, надання йому знаково-символічних характеристик; 3) топологічного, що «вдається до реконструкції тих історичних топосів, в яких ці персонажі діють», формуючи локальний текст історичного тла [108, с. 307].

Характерно, що запропонований Т. Свєрбіловою метод аналізу є суголосним із міркуваннями «майстрів кінематографу», які ще в середині ХХ століття намагалися узгодити образно-символьні виражальні системи кінематографу та літератури. Так, В. Кондрашов у матеріалі «Майстри кіно про взаємозв'язок літератури та кінематографа» наголошує принаймні на двох контекстах, які прямо визначають знаково-символічне поле образності кіно: 1) своєрідне прагнення «очистити» мистецтво кіно від накиннутих йому зв'язків з іншими мистецтвами та довести його окремішність й оригінальність, 2) бажання відшукати першооснови кіно в літературних джерелах та довести в них спільність принципів образотворення [62, с. 119]

У якості прикладу наведемо сценарну історію із фільмом (мінісеріалом) режисера М. Засєєва-Руденка «Чорна рада» (2002 р., оператор Олександр

Чорний), де режисеру було необхідно одночасно узгодити дві паралельні системи продукування історичних символів: літературно-авторську, що закладена в творі П. Куліша, який було покладено в основу сценарію, та власне історичної події, інтерпретація якої у науковому сенсі з часів написання літературного першоджерела кардинально змінилася декілька разів (за думкою Н. Яковенко) [115, с. 139].

Як окремий напрям символічних рецепцій у кінематографі може бути розглянута проблематика екранізацій, що також має літературоцентричні коріння. У рамках тематики історичного символізму передусім згадаємо присвячене кінематографічним інтерпретаціям творів Миколи Хвильового дослідження В. Тарасенка «Кінематографічна інтерпретація повісті М. Хвильового “Сентиментальна історія”» [117].

У такому репертуарі авторка виділяє три напрямки, які, на її думку, по різному декларують знаково-символічне навантаження екранного стилю: 1) роботи, де візуальне панує над вербальним (від суто кінематографічних рефлексій до відеоарту); 2) пост-медійні фільми, які в якості центральної ідеї використовують актуальні контексти сучасності та спрямовані на «медійні» спільноти із специфічною системою виражальних засобів, близькою до норм телебачення; 3) твори мас-медійної орієнтації, які часто межують з кінематографом у рамках міжжанрових поєднань (у першу чергу, це відеокліпи та «артівські» продукти, які при цьому досить часто містять ігрові компоненти [117, с. 280]

Історичний наратив як простір символізації у кінематографі. Вивчення історичної провідності функціонує сьогодні в сучасній історіографії як базова ідея дослідження історичності кінематографу. Аналіз символізму кіно потребує вивчення цілого ряду паралельних символічних вузлів, які перебувають на перетині проблематики дослідження історичної пам'яті, аналізу мистецького твору як джерела історії тощо.

Еволюція художньої мови українського кіно невід’ємна від вивчення історичних ремінісценцій у загальному художньому просторі мистецтва. В даному разі ключовими постають наступні питання: 1) що саме представляє собою «художній історизм». 2) яким чином функціонує обмін історичних оцінок між парадигмами наукових історичних студій та аудіовізуального простору мистецького твору. 3) що саме представляє собою історичний символізм кінематографу у системі історичної репрезентації минулого та за її межами – у рамках моделей сприйняття екранного твору?

Частково відповіді на ці окреслені питання у тому чи іншому сенсі надані у рамках сучасного стану дослідженості проблеми.

У першу чергу звернемо увагу на те, що історичний символізм здатний втягувати до свого умовного знаково-символічного простору практично будь-які покликання на минуле. Щойно в художньому творі з’являється певна історико-культурна парадигма, яка має здатність бути описана в категоріях історичного часу та простору, символізм стає її неминучим супутником. Наприклад, відома кінострічка «Мамай» режисера Олеся Саніна (2003 р., оператор Сергій Михальчук) не можна визнати історичним кіно у своєму класичному сенсі, проте має очевидну символічну контекстуальність, пов’язану з історією українського козацтва, історією повсякденності тощо.

Зазначена проблема у різних аспектах показана у дослідженнях Л. Брюховецької, А. Пащенко, З. Алфьорової та інших дослідників. Наприклад, варто згадати статтю А. Пащенко «"Чорний козак": народне кіно про народну культуру», присвячену феноменології етнографізму у кіно. Для аналізу цього феномену А. Пащенко запропонувала термін «народне кіно», тим самим намагаючись пояснити сутність взаємин історичного та псевдоісторичного топосів кінострічок (на прикладі кінострічки «Казка про Чорного Козака, Ганну Шулячку та страшне заклиття» С. Лірника) [93, с. 6-7].

Схожа проблематика певного символічного самонавіювання історичних образів та сюжетів спостерігається і в історіографії та арт-критиці кінострічки «Молитва за гетьмана Мазепу» режисера Ю. Ілленка (2001 р., оператор Юрій Ілленко). Наприклад, дослідники не можуть оминати окремих елементів сюрреалістичності кінокартини, проте одночасно відмічають її впливовість на характер та масштаби репрезентації історичних подій, що є наративним тлом кіно. Так, автори статті «Український кінематограф – шлях із небуття» О. Шлінчак та К. Канарська відносять зазначену кінострічку до категорії особливо гострих знакових феноменів, що «дозволили поглянути на історичні події (протистояння шведського короля Карла XII і російського імператора Петра I) під кутом зору, відмінним від офіційного» [135, с. 452]

Таким чином, образність українського історичного кіно часто виступає як абсорбент символічного контексту. Наприклад, Є. Алієв, у дослідженні ментальності українського кіно, (наукова розвідка «Українська ментальність та українське кіно» [3]) робить огляд ретроспективи кінострічок, які, з його точки зору, репрезентують ментальні характеристики (стереотипи та виражальні риси) українського народу.

Звісно, таке завдання не може оминати питання репродукції символічних кодів українців, хоча автор чомусь не вдається до подібних визначень. Навіть звичайний лінійний перелік розглянутих кінострічок дозволяє зрозуміти очевидну скутість такого апарату дослідження, де «історичне» та «українське» не піддається категоріальному співставленню. У випадку, коли будь-яка візуальна ідентифікація українців набуває статусу історичного контексту, інтерпретація веде до спотворення вихідного змісту завдань.

Важливо наголосити на тому, що розв'язати дилему у категоріях історичної правди в рамках історичного кінематографу вкрай непросто. Так, Ю. Голіченко у публікації «Правда в кіно: реалістичність образу сучасного українського історичного кіногероя» стверджує, що ігрове кіно має особливу

систему взаємин із історичними образами, у межах чого саме поняття «правди» як «справжньої історії» є умовною категорією [30]. Наприклад, вчений пропонує окремо розглядати в символічному просторі кіно поняття «правда» і «художня правда» як своєрідні «інструменти, що допоможуть відтворити історичний світ у кіно або створити вигаданий світ». На його думку, у кожної людини є багаж життєвого досвіду, який дає змогу оцінити те, що їй показують, покликаючись на «правдиво відображено атмосферу, деталі, стосунки на екрані» [30, с. 57].

Історичне кіно, на думку В. Расевича, завжди зосереджується на переосмисленні чи переповіданні певного варіанту національної історії. Тобто символізм, спровокований образами пам'яті, не є автентичним, адже спирається на попередньо узгоджені рамки того чи іншого варіанту розуміння минувшини [107, с. 91]. Ця проблема має декілька характерних аспектів. Наприклад, спроби вчених ідентифікувати межі історичного символізму на прикладі кінострічок «Таємний щоденник Симона Петлюри» (2018 р., оператор Михайло Кретов) та «Крути 1918» (2019 р., оператор Сергій Півненко) призвели їх до необхідності шукати відповіді відразу на три контroversійні питання, що, за словами дослідників, не мають на сьогодні консенсусу. Серед них: по-перше, чи історичне кіно взагалі може запропонувати вартісну («валідну») репрезентацію минулого; по-друге, яку роль історичні фільми відіграють у трансляції уявлень про минуле; по-третє, чому і яким чином історичні фільми використовують як інструменти історичної політики» [13, с. 51].

1.1.2. Національні образи та символи у візуальній мові українського кінематографу в роботах зарубіжних дослідників

Розвиток сучасного кінематографу України неможливо уявити поза межами проблематики національної образності та символізму. Зазначені складові є чи не найбільш вагомими інструментами культурно-історичного аналізу вітчизняної минувшини.

На нашу думку, наразі цей процес триває паралельно у двох напрямках: 1) як реконструкція існуючих історичних образів та візуальних наративів (особливо у кінематографі та в цілому в межах аудіовізуального мистецтва), що усе ще лишаються активними з пост-радянського часу; 2) як формування нового погляду на моделі національної образності та конкретні символічні «вузли», що складають основу такої образності.

У цих межах вкрай вагоме значення має зарубіжна історіографія проблеми, в рамках якої аналіз візуальній мові українського кінематографу представляє чимало рефлексивних характеристик. Для багатьох зарубіжних дослідників, значна кількість яких є етнічними українцями та учасниками національної діаспори, образ української минувшини має романтизовані та сентиментальні форми. З іншого боку, вагомість стороннього погляду на проблему спонукає до переосмислення стереотипних позицій в оцінці розвитку українського кіно, які іноді присутні в роботах вітчизняних вчених.

Узагальнюючи аналіз праць зарубіжних авторів, можемо виокремити три основні напрями дослідження національних образів у візуальній мові українського кінематографу. Перший пов'язаний із вивченням символічних кодів, через які формуються уявлення про національну ідентичність. Другий напрям зосереджений на осмисленні механізмів візуальної репрезентації історичної пам'яті, де увага дослідників спрямована на те, як екранне зображення відтворює, трансформує або моделює колективне минуле. Третій аспект пов'язаний із дослідженням архетипної образності, яка функціонує як маркер культурного спадку та забезпечує впізнаваність і сталість національних смислів у кіномові.

Символічна образність українського кіно: пошук символічних «вузлів» та форм репрезентації. Первістки дослідження кінематографу України за кордоном пов'язані передусім із діяльністю українських фондаций та осередків, які упродовж 50-х – 60-х років XX століття виступали активними промоутерами вітчизняної культури. Не є виключенням і проблематика

нашого дослідження, яка в окремих аспектах стала набувати дослідницької гостроти як частина більш глобальної та синтетичної феноменології українського кіно.

Дослідники, рухаючись від лінійного аналізу хронології кінострічок та послідовного охоплення творчих здобутків українських кіностудій, досить часто мали потребу в осмисленні історичного символізму кінематографічної мови та, в більш широкому сенсі, семіотичного простору української ідентичності.

В якості одного з найхарактерніших прикладів, на наш погляд, варто назвати монографія Б. Береста «Історія українського кіно», яка побачила світ у 1963 р. у Нью-Йорку, як проект Наукового товариства імені Шевченка [195]. Дослідження стало першою серйозною закордонною роботою, що мала на меті підсумувати розвиток українського кінематографу як самостійного феномену, що може існувати у радянських та нерадянських (зарубіжних) формах. Б. Берест використовує проблематику історичного символізму, передусім в тематичному репертуарі кіно 20-х – 60-х рр. XX століття, як, свого роду, сполучну ланку між двома парадигмами українського кіно.

Варто зазначити, що В. Ревуцький в рецензії на монографію, опубліковану англійською мовою у авторитетному виданні «Slavic Review» (1963 р.) піддає сумніву таку точку зору, обґрунтовуючи неправомірність порівняння власне українського («материкового») кіно із його зарубіжною частиною, передусім через досить низький рівень останнього [195, с. 386].

При цьому варто зазначити, що сама дослідницька схема Б. Береста, через яку автор запропонував синтетичну і узагальнену картину кіно в Україні, не може функціонувати без покликання на символічні конотації. Історизм самого підходу до кінематографу як лінійної генези, провокував особливе відношення до «внутрішніх» історичних наративів кінострічок. Автор активно використовує задіяні в кінострічках літературні та фольклорні образи, як маркери символізму, що репрезентують українську ідентичність як

таку (наприклад, у творчості П. Чардиніна, Г. Тассіна, Л. Курбаса, Ф. Лопатинського, І. Кавалерідзе, А. Кордюма, І. Савченка, Т. Левчука та ін.)

Надзвичайно важливим для розв'язання завдань нашого дослідження є науковий доробок американського історика кіно Джошуа Фьоста (First J.). Його зацікавленість генезою українського кінематографу починається на початку 2000-х років із декількох академічних розвідок на тематику поетичного кіно України 60-х років XX століття.

Вивчаючи кінематограф, як своєрідну літературно-візуальну мову, що у повоєнні часи часто існує та розвивається всупереч радянській політичній системі, вчений поступово приходить до концепту «тихого» мистецького опору, що сформульовано в його статті ««Осучаснення радянської мелодрами: донесення «емоційної інформації» в епоху застою» («Making Soviet melodrama contemporary: conveying 'emotional information' in the era of Stagnatio») [154]. Подібна ідея особливого статусу українського кіно 1960-х, як уособлення нонконформізму та почасти опору політичному тиску, безпосередньо привела дослідника до потреби вивчення історичного тла поетичного кіно в Україні, де в межах мелодраматизму та поетичної образної лірики завжди присутні ремінісценції переосмислення минулого.

У подальшому Джошуа Фьорст підсумував свою концепцію в межах дисертаційного дослідження та монографії, які склали важливу віху в розвитку зарубіжної історіографії українського кіно [154; 155]. Його робота «Українське кіно: приналежність та ідентичність під час радянської відлиги» («Ukrainian cinema: Belonging and identity during the Soviet Thaw») стала першим системним зарубіжним дослідженням на цю тематику, де в ході вивчення «культурної політики щодо кіно» одночасно із аналізом художньо-естетичних програм упродовж 60-х – 70-х років XX століття, було запропоновано кардинально «нерадянську» структуру бачення розвитку українського кінематографу [155]. Зокрема, вчений обґрунтував особливу роль проблематики історичної ідентичності для репрезентації поетизму в

його національних символічних формах (переважно в межах кіностудії імені Довженка): в контексті антропології українських характерів, побутописання та візуальної знаковості). В зазначеній праці Джошуа Фьорст підкреслює, що кінематографісти студії Довженка, увесь період відлиги опрацьовували засобами кіно питання ідентичності та часто вимагали від радянської кіноіндустрії та глядачів визнання української культурної відмінності у межах радянського культурного цілого [155].

Дослідження Джошуа Фьорста важливі для нас передусім в аспекті своєрідного авторського методологічного підходу, що поєднує аналіз сюжету кіно із культурно-історичним контекстом його споживання та репрезентації. В таких параметрах питання ідентичності стає проблемою представлення української теми, як символічної, де історичним змістам та інтерпретаціям належить вагоме місце ретранслятора культурної унікальності України.

Окрема історіографічна ніша належить науковому доробку Дж. Гурга (Gurga, J.) – американському досліднику українського походження, що активно вивчає кінематограф України XX століття. В центрі його уваги перебуває поетичне кіно, яке вчений трактує як історичний феномен. Так, його наукова праця (дисертаційна монографія) «Відлуння минулого: українське поетичне кіно та експериментальний етнографічний модус» («Echoes of the past: Ukrainian poetic cinema and the experiential ethnographic mode») репрезентує тематику символізму кінематографічної мови як історико-культурну проблему, що мала своє особливості інтерпретації і для радянської влади, яка чинила опір структурам ідентичності в кінострічках, і самим українським режисерам, як часто шукали в історичних ремінісценціях покликання на художньо-естетичні ідеї [156]. Цей «відблиск минулого» по різному оцінювався і глядачем, для якого в радянській Україні кіно часто ставало «нішевим» продуктом із прихованими змістами та езоповою мовою метафор.

Як зазначає Дж. Гурга в роботі «Згадуючи українське кіно 1960-х: «Білі хмари» Ролана Сергієнка» («Remembering (in) Ukrainian cinema of the 1960s: Rolan Serhiienko's «White Clouds»»), політика пам'яті завжди гостро відчувається в сучасній Україні, де визначення минулого здатне сформувати ставлення до художнього контексту твору [157]. Цю ідею автор вважає ключовою для визначення кола репрезентативних історичних символів, які становлять основу художньої мови українського кіно другої половини ХХ століття.

Наприклад, у статті «Українське кіно: приналежність та ідентичність часів радянської відлиги» («Ukrainian Cinema: Belonging and Identity During the Soviet Thaw») [158] вчений підкреслює значення для радянського глядача історичного символізму поетичної кіно-лірики як «чинника переосмислення самого себе як українця», здобуття ідентичності та культурної відповідності.

Не менш вагомим для сучасного етапу вивчення проблеми є наукові праці Б. Небесьо (Nebesio, B.), українського вченого, що з 1990-х років працює в Альбертському університеті та в університеті Брока в Канаді. Його англomовні статті та монографії охоплюють фактично усі панораму розвитку українського кінематографу ХХ століття, зачіпаючи як питання історії розвитку кінематографії, так і проблематику місця вітчизняних режисерів в загальноєвропейській теорії кіно.

У межах спрямованості дослідження нам передусім цікаві його розвідки середини 1990-х, в яких вчений деталізує простір українського символізму в межах конкретних кінострічок (наприклад, «Запорожець за Дунаєм», 1938 р.) [188]), або розглядає його у проблемному фокусі (наприклад, як складову літературних пошуків кінорежисерів на прикладі спадщини О. Довженка. Зокрема, саме це він робить у статті 1996 року «Компроміс із літературою? Осмислення між титрів у німих фільмах Олександра Довженка» («A compromise with literature? Making Sense of Intertitles in the Silent Films of Alexander Dovzhenko») [185].

Історичний символізм, як маркер розвитку українського кіно, використаний Б. Небесьо і в його панорамних дослідженнях, націлених на узагальнення розвитку українського кінематографу XX століття. Так, у статті «Сумнівні основи національного кіно: українське поетичне кіно 1960-х» («Questionable Foundations for a National Cinema: Ukrainian Poetic Cinema of the 1960») [186], що присвячена концептуальним рисам поетизму українського кіно 1960-х, автор звертає окрему увагу на семіотику українського фольклору, завдяки якій режисерам вдається тримати фокус уваги глядача в рамках «національно виражених» тем.

Тематика літературності українського кінематографу та його «візуальних ігр» із текстовими образами і наративами розгорнута в ґрунтовному науковому есеї «Тіні забутих предків: розповідь у романі та фільмі» («Shadows of Forgotten Ancestors: Storytelling in the Novel and the Film») [187]. В даному разі, дослідження символізму постає елементом вивчення художньої мови творів.

У підсумку цього пошуку можна визначити низку символічних «вузлів», що стали осердями візуальної репрезентації в українському кінематографі. До них належать образи козака як архетипу національної волі, візуальні коди фольклорної культури (рушники, хрест, дерево, хата), міфологеми матері-землі, а також символи жертви та воскресіння, пов'язані із війнами, репресіями та національним відродженням. Ці вузли не лише структурують кіномову, а й виконують роль інтерпретаційних орієнтирів, що дозволяють глядачеві зчитувати культурно значущі смисли в історичному наративі.

Історико-порівняльний напрям в зарубіжних дослідженнях. В якості окремого дослідницького напрямку, в межах якого простежується увага авторів до проблематики історичного символізму та образності в українському кінематографі XX – XXI ст., варто назвати компаративний їх аналіз. Розвиток українського кіно досить часто стає предметом історико-

порівняльного аналізу, що засвідчує комплексний характер та повноту сучасного дослідницького дискурсу.

У контексті компаративних підходів виділимо передусім два основні спрямування.

По-перше, пострадянський компаратив, що співставляє українське кіно з кінематографом колишніх республік СРСР, передусім РФ, Білорусії, Молдови та країн Балтії [172]. Наприклад, надзвичайно характерна для проблематики даного дослідження стаття австралійської вченої О. Прессітч (Pressitch, O.) «Громадянська війна як музична комедія: зображення Української революції в радянському фільмі “Весілля в Малинівці”» («Civil War as Musical Comedy: The Representation of the Ukrainian Revolution in the Soviet Film Wedding in Malinovka») розкриває символічні коди радянського погляду на сторінки історії української революції та визвольних змагань через порівняння двох кінострічок – «Інтервенція» російського режисера Г. Полоки (1968 р., оператори В. Бурикін та Є. Мезенцев) та музичної комедії режисера А. Тутишкіна «Весілля у Малинівці» (1967 р., оператор В. Фастович). З її точки зору, в обох випадках історична нарація напряду стосується «кодування» та «перекодування» конкретних історичних сюжетів, які набувають то героїчного, то комедійно-бурлескного змісту, мігруючи поміж маркерами «історичної правди» та офіційного викладу подій. Комедійні контексти історичного символізму, на думку вченої, є вкрай важливими кодами художньої мови твору, які будують загальну картину сюжетно-образного репертуару [193, с. 85].

Досить цікавим у межах зазначеного напрямку є науковий доробок Т. Шлихар (Shlikhar, T.), яка вивчає типології репрезентації історичної пам'яті в українському та російському сучасному кінематографі (Див. праці: [148; 199]. У контексті даного дисертаційного дослідження особливої уваги заслуговує її праця «Між історією та пам'яттю: культурна війна в сучасному російському та українському кіно» («Between History and Memory: Cultural

War in Contemporary Russian and Ukrainian Cinema») [199]. В якості другого компаративного вектора дослідження слід назвати європейський вектор кіно, який часто використовується дослідниками як рефлексія еволюційних особливостей вітчизняного кіновиробництва відповідного часу, іноді у фокусі вагомих суспільно-політичних подій, як то має місце в роботі Е. Ольжацької «Розвиток національного кіно в постмайданній Україні. Східноєвропейська політика та суспільства» («The Development of National Cinema in Post-Maidan Ukraine. East European Politics and Societies») [190].

Цікаві порівняльні характеристики історичної символіки в кінематографічній мові висловлені литовською дослідницею Агнешкою Нарушито (Narušytė, A.) [165]. Розглядаючи воєнні враження як «живу міфологію», авторка пропонує досліджувати не тільки окремі референції відповідних національних культурних канонів історичного, але й звертати увагу на «естетику звичайного», яка, за її словами, часто є більш «чистим» репрезентантом символізму, ніж заплутані та емоційно наснажені образні меседжі [165, с. 201-203].

Важливе значення історичного символізму кінематографічної мови підкреслюється Неллі Бекус (Bekus, Nelly) у міжпредметному культурологічному дослідженні, що аналізує питання репрезентації ідентичності у балтійському та поліському регіонах Європи. Показовою в означеному ракурсі є праця «Сконструйована «інакшість»? Польща та геополітика спірної білоруської ідентичності» («Constructed 'Otherness'? Poland and the Geopolitics of Contested Belarusian Identity,») [139]. Не зважаючи на те, що в даному разі українське кіно не виступає у центрі уваги, його значення та широкі можливості представлення «знакових наративів» використані авторкою для аргументації власних тверджень. Символіка ідентичності у кіно показана як конструкція, що визначає межі національної репрезентації [139, с. 54].

Схожу ідею використовує і Роджер Сандал (Sandall, Roger) у праці «Кіно свідка: спогади про смерть і депортацію з Росії, України та країн Балтії» («The cinema of witness: Memories of death and deportation from Russia, Ukraine, and the Baltic States»), аналізуючи кінематограф України та країн Балтії. Зокрема, в центр його уваги потрапляє осмислення кінематографічними засобами символічних місць пам'яті, що потрапляють до наративів кіно одночасно і в художньому, і в документальному контекстах. Така двоїста репрезентація, на думку вченого, дозволяє побудувати коректну «символічну програму» відповідного відношення до історії як до комплексу подій, що тривали у дійсності та є одночасно емоційними історичними подіями, які споживаються за принципами сприйняття художнього твору. Наприклад, таким кінематографічним місцем сукупного візуального значення є знаменита Гора Хрестів у м. Шауляй (Литва), яку у ряді стрічок «наполегливо відбудовували» як «символічний пам'ятник живим і мертвим» [196].

Через рецепцію взаємних історичних контекстів сучасного польського та українського кіно аналізує проблематику візуального історичного символізму Саймон Льюїс (Lewis, Simon). Його детальна стаття «Проблеми кордону: етнополітика та космополітична пам'ять у новітньому польському кіно» («Border trouble: Ethnopolitics and cosmopolitan memory in recent Polish cinema») присвячена найбільшим точкам перетину історичних контекстів України та Польщі, які, з його точки зору, репрезентують декілька варіативних конструкцій кінематографічної репрезентації [169].

Так, вчений підкреслює вагоме значення кінонаративів як «способів оповідання історії», які окреслюють межі символічного ставлення до певних подій (до прикладу, спільних трагедій поляків та українців під час другої світової війни) [169]. Їхня ідеологічна зорієнтованість будує кінематографічні межі представлення «символічного коду» та «системи розкодування», які часто в українців та поляків мають відмінності.

У якості ще одного способу визначення символізму засобами кіно, Саймон Льюїс називає поетизацію минулого як героїчного та навіть «пафосного» наративу. Його сила має екранну природу, адже здатна бути репрезентована у вигляді «документальної дії», що при цьому закута в ігровий контекст художнього кіно.

Насамкінець, варто виокремити збірник статей «Контроверсивні інтерпретації минулого в польському, російському та українському кіно» (2016 р.) під редакцією та за авторської участі Сандер Брауер (Brouwer, S.), де питанням історичного символізму в українському сучасному кіно присвячено чималу увагу [150]. Історичний ракурс дослідницького проекту дещо маргіналізує образотворчі та художньо-стильові питання, віддаючи перевагу фактологічному аналізу та вивченню моделей глядацького споживання символізму кіно. Проте і в цих рамках автори пропонують яскраві й аналітичні інтерпретації. Зокрема, С. Брауер у розвідці «Цар Петро, Мазепа і Україна: любовний трикутник» звертає увагу на напругу між політичними ідентичностями, репрезентованими через фігури Петра I та Мазепи в контексті українського історичного наративу. Автор аналізує питання: яким чином ці постаті стають між двома символічними полюсами – імперського і національного – і яким чином ця дихотомія реалізується у фільмах, зокрема у стрічці Юрія Іллєнка «Молитва за гетьмана Мазепу». Остання пропонує розгорнутий аналіз історичних «перехресних точок» та суперечливих інтерпретацій постаті гетьмана як знаково-символічного персонажа, що, передусім, володіє «міфологічною історичністю» та є втіленням культурної пам'яті, навантаженої конфліктами й травмами [150]

Комплексний напрямок. Український кінематограф як об'єкт аналізу викликає достатньо широку амплітуду дослідницьких реакцій, частина з яких зорієнтована на вивчення універсальних питань. Зарубіжні дослідники роблять спробу акумулювати досвід аналізу українського кіно та на цій

основі надати його еволюції системного характеру, вписати її до загальноєвропейського контексту.

Досить часто такі спроби відбуваються за допомогою контекстуального осмислення ключових тем та образних «міфологем» кіно, які розглядаються в якості своєрідних спільних точок дотику із, передусім, європейським кіно. Також до цього напрямку доцільно долучити і ті роботи зарубіжних вчених, де містять спільні концептуальні лінії дослідження, в яких знаходиться місце для вивчення візуальної мови українського кінематографу на символічному рівні. Наприклад, Дж. О'Коннор (O'Connor, J. E.) ще наприкінці 1980-х років у праці «Історія в образах/зображення в історії: Роздуми про важливість вивчення кіно та телебачення для розуміння минулого» («History in images/images in history: Reflections on the importance of film and television study for an understanding of the past») окреслив напрямки, в яких кінострічка здатна бути використана в якості історичного джерела [189].

Характеристику кожного з цих напрямків можна звести до наступних тез: 1) для вивчення історичних фактів – якщо йдеться про документальне кіно; 2) для вивчення соціальної історії та історії культури, історії фільму та кіномистецтва; 3) для досліджень історичного наративу, історичної розповіді. Зауважимо, що найважливішим з його дослідницької позиції є третій напрямок. Тобто, фільм в такому разі стає (може бути) джерелом для дослідження історичної пам'яті.

У зазначеному аспекті згадаємо дві монографії, які важливі для окреслення узагальненої точки зору на проблему. Це робота Кетрін Португес (Portuges, Catherine) «Кінотеатри у перехідному періоді у Центральній та Східній Європі після 1989 року» («Cinemas in transition in Central and Eastern Europe after 1989»), що присвячена аналізу розвитку кінематографу у контексті культурних трансформацій першої хвилі «кольорових» революцій [202] та дослідження Пітера Воллена (Wollen, Peter) «Знаки і значення в кіно» («Signs and Meaning in the Cinema»), що на сьогодні є одним із

найбільш актуальних досліджень проблематики кінематографічного символізму [204]. В обох згаданих наукових працях українські кінематографічні наративи представлені як частина європейського генезису, у рамках якого національна образність декларує особливе місце в візуальних формах репрезентації.

Подібна точка зору, загалом, простежується ще у висновках Кеннета Фармера (Farmer, K. C.), американського дослідника, котрий вивчав особливості побудови національних систем репрезентації у межах радянського кіно. Він, зокрема, вважав, що в проблематиці культурного споживання символізму кінематограф представляється настільки важливим узагальнюючим контекстом, який здатен виступати в якості методологічного маркера національної ідентичності.

Відтак, аналізуючи «знаки національної автентичності» в українському кіно 1960-х років, він досить однозначно кваліфікував їх як «приховано протестні», потенціал контр-культурного змісту яких визначається передусім візуальними формами екранної дії [153]

Досить часто потреба в узагальненні або виході на універсальну точку зору вимагає від дослідників конкретно-історичного аналізу. Так, у надзвичайно цікавій статті Богдана Шимуловича (Shumylovych, Bogdan) «Фрагментація радянських міфологій: романтичні образи та музичні фільми в Україні» («Fragmenting Soviet mythologies: romantic imagery and musical films in Ukraine») обрано ракурс дослідження символічного репертуару кіномюзікла романтичного кіно як «фрему» міфологічної репрезентації радянських та нерадянських символів [200]. У цих межах вчений визначає цілий комплекс епічних образних міфологем у радянському екранному продукті, які виступають у ролі «романтизаторів» складного минулого, провокують іронічне відношення до «неправильних» чи «сумнівних» культурних героїв та історичних осіб.

Натомість, у дослідженні «Авангард, підтекст і символіка» («The avant-garde, subtext, and symbolism») Марка де Валка (Mark de Valk) та Сари Арнольд (Sarah Arnold) в якості центральної теми розглянуто проблематику протистояння мейнстріму та авангарду у кінематографі. Автори вважають, що європейська кінематографічна мова склалася у другій половині XX століття як частина умовного проекту «контр-Кіно», який полягав у тому, аби «використовувати інструменти мейнстріму для критики домінуючого кіно» [203, с. 186]. Основна ідея авторів полягає у тому, що авангард здатен прориватися на великий екран через мейнстрімні форми та часто мімікуючи під офіційні символічні маркери. Глядач такого кіно-продукту «ідеологічно не позиціонується по відношенню до тексту кіно, так, як це закодовано у мейнстрімі» [203, с. 184].

У цілому ряд зарубіжних досліджень проблематика образного символізму у візуальній мові кіно розглядається як частина більш глобального дослідницького репертуару. Наприклад, Карло Челлі (Celli, C.) у своїй статті із промовистою назвою «Український дуалізм: Національна ідентичність у світовому кіно» («Ukrainian Dualism. In National Identity in Global Cinema») звертає увагу на «символічні стрижні» зображення українців у радянському кінематографі другої половини XX століття як елементів побудови відповідної художньої мови. З його точки зору, проблематика національної ідентичності має очевидну вкоріненість у візуальних кодах та зображальній природі конкретного кіно. Репрезентація українців в етнічному контексті (із відповідними візуальними маркерами у костюмі, моделях поведінки тощо) неминуче призводить до окреслення національної парадигми, що часто проникала в плетиво радянського кіно через подібні «канали ідентифікації» [146].

Натомість, для канадського дослідника С. Єкельчика (Yekelchuk, S.) вагоме значення має аналіз кінематографу як предмету коммемораційних практик та «війн пам'яті» [206]. Наприклад, учений вважає одним із

кінематографічних зображальних міфів нарочитий розподіл образності українців на «правильних» та «петлюрівців», який спровокував у радянському кіно цілу гаму образів та візуальних рецепцій [206, с. 111-136].

Узагальнюючи розгляд історіографії досліджуваної проблеми, слід відзначити, що на сьогодні існує значна кількість праць, присвячених окремим аспектам вивчення українського історичного кінематографа, зокрема, його жанрової типології, художньої мови, ролі в національній ідентичності, взаємозв'язку з колективною пам'яттю. Дослідники зосереджуються на питаннях естетики, наративної структури, рецепції історичних образів, впливу соціокультурного контексту на формування кінопродукції. Особливої уваги заслуговують праці, у яких історичне кіно аналізується у межах ширших культурологічних і філософських дискурсів.

Разом із тим, слід зауважити, що в більшості попередніх досліджень історичний кінематограф розглядається або з позиції історії кіно як специфічній галузі, або як інструмент ідеологічної репрезентації, що залишає поза увагою комплексний аналіз художньо-образної трансформації історичної тематики. Також недостатньо розробленими залишаються питання взаємодії візуальних знаків і ціннісних структур у межах культурного коду, репрезентованого екраном. Саме ці лакуни й обумовлюють необхідність звернення до проблеми візуальних трансформацій історичної тематики як до самостійного предмета культурологічного дослідження.

1.2. Методологія, понятійно-концептуальний апарат та джерельна база дослідження

1.2.1. Методологія дослідження

Методологічна основа запропонованого дисертаційного дослідження визначається передусім культурологічним підходом, який застосований до вивчення ігрового історичного кінематографу у контексті його презентації як

цілісного феномену, навколо якого узагальнюються багатоманітні культурні явища та підходи до їх розуміння. Ядро культурологічного підходу складає людиномірність культурного простору, яка реалізується у творчості митців та її результатах – артефактах, у яких втілений колективний та індивідуальний досвід відношення людей до оточуючих їх прошарків життєвого світу як загального середовища людського буття. Як зауважують відомі український культурологи В.М. Шейко і Ю.П. Богуцький, культура – це сукупність накопиченого, асоційованого людиною соціального досвіду в усіх сферах її життєдіяльності, в основі якій постає предметно-практичне знання і перетворення світу [130, с. 10]. З цього приводу у межах культурологічної парадигми кіно постає не стільки відображенням реальності, скільки її смисловою конструкцією – символічною репрезентацією уявлень про історію, націю, владу, героїзм, досвід травмування тощо. Усі уявлення людей, які відображаються у багатьох кінострічках, розглядаються у цілісності життєвого світу як загального простору культурного життя, зміст якого створюється певними цінностями.

Культурологічний підхід обов'язково передбачає вивчення культури в її аксіологічній цілісності (аксіологічний аспект культурології), які формуються за рахунок знакових засобів (семіотичний аспект культурології). Обидва ці аспекти вказують не тільки на їхню наявність у культурному просторі, але й на два основні виміри творчості, яку вони складають через взаємодію одного з іншим: цінності означаються, а знаки являються семіотичними репрезентантами цінностей. Саме тому історичне кіно аналізується як форма культурної пам'яті, що створює унікальні міфопоетичні структури і бере участь у формуванні ідентичності. Культурологічний підхід дозволяє розглядати кіно як простір культури, наповнений знаками, архетипами, ідеологемами та ритуальними структурами, які потребують інтерпретації у контексті історичних обставин їх продукування та реценції.

Життєвий світ буття культури характеризується історичним виміром, який потребує врахування діалектики цілісності та фрагментарності у розумінні соціокультурної динаміки творчості людей і конкретних її результатів, які створюють різноманітні артефакти. Тому дане дисертаційне дослідження спирається на історико-культурологічний підхід, що дозволяє розглядати ігрове історичне кіно феноменом, який одночасно функціонує у двох площинах – історичній (як репрезентації певної доби) та культурній (як частини сучасного комунікативного поля, що продукує смисли, цінності, наративи). Як підкреслює відомий український культуролог В. Шейко, соціальна функція культурології полягає в тому, щоб осмислити сучасні культурні реалії крізь призму історичного досвіду і створити належне теоретичне підґрунтя для синтезу традиційного та нового [127, с. 26].

У даному випадку історія постає не як банальна сукупність фактів, а як динамічний простір культурного осмислення, де кожна інтерпретація минулого візуалізується через призму сучасного досвіду. Такий підхід дозволяє досліджувати трансформації образу історичного минулого в залежності від зміни політичних умов, національного дискурсу, соціального замовлення інших обставин змін у соціокультурному середовищі. Відповідно до цього, українське історичне кіно постає ареною смислової боротьби за інтерпретацію колективного минулого, де репрезентуються конфлікти пам'яті, історичні амнезії, спроби переозначення видатних постатей (напр., Мазепи, Петлюри, Шевченка, Бандери). Такий підхід виявляється особливо продуктивним у третьому розділі дисертації, де розглядається трансформація національного історичного наративу в умовах пострадянського, постколоніального, особливо сучасного військового та ідеологічного протистояння.

Постколоніальний підхід у дисертації використано для аналізу історичного ігрового кіно як інструменту деколоніального наративу, що протистоїть імперським ідеологемам, а також трансформує стереотипні

образи та переозначує ключові історичні події. У контексті українського постколоніального досвіду досліджено: яким чином візуальні й наративні стратегії фільмів репрезентують травматичну пам'ять, відновлюють маргіналізовані суб'єкти історії, формують нову модель національної ідентичності та символічно реконструюють простір колективного уявного. Цей підхід дозволив простежити механізми культурного опору, що втілені в екранних образах, художній мові, типажах героїв і структурі наративу.

У цьому контексті важливо зазначити, що автор мав практичний досвід участі у створенні художнього рішення фільму «Будинок “Слово”. Нескінченний роман» (реж. Т. Томенко, який у дисертаційному тексті розглядається одним із ключових об'єктів аналізу). Робота на посаді постановника в межах художнього департаменту на етапі препродакшену передбачала пошук локацій, архівних зображень і предметного реквізиту, узгодження кольорових палітр і фактур, побудову інтер'єрів і стилізацію під візуальні коди певної епохи. Цей досвід безпосередньої участі у реконструкції візуального простору 1930-х років дозволив глибше осмислити механізми репрезентації історичної пам'яті через візуальні образи, що стало важливим підґрунтям для аналітичної частини дисертації.

Поряд із вищеназваними підходами у дослідженні зберігає значущість системний підхід, який дозволяє комплексно аналізувати явище національного історичного ігрового кіно як цілісну комунікативну систему, в межах якої взаємодіють естетичні, соціальні, наративні й візуальні коди. У межах цього підходу дослідження ґрунтується на уявленні про культурний продукт як системну єдність, де взаємозалежність структурних елементів визначає цілісність смислового та візуального поля твору. Проте в даному випадку системність не ототожнюється із комплексністю: комплексний аналіз розкриває не лише цілісність культурного явища, а й його внутрішню фрагментарність, що особливо важливо при аналізі візуальних переходів, монтажної структури (й) та наративних розривів у кінотекстах. Наприклад,

структура фільму «Пропала грамота» проявляє цілісність у зовнішньому сюжетному контурі, водночас дозволяючи фрагментарне трактування сцен завдяки впровадженню символічних візуальних ремарок.

Підхід до вивчення системи потребує здійснення її структурного аналізу. Його застосування у даному дослідженні дозволяє виявити внутрішню організацію кінотекстів – драматургічні моделі, повторювані сюжетні схеми, опозиційні структури та символічні коди. В основі цього аналізу лежить припущення, що фільм є складною семіотичною системою, де наратив, візуальний ряд, монтаж, музика, мізансцени функціонують як компоненти цілісного культурного висловлювання. Структурний аналіз дозволяє виявити архетипічні моделі репрезентації героїв (напр., воїн-мученик, зрадник, спаситель), бінарні опозиції (свій/чужий, центр/периферія, традиція/зміна), а також наративні матриці, які притаманні національному історичному кінематографу.

Морфологічний підхід дозволив проаналізувати візуальні елементи екранного мистецтва в їхній структурній взаємодії, визначити сталі морфологеми історичного жанру. Наприклад, структура кадру, композиція персонажів, ієрархія планів та функціональність символів, таких як меч, шабля, герб, що використані у фільмах в якості смислових опор. У низці епізодів виявлено повторювані морфеми – композиційні конструкції типу «герой на фоні хреста» або «кінний рух уперед» як ознаки стилістичної спадкоємності жанру.

У межах дослідження застосовано типологічний підхід, що забезпечує систематизацію історичних фільмів за жанровими, стилістичними, ідеологічними ознаками. Типологізація вважається важливою складовою аналізу, оскільки дозволяє виокремити найбільш типові моделі українського історичного кіно – історико-пригодницькі, біографічні, епічні, героїко-драматичні тощо. Такий підхід дозволяє описати еволюцію жанрових форм залежно від зміни соціокультурного контексту, простежити стабільність і

змінність ключових мотивів (боротьба, зрада, жертвність, відродження) та виявити особливості символічної репрезентації національного досвіду у різних жанрових рамках. У другому розділі дисертації типологічний аналіз надає змогу проаналізувати жанрову карту сучасного українського історичного кінематографу як структурну ознаку його культурного змісту.

Семіотичний підхід застосовано як основний метод аналізу знаково-символічної природи екранного образу. Його використання дозволило окреслити кінотекст як знакову систему, де кожний візуальний елемент – колір, ракурс, композиція, монтажний перехід несе певне значення. У ряді аналізованих фільмів виявлено репрезентацію національного міфу через візуальні знаки традиційної культури – вишивку, іконопис, народну архітектуру, що функціонують у кадрі як коди історичної пам'яті. Семіотичний аналіз також дозволив простежити функціонування візуального повтору, реплікованих образів у циклах фільмів на кшталт «Богдан-Зиновій Хмельницький» та інших. У даному контексті ігровий історичний кінематограф можна розглядати як семіосферу, в якій (в термінах Ю. Лотмана - простір культури, де - скасувати) функціонують множинні знакові системи, включно з мовою, образом, ритуалом, архетипом. Семіозис як процес утворення смислів реалізується через монтаж, композицію кадру, символічні опозиції (світло/темрява, сакральне/профанне), що створюють не просто естетику, а смислову тканину фільму. Таким чином, аналіз історичного кіно як семіосфери дозволяє виявити, механізми породження у візуальному середовищі значень, трансляції культурної пам'яті та формування національних ідеалів.

Аксіологічний підхід надав змогу визначити засобами художньої мови історичного кінематографу ціннісний зміст кожного фільму. Через цей підхід виявлено специфіку художнього змісту кінострічок, яка формується не лише в межах мистецтва кіно, але й у просторі культурної пам'яті, ідеології, моралі. Аналіз ключових сцен вказує на тенденцію до символічного

переосмислення історичних подій з позиції національного ідеалу: героїзація козацтва, романтизація боротьби, візуальне возвеличення сакрального простору. Це забезпечує матеріал для вивчення аксіологічної структури фільмів у контексті еволюції української ідентичності.

Герменевтичний підхід реалізований у процесі інтерпретації художніх образів та візуальної метафорики, що уможливлює реконструкцію смислів, вбудованих у структуру кінотексту. В основі цього методу лежить розуміння мистецького образу як результату діалогу між автором, контекстом і глядачем. У фільмах, які були предметом аналізу, зокрема «Молитва за гетьмана Мазепу», виявлено герменевтичні колізії між формальною стилістикою образів та історичними реаліями, що сприяє появі інтерпретативного простору для сучасного глядача.

Антропологічний підхід дав змогу зосередитися на візуальних проявах життя людини в єдності її соціокультурного буття і свідомості. Цілісність життєсвіту людини містить у власному складі багатоманітні почуття, думки, мрії, надії, очікування, вольові імпульси та прагнення до здійснення певних ідеалів. Життя персонажів у фільмах розглядається у горизонті перетину їхнього душевного стану з тілесними практиками та духовними прагненнями. Застосування цього підходу дозволило інтерпретувати історичне кіно як репрезентативне поле реконструкції усього життєвого коду культури. Понад з екранізацією душевних почуттів і духовних прагнень особлива увага надається демонстраціям тілесних практик. Наприклад, у фільмах, що репрезентують період козащини, фіксується символічна фігура героя не лише як історичної особи, а й як носія тілесної пам'яті. Особливо це проявляється у сценах ритуалізованої поведінки, в яких тілесність набуває ритуального, обрядового виміру.

Мистецтвознавчий підхід, що має на меті розкриття специфіки художньої мови історичного кіно, було використано як базовий інструмент для виявлення стилістичних, композиційних і образотворчих

закономірностей. У межах цього підходу аналізується не лише сюжетна або знакова структура твору, а насамперед його візуальна естетика як самодостатній рівень смислоутворення. Особливу увагу приділено просторовим рішенням, взаємодії світла й кольору, пластичності кадру, ритміці монтажу, які в історичному кінематографі виконують роль естетичних маркерів епохи. Так, у фільмі «Поводир» (2014) виразно простежується опора на естетику українського модернізму 1930-х років, яка реконструюється через костюм, архітектуру, орнамент і звукову палітру. Мистецтвознавчий аналіз також дозволяє фіксувати появу стильових цитат, стилізації під іконопис, авангард або соцреалізм, завдяки яким формується внутрішній діалог між історичним контекстом та художнім способом його відтворення.

Мистецтвознавчий підхід розкривається у наступних методологічних процедурах. У дослідженні використовується метод формалізації, який дав змогу виокремити типові композиційні структури, зокрема тричастинну модель наративу, що проявляється у багатьох історичних кінострічках. Ця модель дозволила виявити залежність функціонування візуальних кодів від положення сцени в драматургічному ланцюгу. Метод композиційного аналізу дозволив простежити цілісність візуальної мови як всередині одного фільму, так і на рівні серійних кінопроектів, зокрема у фільмах студії Довженка. Стильовий аналіз уможливив фіксацію сталих образно-стильових елементів (естетика символізму, барокова експресія, наївний реалізм) у їхньому розвитку впродовж десятиліть. Гештальт-аналіз, що розглядає художній твір як цілісну візуальну конструкцію, дозволив окреслити естетичну функціональність кадру в його єдності змісту та форми. У межах цього методу були проаналізовані не лише формальні параметри композиції, але й її емоційна виразність, тобто «психологія кадру», що формує враження глядача як підсвідоме прочитання візуального повідомлення.

Зазначений феномен потребує також аналізу нової типології художніх форм, яка поступово складається на перетині образотворчих форматів і жанрових трансформацій. Наголосимо, що сучасне історичне кіно в Україні нерідко постає як виклик у бік традиційних моделей кінорозповіді, пропонуючи гібридні структури, нові смислові фокуси та стилістичні експерименти. Сприйняття художнього аспекту розвитку суспільства як елітарного або ізолюваного від повсякденності створює обмеження для адекватної оцінки ролі мистецтва у формуванні цінностей, культурної пам'яті й ідентичності.

Важливим напрямом мистецтвознавчого підходу до вивчення історичного кіно виступає аналітичний аналіз його художньої мови, до якого належить з'ясування її формальних, композиційно-пластичних, стильових рис тощо. Такий аналіз дозволяє окреслити перспективи розвитку національного кіномистецтва як актуальної культурної практики. В даному контексті мова мистецтва постає ключом до розуміння механізмів морфогенезу візуальних форм, моделей інтерпретації образів та осмислення їхньої соціокультурної функції. Це дозволяє розкрити художній зміст твору крізь призму візуальної структури, засобів виразності та стилістичної еволюції.

Усе сказане вище дозволяє оцінювати проблематику візуальних трансформацій в історичному кінематографі України як актуальну в культурологічному, історичному та мистецтвознавчому контекстах. Ігрове історичне кіно постає як багатовимірний феномен, який функціонує на перетині різних репрезентативних стратегій, жанрових матриць і семіотичних кодів. Застосування культурологічного, історико-культурологічного, структурного та типологічного підходів дає змогу всебічно осмислити особливості його художньої мови, специфіку побудови наративу, символіку образів та динаміку зміни ідеологічних акцентів.

1.2.2. Поняттєво-термінологічний та концептуальний апарат

Поняттєво-термінологічний простір дослідження формується у широкому полі кінознавчих студій, яке включає в себе культурологічні, мистецтвознавчі та історико-культурні аспекти. В цілому, в контексті дослідження була використана як звична термінологія, що вже є усталеною у практиці аналізу візуальної мови кіномистецтва, так і поняттєві контексті, що наразі в межах вітчизняних кінознавчих студій перебувають у дискусивній стадії.

Наголосимо на тому, що поняттєво-термінологічний апарат кінознавчих студій розглядається дослідниками як автономна наукова територія. Так, Т. Демчук наголошує на важливості аналізу «терміносистеми кінематографа», визначаючи це поняття як «упорядковану сукупність термінів для позначення понять кінематографа, які знаходяться в різних зв'язках і відносинах» [43, с. 20]. На наш погляд, система термінів та понять у кінематографічних практиках формується одночасно і в теоретичному, і практичному полі, що в окремих випадках створює поняттєву неузгодженість.

Сучасна українська дослідниця кіно Н. Лоскутова дає наступне визначення поняттю термінології кіно: «Сукупність термінів на позначення кола понять кінематографічної галузі, що описує діяльність щодо створення рухомих зображень і вміщує у собі поняття кіномистецтва й кіноіндустрії» [75, с. 5]. Не важко помітити, що питання розвитку та змінності поняттєвого змісту є найбільш вразливою частиною терміносистеми кінематографу, що, безумовно, вимагає окремої уваги до цього питання. Н. Лоскутова пропонує вважати «кінематографічним терміном» семантичну конструкцію (слово або словосполучення), що виникає на основу усталеного поняття, яке, у свою чергу, віддзеркалює видову та жанрову природу кінематографу [75, с. 5].

«Терміносистема» кінематографа має ще одну важливу особливість, яка віддзеркалюється у характері застосування певних понять та визначення меж їх змістовності.

Наприклад, І. Василяйко у праці «Структурно-семантичні особливості термінів-словосполучень у сучасній українській термінології кіномистецтва» аналізує лексикографічну працю В. Миславського «Кінословник. Терміни, визначення, жаргонізми» [78] на предмет термінів-словосполучень у сучасній кіномистецькій термінології [27]. Вчена звертає увагу на те, що сучасна кіномова є компонентним феноменом, який практично не існує в рамках однієї національної семантичної парадигми, а при цьому є, скоріше, універсальним феноменом.

Особливо чітко це помітно на прикладі так званих «багатокомпонентних термінів», які часто поєднують, наприклад, українські та англійські лексеми. Наприклад, про це переконливо пише Т. Демчук у статті про термінологію жанрів кіно [44]. Натомість С. Локайчук стверджує, що практика поєднання декількох концептуально зрозумілих термінів в одному сполученні слів (як одне поняття, яке описує певну кінематографічну ідею), є ознакою потреби у «більш детальній конкретизації поняття» [74, с. 73].

На думку ж І. Василяйко, висловлену у згаданій вище публікації, «багатокомпонентні конструкції створені переважно за принципом послідовного синтаксичного зв'язку між їхніми складниками» [27, с. 86], а отже не є простими для використання та вимагають більшої уваги до власного змісту.

На наш погляд, зазначена проблема присутня і в так званих «акцидентній термінології» або термінах-оказіоналізмах (тобто таких, що виникають у певних конкретних випадках, у певних «оказіях»), які також є типовою ознакою поняттєвого дискурсу сучасного кіно.

Наприклад, Т. Демчук звертає увагу на авторський символізм низки понять, які увійшли до практики кіномистецтва завдяки репертуару конкретного режисерського кейсу або окремого жанру кіно. Так, поняття «vertigo effect» («ефект запаморочення») є посиланням на роботи режисера Альфреда Гічкока, зокрема його однойменну кінострічку у жанрі хорор «Vertigo». «Актор у кадрі залишається нерухомим, – зазначає вчена, – а зображення навколо нього постійно змінюється за допомогою перехреснування кадрів при монтажі» [43, с. 21].

Схожа семантична традиція пов'язані із терміном «фолі-ефект», який закріпився у словнику кіно після низки робіт культового звукооператора Джека Фолі. Саме йому належить авторська ідея запису шумів, які елементів звукової риторику сюжетної дії, коли шум є не перепорою, а повноцінним учасником наративу [120].

До переліку *основних понять та термінів*, що потребують окремих коментарів ми відносимо т.зв. поняттєві перетини, що побутують у міжгалузевому гуманітарному просторі і через це актуалізують різні характеристики загального змістовного контексту.

Наприклад, поняття «історичне кіно» має розлогу амплітуду значень, які відмінні у межах власне кінознавчих студій та загального культурологічного понятійного поля. Схожа проблема простежується у застосування поняття «символізм кіно», яке на сьогодні досить широко репрезентовано як публіцистичний штамп. Натомість академічний зміст символізму в межах мистецтва кіно є відкритим питанням. Його уточнення та конкретизація вимагає від дослідника активного занурення до контексту символічних явищ, що провокує образність певних зображальних ідей та їхнє знакові репрезентації.

Перша група понять об'єднана у базову термінологічну систему, яка, на наш погляд, є найменш проблемною у сенсі норм визначення та характеристики змістовних обсягів. Ключове поняття «історичне кіно» має

широкий спектр поняттєвих репрезентацій. В якості прикладу, розглянемо пропозицію М. Алфьорова, який здійснює порівняльний аналіз понять «кіно» та «фільм», використовуючи компаративне співставлення для більш глибокого визначення сутності термінології кінематографу у концептуальному контексті (як концептосферу) [4]. З його погляду «термін» – це спеціально орієнтоване лексичне поняття (слово або вислів), яке обов'язково має бути приписане до відповідного галузевого стандарту, як, приміром, ключове поняття «кінематограф». Далі М. Алфьоров звертає увагу на те, що у своєму природному значення це поняття відноситься до сфери мистецтва: «Кінематограф – це мистецтво створення зображень, що рухаються, у результаті запису послідовності окремих кадрів (зображень) та їх подальшого відтворення з певною швидкістю, щоб створити враження руху» [4, с. 54]. Натомість термін «фільм» є фахово орієтованим та віддзеркалює практичну контекстологію «мистецтва створення зображень», так як характеризує не художній акт створення, а усю множинність кіно всесвіту: від задуму до використання. На основі цього М. Алфьоров робить висновок, що «поняття є більш загальним і широким розумінням чогось, тоді як термін – це спеціалізоване слово або вислів, що має вузьке та чітке значення в певній галузі знання» [4, с. 54]].

Похідні від цього ключового поняття також мають подібну двоїсту характеристику, як, наприклад, терміни «ігрове кіно» та «героїчне кіно», які є важливими для розв'язання завдань нашого дослідження.

Харківська дослідниця В. Чайковська звертає увагу на те, що поняття «ігрового кіно», як «події, що вже відбулася», сформувалося саме в аспекті студійного постпродкшену, так як «тонований звук поряд з особливостями монтажу візуально-пластичного ряду як засобу реалізації кіносценарію став аналогом розповіді про подію, що вже відбулася завдяки сталому середньому (природному) звуковому плану і студійній акустиці тонувальних залів» [120]. Таким чином, для В. Чайковської ключовий зміст терміну «ігрове» є

питанням сприйняття та споживання кіно, яке для глядача стає частиною ігрового «простору буття».

Ця специфіка є характерною і для поняття «героїчне кіно», яке розглядає згаданий вище М. Алфьоров. Його термінологічна амплітуда цього поняття сформульована у вигляді рекомендації, що ґрунтується на концептуально важливому феномені «кіногероя». Отже, «герой» – це «особа, що проявляє вищу форму мужності, розв’язує суспільно значущі конфлікти; яка за свої досягнення чи якості розглядається як ідеал, приклад для наслідування» [4, с. 56]. У контексті такого визначення набуває актуального значення розділення похідних концептів, як, наприклад, «фільм про війну» та «героїчний фільм».

М. Алфьоров вважає обидва терміни «кінематографічними формами» двох відмінних між собою концептів, що здатні до синергії, проте не є тотожними. Він зазначає: «Фільм про війну» фокусується на військових подіях та бойових діях під час війни. Мета такого фільму – показати реалії воєнних конфліктів, часто з акцентом на їхні страхи, трагедії, героїзм та людські втрати. «Героїчний фільм» фокусується на героїчних вчинках та подвигах персонажів у різних ситуаціях, зокрема, але не обмежуючись, під час військових конфліктів. Мета такого фільму – показати героїзм, сміливість і самопожертву персонажів у протистоянні складним випробуванням та небезпекам» [4, с. 57].

Подібна відмінність робить обидва терміни проблемними для коректного використання, так як спорідненість ключового змісту виражається через спільність сфер побутування, специфіки та спрямованості значень, а також завдяки розмитості базового концепту понять «кіно» та «ігрове кіно».

У будь якому разі, М. Алфьоров пропонує вважати лінією розподілу між цими поняттями принцип, який можна умовно назвати аурою ключового персонажу: «фільм про війну» зосереджується на військових аспектах та

реаліях конфлікту, тоді як «героїчний фільм» підкреслює героїзм персонажів у різних сценаріях, не обов'язково пов'язаних із військовими битвами» [4, с. 57].

Не менш важливе значення мають *спеціальні поняття та терміни*, які формують більш вузьке семантичне поле змісту кінематографічної мови. Наприклад, спеціальний термін «інтермедіальність» не є суто кінематографічним, проте є вкрай важливим через специфіку взаємообміну символічними кодами літературних першоджерел та кінонарративів.

Як вважає В. Доній, визначення цього поняття здійснена ще в 90-х роках ХХ століття у контексті питання кореляції словесного та образотворчого мистецтв. Проте розглядаючи проблеми взаємодії літератури та пластичних мистецтв вчені природно звернули увагу на практику художнього посередництва, яка очевидно не виглядала як просте перенесення одного значення на інше. Таким чином, художні форми одного медіуму (посередника) опинились у межах іншого інтегрального явища (наприклад, літературний текст або картина можуть бути представлені у межах театральної постановки, опери, кінофільму чи перформативної дії). У такий спосіб, підкреслює В. Доній, «види мистецтва взаємодіють між собою, взаємопроникають один в одного, обмінюються елементами», що особливо помітно у процесі інтерпретації твору, коли «відбувається процес перекодування знаків однієї семіотичної системи в іншу» Таким чином, інтермедіальність постає не тільки простою взаємодією видових контекстів мистецтва, а й «підпорядкуванням виражальних засобів властивих іншим видам мистецтва» [46].

Для історичного кіно важливе значення має поняття «екшену», яке частково споріднене із концептом «дії», руху, динамізму тощо. Як і в попередніх прикладах, ми стикаємось із специфікою драматургічної організації кнонарративу, яка з точки зору інтерпретації має потенційну здатність бути і формою вираження «екшену» як жанрової характеристики, і

«дії» як внутрішнього елементу візуальної та аудіальної художньої мови кіно.

Цю особливість В. Горпенко показує на прикладі творчості легендарного українського режисера Олександра Довженка, нагадуючи його широко відому метафору: «Кінематографічний твір повинен мати, по-перше, дієвість, по-друге – дієвість і, по-третє, – дієвість» [33, с. 97]. Проте, на думку вченого, термін «дієвість» для Довженка не є синонімом поняття «впливовості» дії на глядача. Тобто, дія не стає «екшеном» сама по собі – це різні рівні концептуального змісту ключового поняття, які майже стовідсотково залежать від принципів реалізації. У Олександра Довженка, як вважає В. Горпенко, дія має перетворитись на «видовищність», тобто набути здатності до ефекту «екшена», якщо користуватись сучасною мовою.

Як підкреслює вчений, видовищність Олександра Довженка – це трактовка цього поняття «у звично-словниковому сенсі, але тісно пов'язане із рухом, динамікою, природно вважаючи, що в кінематографі рух повинен завжди превалювати над статикою» [33, с. 100]. Саме звідси, у поєднанні концептів «дії» та «видовищності», виникає ефект поетизму та, в більш широкому значенні, авторської поетики, що сам Олександр Довженко вважав вершиною риторичного визначення сутності кіно. «Принциповим моментом визначення сутності поетики, – підкреслює дослідник, – як сукупності способів і виражальних засобів творення для О. Довженка було *уміння захопити глядача* (виділено нами. – М.Д.), посилити його людську зіркість на все прекрасне і людяне [33, с. 98].

Особливо важливе значення для аналізу візуальної мови історичного кіно мають терміни та поняття, що закріплюють в репертуарі кіномови історичні контексти, образи минулого та героїку. У першу чергу, це пов'язане із вкрай складним поняттями «правда в кіно» або «правда кіно», які за визначенням є символічними.

Як вважає Ю. Голіченко, питання визначення та інтерпретації поняття «правда» є дуже складним для сфери мистецтва, а тим більше для кінематографічного наративу [30]. Дослідник вважає, що змістовна характеристика правди як також не припускає умовності, що присутня в будь-якому символічному художньому творі. У цьому сенсі умовність – як «реалізація в художній творчості здатності знакових систем виражати один і той самий зміст різними структурними засобами» – аж ніяк не має розглядатись як рівнозначна явищу «правди», «життєвої правди» або інших категорій із повсякденного словника [30, с. 52].

Таким чином, як і в багатьох інших випадках, на першому етапі просте поняття набуває структурної змістовності та ускладнюється по мірі того, як входить до арсеналу конкретних художніх засобів. Саме тому в кінематографі використовують власний термін – «художня правда кіно» або похідний від нього «художня правда в кіно». Як стверджує Ю. Голіченко, художня правда «характеризує ізоморфність створеного митцями світу з реальною дійсністю (відтворення життя у формах життя), але при цьому не є її копією; тому відтворені чи витворені уявою предмети, постаті або події є узагальненими, типовими образами, які мають здатність бути правдивими чи правдоподібними» [30, с. 55]. Таким чином, кінематограф, у певному сенсі, вдається до створення «уявної істоти – художньої реальності творчисть, нової форми буття», яка «є синтезом історичної достовірності й художнього вимислу, за допомогою якого автор створює художній образ» [30, с. 55].

Одним із компонентів парадигми «правдивості» історичного контексту кінематографічної мови є поняття «соціальне кіно». І хоча М. Мурадханян вважає його передусім жанром сучасного кінематографу, на наш погляд, в якості поняттєвого цілого, соціальність є більш вагомою категорією. На думку вченого, соціальне кіно почало зароджуватися з початком створення кінематографу, коли фільми почали не лише виконувати розважальну функцію, але й відображали актуальні проблеми та формували громадську

думку [87, с. 176]. В цілому універсальним поняттям для сучасної кіно мови є термін «social issue film» (або «фільм, присвячений соціальній проблемі»), який є ігровим фільмом, де актуальні соціальні питання вмонтовані до профілю героїв або є елементами фабули [87, с. 177].

При цьому важливе значення має умовний спектр «правдивості», що має бути присутнім в природі такого кіно. У сенсі візуальної художньої мови це породжує питання естетики історизму. Звернемось до думки Т. Ліщук-Торчинської, що вважає можливим для лексичного та поняттєвого «вимірювання» естетичний рівень історичної культури, який втілений у кінострічках на історичній основі, які претендують на власну правдивість або достовірність. Наприклад, прикладом фільму, як історичної пастки є легендарний «Великий диктатор» Чарлі Чапліна (1940 р., оператори Карл Страсс та Роланд Тотеро), в якому в саркастично-іронічній манері представлено драматичну історію, що аж ніяк не може вважатися тільки художньою вигадкою [72, с. 42].

В якості розв'язання проблеми правдивості як поняття та, відповідно, терміну у сучасній мові кіно, варто розглянути концепцію А. Демура стосовно введення нових понять поряд із класичними «кіно про історію» («історичне кіно») [42, с. 111]. Зокрема, таким вчений вважає термін «кіно травмуючої дійсності», що, на його думку, слід запропонувати для семантичного репертуару ігрових фільмів, які відповідають наступним критеріям: 1) глибока естетичність і правдивість відтворення дійсності в її типових рисах («естетика реальності»); 2) бездоганий і природний зв'язок із сучасністю; 3) зображення зла через маніфестність, а не плакатність; 4) травматичність репрезентованого на екрані періоду і його актуальність у часовому та соціокультурному вимірах; 5) у фокусі – людина з її суперечностями і недосконалостями в жахливих обставинах, що уособлюють колективну травму; 6) герой – не пасивна жертва, а активний свідок.

Для прикладу, порівняємо пропозицію А. Демура із концепцією «героїчного кінематографу» М. Алфьорова, який у свою чергу пропонує два змістовних рівня у визначенні цього поняття: 1) перший рівень: кінематограф про героїв (створення фільмів про героїв різних націй, їх історії; тлумачення тему героїзму як біографічну, історико-культурну, військову тощо); 2) другий рівень: кінематограф, створений героями (фільми-хроніки, що фіксуються авторами-героями (військовими, пожежниками тощо), так і фільми, чиї автори є видатними особистостями в певній культурі) [4, с. 56-57].

1.2.3. Джерельна база дослідження

Джерельна база дослідження визначена специфікою теми, яка вимагає вивчення не лише фактологічного матеріалу, а й механізмів культурної репрезентації історичної пам'яті у візуальному просторі. У зв'язку з цим до складу джерел включено матеріали, що репрезентують вербальні та візуальні форми фіксації і трактування феномену українського історичного кінематографу. Джерела поділено на дві групи – публіцистичні тексти та візуальні матеріали.

Публіцистичні джерела становлять собою корпус текстів, що охоплюють широкий спектр журналістських, есеїстичних та критичних матеріалів, які з'являються як у друкованих, так і в цифрових мас-медіа. До цієї групи належать, зокрема, рецензії, інтерв'ю з режисерами, колонки кінокритиків, фестивальні огляди, а також блоги, які присвячені українському історичному кіно. Такі матеріали не завжди мають наукову глибину, однак виконують важливу роль у формуванні суспільного уявлення про історичну тематику в кіномистецтві та виявленні актуальних запитів глядацької аудиторії. Вони дозволяють зафіксувати, яким чином сприймається образ минулого в сучасному культурному контексті.

Серед публіцистичних джерел варто відзначити інтерв'ю з Ахтемом Сеїтаблаєвим щодо фільму «Чужа молитва», в якому акцентовано проблему

персональної пам'яті та колективного болю; колонку кінокритика Дарини Лисенко у виданні Detector Media про «сакральну лінію» у стрічках про козацтво; матеріал із порталу Zaxid.net, де розглянуто фільм «Довбуш» (2023) у контексті романтизованої візуалізації національного героя. У дослідженні вони розглядаються не лише як коментарі до кінотекстів, а як джерела, які фіксують соціокультурний резонанс, впливають на формування наративів і виявляють «точки напруги» у сприйнятті історії.

Візуальні джерела становлять другу групу і включають власне фільмографію, а також додаткові візуальні матеріали – трейлери, авторські відеосесії, режисерські добірки та документальні фільми, в яких формується або коментується історичне бачення. Провідне місце серед них посідає фільмографія історичного жанру, яка стала основою для формально-стилістичного, семіотичного та аксіологічного аналізу. У межах дослідження в роботі проаналізовані такі фільми, як «Богдан-Зиновій Хмельницький» (2007), «Чорний ворон» (2019), «Довбуш» (2023), «Поводир» (2014), «Чужа молитва» (2017), а також фрагменти з фільмів радянської доби («Ярослав Мудрий», «Сон»). Їхній візуальний ряд дозволив виявити стійкі символічні структури, архетипні образи та стилістичні матриці, в яких втілено ідеї героїзму, жертвності, боротьби за національну ідентичність.

Важливою рисою візуальних джерел є їхня здатність функціонувати як складова тексту культури: історичне кіно не лише «зображає» минуле, але й створює нові смислові коди його інтерпретації, працює як механізм національного міфотворення. Це дозволяє трактувати фільм не просто як ілюстрацію, а як повноцінне джерело культурної пам'яті, у якому синтезується текст, образ, наратив і ціннісна парадигма.

Інтернет-ресурси в межах даного підрозділу не виокремлюються в окрему типологічну групу, адже не є самостійними джерелами, а функціонують як цифровий простір, де взаємодіють обидві вищезгадані групи: публіцистична та візуальна. Вони становлять середовище, в якому

відбувається циркуляція, збереження та коментування джерельного матеріалу, а також формуються контексти сприйняття, що актуалізуються в масовій свідомості.

Загалом, проаналізована джерельна база дозволила відтворити культурний контекст функціонування історичного кінематографу, виявити динаміку зміни візуальних форм та осмислити ті концептуальні орієнтири, які визначають сучасне бачення історичної пам'яті через призму мистецтва кіно.

Висновки до розділу

Дослідження ігрового кінематографу України становить на сьогодні один із найбільш широко розгорнутих напрямків у кінознавчих студіях. За останні десятиліття у межах цієї тематики з'явилося чимало фахових робіт, що в різних аспектах торкаються проблем історичного жанру. У більшості випадків дослідники осмислюють цю проблему у дискусійному ракурсі, що засвідчує необхідність подальшого осмислення національного історичного кінематографа в культурологічному, образному та комунікативному вимірах. Окремим напрямком у вітчизняному кінознавстві виступає аналіз історичного кіно як знаково-символічної структури, здатної актуалізувати культурну пам'ять і транслювати національні ідеї в художній формі. Репрезентація минулого, що часто апелює до конкретних історичних фактів і наративів, посилює значення художньої мови кіно як важливого культурного інструменту.

Сучасний український кінематограф є органічною частиною європейського та глобального культурного простору, і його репрезентація як носія національного коду часто фігурує у контекстах ширших системних інтерпретацій. У низці зарубіжних досліджень, які не завжди безпосередньо фокусуються на українському кіно, виявляються вітчизняні візуальні

«вузли», що набувають концептуального значення у ширшому типологічному аналізі. Загалом, зарубіжна історіографія теми розвивається у трьох основних напрямках:

- по-перше, через історико-хронологічну лінію розвитку символічної образності українського кіно (Б. Берест, Дж. Фьост, Дж. Гург);
- по-друге, через компаративні дослідження, у яких візуальна мова українського кінематографа зіставляється з іншими національними школами (О. Прессітч, А. Нарушито, Рж. Санда, С. Брауер та ін.);
- по-третє, через узагальнені підходи до аналізу європейського кіно, де український матеріал часто виконує інструментальну роль у вивченні загальних візуальних моделей (К. Португес, К. Челлі, М. Валк та ін.).

Методологічний каркас дослідження базується на поєднанні підходів і методів, кожен із яких відповідає специфіці предмету та мети дисертації. Культурологічний підхід задає широку рамку інтерпретації кінематографа явища культури, в якому реалізується репрезентація національної ідентичності через мову символів, архетипів і міфологем. Історико-культурологічний підхід дозволяє поєднати аналіз історичного змісту з контекстами його продукування, тобто показати, як історичне кіно не лише зображає минуле, а й формує культурну пам'ять сучасності. Структурний аналіз застосовується для дослідження внутрішньої організації наративу, символічних опозицій та архетипних моделей. Типологічний підхід забезпечує систематизацію історичного кіно за жанровими, стилістичними та ідеологічними ознаками, що особливо важливо для аналізу матеріалу в другому розділі дисертації.

Окремим предметом уваги в дисертації є візуально-сміслові домінанти українського історичного кінематографа, що виявляються в працях як вітчизняних, так і діаспорних дослідників. Заслугою цих авторів є виявлення комплексу візуальних кодів і образів, які стабільно функціонують як елементи культурного наративу – козака як архетипу національної волі,

матері-землі як уособлення культури і території, сакралізованого простору, фольклорних знаків (рушники, хрест, дерево, хата). Ці елементи репрезентують собою ключові символічні «вузли», навколо яких структурується вітчизняна візуальна традиція. Їх повторюване функціонування в історичному кіно різних епох свідчить про стійкість певної естетичної та ідеологічної моделі репрезентації національного візуального коду.

РОЗДІЛ 2

СУЧАСНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ КІНЕМАТОГРАФ У КОНТЕКСТІ ЖАНРОВОЇ ТИПОЛОГІЇ

2.1. Історичний жанр в ігровому кінематографі: теоретичний аспект

Жанри в кінематографі є важливими як для індустрії кіно, так і для глядацької аудиторії. Насамперед, вагоме значення жанрова парадигма має в цілому для організація кіноіндустрії. Жанри сприяють студіям та продюсерам в орієнтації щодо ринкових потреб та визначенні специфіки фільмів. У контексті споживання кіно, як виду мистецтва, жанри допомагають орієнтуватися в кіносвіті та визначати переваги та інтереси (у більш спрощеному варіанті: допомагають знайти фільми, які відповідають смакам і настрою глядача). Відтак, в якості засобу комунікації з аудиторіями, жанровий репертуар активує створення спільної мови між творцями фільмів і глядачами, прагнучи передати певний настрій, тематику та стильові контексти.

У цьому сенсі, невід'ємною частиною жанрової парадигми є створення очікувань, яке впливає із усіх попередньо зазначених властивостей. В якості своєрідних маркерів, жанрові сукупності орієнтують глядача щодо типовості / унікальності сюжетних побудов. Володіючи здатністю до репрезентації певного наперед відомого та очікуваного змісту (т.зв. жанрового коду), жанри сприяють розширенню інструментальних можливостей кінематографу, постійно тестуючи кордони та внутрішній зміст того чи іншого жанрового цілого.

Особливо гостро це виражає себе у руйнуванні звичних схем, а іноді навіть табу, які в певному значенні сприймаються кіноіндустрією як жанрові ознаки. У цьому сенсі оперування відповідною жанровою художньою мовою

дає змогу експериментувати з різними стилями, підходами та темами, що дозволяє розвивати кінематографію як мистецтво та збагачувати кіносвіт новими ідеями.

Таким чином, жанрова парадигма в кінематографі є необхідним інструментом для орієнтації глядачів, організації кіноіндустрії, комунікації з аудиторією, створення очікувань та розширення меж мистецтва.

Сара Беррі-Флінт звертає увагу не те, що жанри фільмів – це способи їхнього групування за певними історично існуючими критеріями. Водночас, на її думку, цього недостатньо для визначенні сутності певного жанру. Це неминуче призводить до розподілу кінострічок на жанрові та поза жанрові, де «жанровий фільм» – це той, який можна «легко класифікувати за посиланням на культурно знайомі рубрики» [140, с. 25].

У нашому випадку слід окремо звернути увагу на специфіку історичного контексту, який переосмислюється екранними художніми засобами. Як підкреслює відомий американський режисер Мартін Скорсезе, ігровий кінематограф не здатен ігнорувати історію та минуле у кінооповідях. Фільми можуть змінювати хронотоп викладу подій або ракурс бачення, проте «...що відбувається, коли фільм дивляться поза часом?» [197]

Принагідно до історичного жанру ми вважаємо за необхідне виділити дві типологічні моделі, що описують різні способи класифікації кінострічок національного кінематографу кінця XX – початку XXI ст.

Перший варіант: жанровий. Вже існуюча модель історичного кіно припускає наперед зрозумілі параметри конструювання кіно.

Другий варіант: концептуальний; особлива концепція історичного минулого, яка набуває «екранної» гостроти та актуалізується завдяки художній мові кінематографу (історичне кіно, як кіно про актуальне минуле).

2.1.1. Жанрова типологічна модель

Саме слово запозичене із французької мови, що дослівно означає вид (від латинського слова *genus*). На наш погляд, одне із найбільш вдалих визначень жанру у сучасному кіномистецтві належить Ріку Альтману, відомому досліднику та теоретику історії кіно. Його аналітична схема пропонує три ключові властивості (ролі), поєднання яких визначає якості жанру, як інструменту категоризації.

По-перше, жанр тісно пов'язаний із виробництвом за стандартизованою схемою, яка наперед визначає змістовні характеристики того чи іншого кіно. У цьому сенсі, жанрове кіно – це конкретно сформульоване кіно, яке активно використовує систему декодування символіки, значень, метафор тощо.

По-друге, жанр завжди орієнтований на загальноновживані соціальні функції глядача, які Альтман називає «синтаксисом кіно» [138]. Спроектовані семантичні шаблони мають формуватися у контексті споживання. Вони є результатом мови, що виникає між авторами та глядачами. Зрештою, жанрове «тіло» кіно завжди містить практики «доданого змісту», що дає можливість жанру розвиватись, лишаючись актуальним для глядача.

Таким чином, цілком очевидним є поєднання у жанровій природі двох компонентів: 1) особливої художньої мови, яка звертається до глядача відповідними наборами засобів; та 2) специфіки виробництва та споживання кіно, що визначає сутність застосовуваних рішень, надаючи їм семантичного змісту.

У теоретичному аспекті питання жанрової своєрідності історичного кінематографу має чимало актуальних питань, які до сьогоднішнього часу лишаються у фаховому дискусивному полі. Серед значного розмаїття проблемних тематичних вузлів та навіть напрямів дослідження, виділимо ті, що безпосередньо пов'язані із проблематикою нашого дослідження.

А) *Історичний жанр як комунікативна практика.* Жанрова парадигма сучасного кіномистецтва є сама по собі складною та широкою темою дослідження. Проте в її межах одним із найбільш актуальних питань є визначення та аналіз комунікативної природи жанрового цілого.

Якщо жанр є інструментом типологізації кіномистецтва, то медіативні практики кіно (або у більш конкретизованому сенсі – комунікація між усіма учасниками виробництва та споживання фільму) є безпосередньою практикою застосування того чи іншого жанрового змісту.

Найперше звернемо увагу на те, що глядач та глядацькі аудиторії (у певному сенсі – спільноти) беруть безпосередню участь у формуванні жанрових кордонів.

Наприклад, дослідження сприйняття аудиторією певного фільму, як правило, визначає жанр як «практику читання» художнього змісту кіно. Як підкреслює Сара Беррі-Флінт, це наочно демонструє соціально-дискурсивні рамки та «горизонти очікування», який приносять глядачі до кожного нового фільму, який вони дивляться. У цьому сенсі, жанри є «соціальними, а не текстовими обмеженнями», що дозволяє глядачам змінювати їхню сутність та не просто «поглинати» фільм з екрану, а безпосередньо конструювати жанрові кордони та визначати типово-видові характеристики [140, с. 27]. У цьому сенсі феномен жанрового кіно побудований на застосуванні критичної кількості типових прийомів, які «прочитуються» глядачем та конструюють способи бачення художнього змісту. Це дозволяє розглядати жанрові фільми як «формульні», тобто створені за певним наперед заданим алгоритмом (жанровим кодом) [140, с. 30], який, у свою чергу є частиною більш глобальної «жанрової політики» [140, с. 40].

Таким чином, за думкою С. Беррі-Флінт, жанр стосується як соціальних, так і текстових правил, проте водночас вони «вказують на вид комунікації», а не на внутрішню форму чи виражальні засоби, застосовані у кіно [140, с. 41].

На наш погляд, подібний ракурс аналізу сутності жанру дещо відсуває на другий план питання семіотики кіно, яке передусім, є проблемою художньої мови та системи засобів виразності. У цьому сенсі варто відмітити, що медіативний потенціал жанру є прямим доказом його еластичності.

Наприклад, Едвард Баском (Buscombe, E.) показує жанрову модель кіно через «відносини між художником і його матеріалом», з одного боку, та «матеріалом і аудиторіями» з іншого. У такій системі взаємодії митець привносить до структури жанру «його власні занепокоєння, техніку та здібності» (у найширшому сенсі – авторський стиль), але отримує у відповідь зворотній зв'язок від глядача, який спрямовує і дисциплінує роботу кіновиробництва. Відтак, сутність та чистота жанру «залежить від поєднання нового та звичного» [145, с. 43].

Ця досить очевидна для теорії консюмеризму схема взаємодії яскраво розкрита Стівом Нілом (Neale, S.) на прикладі кіноіндустрії Голлівуду, де жанри – це питання економіки та споживання: «Генрі Форд міг би виробляти тисячі абсолютно однакових автомобілів; тут однаковість була чеснотою. Але кожен фільм мав бути іншим, інакше кіноглядачі не з'являлися б у кінотеатрах знову і знову». Відтак, для Голлівуду жанри є економічно ефективним еквівалентом ліній і діапазонів, породжуючи попит на схожість у різноманітності пропонованих продуктів: кожен із актуальних фільмів завжди новий, кожен із актуальних жанрів завжди відрізняється один від одного. Але в межах своїх діапазонів і моделей, у межах своїх жанрів, фільми також завжди подібні [183, с. 218].

Б) Історичний жанр як естетика та художня мова. Вкрай важливе значення для інтерпретації жанрової сутності кіно має проблематика художньої мови, що в багатьох випадках розглядається в теоретичному полі кінознавства як пряма синонімія поняття жанр.

На наш погляд, принагідно до історичного жанру, варто звернути окрему увагу на зображальні властивості кінематографічної мови, які впливають з екранної природи кіно та є частиною більш глобального поняття «візуальна культура» кіно. В чималій кількості теоретичних робіт підкреслюється пріоритет візуальної мови кіно над словесними та аудіальними формами репрезентації. Наприклад, це яскраво показано у роботі Камілли Елліотт [152]. Підкреслимо, що в ситуації, коли «вербальну культуру кіно поміщають у рамки візуальної» [174], проблематика жанру набуває іншої визначеності, ніж її прийнято класифікувати в рамках образотворчого мистецтва чи літератури. Візуальність вимагає визначеності. Як зауважує Хесус Алколея-Банегас: «Важлива відмінність між вербальною та візуальною мовою полягає в тому, що перша є загальною та абстрактною, тоді як зображення є окремими та конкретними» [137].

У цьому контексті, жанрові риси художньої мови історичного кіно потребують більш конкретного узагальнення.

Наприклад, Стів Ніл (S.Neale) звертає увагу на правдоподібність, як ключову характеристику репрезентації історичного жанру, підкреслюючи при цьому двозначність трактування цього терміну в теорії кіно: «Жанр завжди є балансом між внутрішньо родовими та широко культурними (зовнішніми) режимами правдоподібності». При цьому глядач прагне нівелювати цю відстань, що призводить до характерних аномалій історичного жанру, коли, для прикладу, мелодрами та військові фільми, схильні використовувати «правдоподібність» як прямий синонім «реалізму» або автентичності [184, с. 159].

Саме тому історична цілісність жанру, на думку дослідника, повинна базуватися на трьох послідовних нормах: (1) вивчати «передісторії» жанру, його коріння в інших типах художньої комунікації; (2) вивчати фільми, незалежно від сприйнятої їхньої художньої якості; (3) виходити за межі

вмісту фільму, досліджуючи контекст його споживання та засоби сприйняття [184, с. 174].

В іншому аспекті розглядають проблему історичності художньої мови кіно Клер Монк та Емі Сарджент, пропонуючи дещо скорегувати базове термінологію. Зокрема, застосовувати не вкрай розмите поняття «історичний фільм», а категоріальний термін: «фільм, дія якого триває у минулому» [177, с. 3]. При цьому важливо, що головний обов'язок «фільмів, дія яких відбувається в минулому», є документування історичних фактів або візуальних аспектів матеріального світу зображеного періоду – настільки правдиво, наскільки дозволяють історичні джерела [177, с. 2]. Зазначене не відміняє того факту, що історичні фільми – це важлива частина популярного кіно, і вони радше не мають відношення до історичної документації, хоча і практикують пряме звернення до історичних фактів, подій та явищ [177, с. 4].

Відтак, на наше переконання, художня мова історичного кіно є естетикою пост-історії, яка не може розглядатися в академічному режимі дослідження минулого, проте має вагоме значення у формуванні його емоційного та художньо-візуального образу. Клер Монк та Емі Сарджент, на прикладі британського історичного кіно, визначають такі стилістичні прийоми, які використовують мейнстрімні історичні фільми для встановлення автентичності минулого:

- (1) використання архаїчної (історично відповідної певному періоду) мови,
- (2) вільну гру з фрагментами репортажної візуальності, яка засвідчує існування певного історичного часу у певних художніх обставинах;
- (3) використання кліше місць, зображень і кадрів, які вже закріплені в історичному полі, як автентичні [177, с. 10].

В) Історичний жанр як національно-культурна парадигма. В межах зазначеного ракурсу історичне кіно набуває більш широкіх репрезентаційних властивостей, що пов'язані із впливом оцінок історичного

минулого на конструювання соціально-культурного повсякдення. В історіях становлення та розвитку національного кіно ця проблематика часто розглядається як центральна.

Так, Даніель Білтерейст та Філіп Мерс пропонують використовувати поняття *«історична кінематографічна культура»*, за допомогою якого намагаються визначити сутність жанрової регламентації та межі застосування того чи іншого жанрового підходу [142, с. 96]. Важливо наголосити на тому, що в основі такого підходу лежить проблематика генезису національного кінематографу, яка надає підвалини для особливого погляду на історичний жанр як головного репрезентанта культурно-історичної ідентичності.

В якості типового прикладу подібного національного історичного магенаративу, що здобутий зусиллями цілої когорти кіновиробників та репрезентативно осмислений глядацькою аудиторією, назвемо британські «фільми спадщини» («heritage film»). Цей феномен виник в рамках історичного кіно 1980-х – 1990-х рр. як своєрідний суб-жанр, який, проте, досить швидко перетнув вузькі межі репрезентації власне історичного жанру.

Сара Стріт зазначає, що протягом 1980-х у Великобританії існувало два типи історичного кіно: «фільми спадщини» та «фільми біографії». В обох випадках минувшина та історія виступали в ролі основи сюжетної оповіді.

До першої групи належать такі стрічки як «Кімната з краєвидом» (Джеймс Айворі, 1986) і «Говардс Енд» (Джеймс Айворі, 1992); друга група включає не менш відомі «Танець з незнайомцем» (Майк Ньюелл, 1985), «Сід і Ненсі» (Алекс Кокс, 1986) і «Скандал» (Майкл Катон-Джонс, 1989) тощо. До цієї типології Філ Поурі додає ще третю групу: фільми про обряди свята, дія яких відбувається в минулому, зосереджена на героях-дітях або підлітках, Як і, наприклад, «фільми спадщини», такі кінострічки використовували «ідеї національного минулого в національному контексті», проте представляли їх очима одного героя-дитини [192].

Така широка внутрішня градації історичного кіно засвідчує виключно важливе значення історичного минулого для побудови художньої мови ігрового кіно, яка міцно вкорінена в існуючі національні історичні архетипи та не здатна ігнорувати художній потенціал минулого. Проте, у контексті наших завдань, найбільшу увагу викликають кінострічки першої групи, що зосереджується навколо репрезентації переважно історичних костюмованих драм.

Сам термін «фільми спадщини» належить відомому досліднику історії та теорії кіно Ендрю Хігсону, який ставить у центр свого аналізу саме візуальний аспект відтворення минулого через напрацювання коректного постановочного та наративного антуражу [161]. За його словами, власне історичні костюми у таких кінострічках виступають лише в якості «одного з аспектів фетишизації матеріальної культури», який робить кіно якісним [160].

Варто зазначити, що дискусії навколо «фільмів спадщини» стосуються не тільки питань жанрової репрезентації в рамках історичного кіно, але проблеми якості історичного матеріалу та його бачення як «справжнього минулого». Наприклад, Клер Монк аналізує серію кінострічок (приміром, стрічку «Янголи та комахи» (Філіп Хаас, Великобританія/США, 1995), що виражають конкретні соціально-політичні погляди на певні аспекти британської історії, лишаючись при цьому у рамках візуального антуражу «справжнього історичного візуального документу» [177, с. 10].

На наш погляд, подібна амбівалентність є характерною ознакою трансформації цього феномену у межах жанрових характеристик власне історичного кіно. Як підкреслює Монк, «фільми та телевізійні драми того часу стали сприйматися багатьма як особливо «британські», як особливо характерні для британського кіно» [177]. Інший дослідник, Шелдон Холл, бачить у цьому не просто ознаку щодо сукупності певних естетичних та виражальних рис (для прикладу, демонстрації автентичних предметів, декору, архітектури тощо), але й «особливе ставлення до цих фільмів» з боку

глядача, який прагне типологізувати «фільми спадщини» як цілком окремий феномен британського кіно [159].

Не менш цікавим, ніж британські «фільми спадщини», є німецький феномен концептуалізації в рамках історичного кіно, який увійшов до академічного простору як «концепція «Вітчизни» (дослівно, «Хаймат») («Heimatfilm»)). На множинність змісту цього поняття та його багату термінологічну амплітуду звертає увагу Йоганнес Фон Мольтке, наголошуючи на «запаморочливому наборі значень», що так чи інакше асоціюються із феноменологією Heimatfilm [175]. У ширшому сенсі, історичні рамки цієї концепції накреслює Пітер Циммерман, розглядаючи візуальну образність німецького кінематографічного пейзажу в якості прикладу «зв'язку між національним кіно, кінематографічним ландшафтом і національною самосвідомістю» [207, с. 171].

За підрахунками вчених, більше двадцяти відсотків німецьких фільмів, знятих між 1947 і 1960 роками, можна віднести до історичного кіно, що так чи інакше асоціювалося із розробкою чи використанням концепції «Хаймат», яка, при цьому, малі і довоєнну історію (кінця 1930-х – 1940-х рр.) [151].

Як підкреслює Елізабет Боа, фільми Хаймат мали специфічне відношення до історії в її науковому аспекті, адже використовували, скоріше, ревізіоністські ідеї, ніж пропонували історичне кіно про смаки епохи або культурні ремінісценції певного історичного часу. За її словами, на початку 1960-х типовий фільм Heimat сприймався як елемент національної історичної міфології, що вкрай актуальна, проте не є альтернативою для академічної історії [144].

На наш погляд, слід окремо звернути увагу на ідею репрезентації сільського простору як повноцінного історичного суб'єкта, який набуває значення не лише фону, а активного носія наративного навантаження. Такий підхід був особливо важливим для німецького кінематографа 1950–1960-х рр., де село постає як уособлення національної пам'яті, вкоріненості й

післявоєної травми. Проектування історичної, «суто німецької» географії в екранній мові Хаймат підіймало питання недоторканого простору, який варто захищати. Герої, поміщені у такий контекст, не були військовими, проте мали свою власну внутрішню «війну», яка давала мотивацію сюжетним перипетіям.

Цікаво, що в межах подібного конфлікту перебувають герої німецьких кінострічок, що пов'язані як з довоєнним періодом Хаймат (наприклад, «Блудний син» Луїса Тренкера (1934), так і фільми 1950-х – 1960-х років (зокрема, «Зелений верес» Ганса Демпе (1951) або «Зима в лісі» Вольфганга Лібенейнера (1956) тощо).

Із меншою виразністю зазначені риси концептуалізації жанру історичного кіно в його різноманітних якостях та контекстах присутні і в рамках інших парадигм національної кінематографії.

Наприклад, Беррі Джордан вважає ключовими рисами пост-франкського кінематографу в Іспанії сталий зв'язок між «історією, кіно та міфологією» [166], що пов'язано із подоланням консервативного авторитарного культурного спадку у тому числі засобами переосмислення та репрезентації історичних ремінісценцій.

Посилання на історичну спадщину присутнє і в контексті італійського неореалізму. Цей феномен безпосередньо не пов'язаний із жанровою репрезентацією, позаяк є культурно-історичним феноменом, що має більш глибокі соціально-політичні корені. Проте, як вважає, [138] своєрідна абсорбція історичного жанру відбулася і в межах експериментів неореалізму, який не мав змоги ігнорувати актуальні для суспільства питання переоцінки історичного спадку, у першу чергу, італійського «чорного двадцятиріччя» (доба Б.Муссоліні).

2.1.2. Концептуальна типологічна модель. Історичні та візуальні наративи як прикладна проблема у вітчизняному кіномистецтві.

Художнє кіно на історичну тематику займає вигідну позицію між «нішевим», тобто таким, яке завжди має свого глядача, та масовим. Звісно, на цьому полі йому доводиться боротися з такими ще більш масовими жанрами, як мелодрама, комедія, бойовик. Та й фентезі і фікшн-історія останніми десятиліттями теж мають масову аудиторію, тому на кіно-ринку саме історичне кіно ще більше потіснили і воно починає вступати в «колаборацію» з іншими жанрами і напрямками.

Подвійне ставлення до історичного кіно, пов'язане з особливостями цього жанру, проявляється кожного разу, коли історичне кіно з'являється на екрані. Ми маємо на увазі своєрідне конкурентне оціночне судження, яке подібне кіно отримує від знавців історії, як «точної науки». Скрупульозному аналізу і обговоренню піддається все, починаючи від широкого історико-культурного тла подій, що розгортаються на екрані й історико-психологічної достовірності (історичні консультанти), і до окремих елементів, таких як портретна схожість реальних персонажів (кастинг), матеріальне середовище (робота художників й декораторів), костюмні «характеристики», включаючи зброю та інші аксесуари (художники по костюмах).

Такий навіть частковий перелік усіх, хто задіяний у виробництві історичного кіно, вказує на відповідальність з одного боку і затратність кіновиробництва з іншого. Цей же перелік дає і відповідь, чому історичне кіно вдається до колаборації з жанрами байопіку і фентезі, мелодрами і комедії, а за бюджетами змагається з блокбастерами у інших жанрах. Серед нещодавніх таких проєктів світового рівня можна назвати фільми Рідлі Скотта «Гладіатор» (перший і другий фільми), «Царство Небесне», «Остання дуель», «Наполеон»; «Помпеї» Пола Андерсона; серіали «Медичі» Серджо Міміка-Геззана, «Прокляті королі» Жозе Дайан, «Вовчий зал» Пітера Козмінські, «Сьогун» та інші. Ближче до українських кодонів можна згадати

й «Вогнем та мечем» і «Варшавська битв. 1920» Єжи Гофмана та «Катинь» Анджея Вайди.

Усі названі фільми, у тому числі польські кінокартини, своїми бюджетами, безумовно, переважають українські фільми у жанрі історичного кіно. Так, проблема фінансування у цьому жанрі є однією з ключових, та вона не поодинока. Показовою є, у даному разі, ситуація з названими фільмами Рідлі Скотта, який склав конкуренцію сам собі в жанрі історичного кіно. Маючи навіть дуже високий бюджет, історичний фільм повинен мати у собі «внутрішню історію», тобто як раз той наратив, який не тільки захопить глядача яскравою візуалізацією, але й додасть до неї дещо більше – цікавий сюжет, співпереживання головним героям, актуалізацію історії до дня сьогодення, режисерський авторський стиль. Щодо актуальності історії давньої до сьогоденної, то цей принцип зарубіжні критики, взагалі, вважають чи не центральним для створення ігрового художнього кіно [67, с. 48]. Відповідно саме виходячи з цих факторів, слід розглядати проблему історичного та візуального наративів в українському кіно.

Новітній український кінематограф, у цьому плані, вже має своїх популярних кінорежисерів у царині історичного кіно, багаторічна робота яких принесла свої позитивні зрушення. Справедливо сказати, що такі режисери, цілком усвідомлюючи і на власному досвіді борячись з генеральною проблемою малого бюджету, взяли правильну орієнтацію на європейський регіональний кінематограф, який знімає, перш за все, для свого глядача всередині країни, а вже далі намагається розширити просування таких фільмів за межі країни, зокрема завдяки різноманітним фестивальним програмам. Звісно, таке внутрішнє «споживання», в жодному разі не повинно означати нехтування описаними нами вище основними складовими і «правилами» історичного кіно.

Є і ще одна важлива особливість, яка стосується саме українського історичного кіно після 1990-х років. Це подолання постколоніального

дискурсу, у тому числі через вітчизняний кінематограф, піднімаючи і розглядаючи ті сюжети, які історики охрестили «білими плямами», тобто забороненими для їх репрезентації масовій аудиторії повністю або частково. Враховуючи наскільки була задавлена цензурою українська тематика в радянські часи, після падіння СРСР повертати до глядача довелося фактично всю українську історію, від Давньокиївської держави і до руху дисидентів-шестидесятників.

І тільки коли новітній український кінематограф увійшов у стадію первинного накопичення відзнятого ігрового кіно, з'явився матеріал для аналізу, зокрема у питанні історичного і візуального наративів. На цьому етапі теоретики, як завжди у подібних ситуаціях, зіштовхуються з необхідністю класифікації і «винайдення» відповідної термінології. Важливою саме з цієї точки зору, є публікація М. Демиденка і Н. Мархайчук, оскільки в ній наголошується саме проблема репрезентації історичного простору в ігровому кіно. Зрозуміло, що при такій постановці проблеми, аналізу піддається переважно історичне кіно. Автори розуміють «історичний простір» як широке поняття, тотожне простору культури в історичному вимірі. Це і дає їм підстави для наступної класифікації вимірів «історичного простору».

«Героїчна форма» робить наголос на «просторі» людини в історії, зачіпаючи і давню дискусію про роль особистості в історії. На думку авторів, такій формі відповідає «тілесна візуальність», коли необхідність подати історичний портрет головного героя тягне за собою і відповідну портретну візуалізацію у кадрі. «Подієва форма», так би мовити, відповідає за сюжет, фактично оповідає конкретну подію в історії. У даному випадку і візуалізація стає «протяжною» у кадрі і конкретною у змісті. Далі йде «історична ревізія, причому автори одразу наголошують на складності при візуалізації цієї форми. Можемо тут зголоситися але з тої причини, що проблема історичної ревізії тих чи інших історичних подій навряд чи може вважатися окремою

формою в кіно, вона є скоріше важливим інструментом для препарування історії у будь-якій сфері культури і бути присутньою як у «героїчній» так і «подієвій» та інших можливих формах. Щодо запропонованої авторської концепції, то подібна форма пов'язується з комерційною складовою, а от щодо візуальності, то в цій формі вона залишається ніби «забутою» авторами. Останньою у запропонованій класифікації названа «історична панорама». Можна вважати цю форму розгортанням попередньої «подієвої» на широкому історичному тлі. Так саме широкою і розлогою стає тут і візуальність, що, на думку авторів, ускладнює завдання для творців кіноепопеї, і поки що українське кіно слабо справляється з цією формою. У якості прикладів наводяться стрічки, орієнтовані для показу саме великим екраном [40, с. 257-258]. Це дійсно так, проте відмітимо, що аналогічна проблема постає не тільки в українському але й у європейському кіно. Кіноепопея краще відчуває себе у просторі серіалу й «обрізана» для формату кіноекрану, нерідко втрачає і широту, й головне, глибину. І якщо брати це до уваги, слід сказати, що українське історичне кіно таки має на сьогодні, хоча й одиничні але вдалі серіальні втілення, це стрічки «І будуть люди» і «Століття Якова».

Повертаючись до подальших аналогій з світовими кінопроцесами, у якості історичного нарративу, як основи для сюжету, вдалою показала себе колаборація історичного кіно з жанром байопіку. І позитивним прикладом у цьому напрямку є багаторічна праця режисера Олеса Янчука. Прикметно, що два своїх перших фільми на історичну тематику ще молодий режисер О. Янчук знімав, поєднуючи масовий і авторський кінематограф. Надалі ж, починаючи з фільму «Нескорений», тобто з початку 2000-х років, він винаходить вдалу формулу, йдучи, знов таки, за європейським кінематографом, який не часто може зрівнятися з голлівудськими бюджетами, однак виробляє гарне історичне кіно. Як точно і лаконічно сформулювала Л. Брюховецька, характеризуючи «Нескореного», в Україні

нарешті з'явилося кіно, яке може утримувати увагу різних категорій глядачів, а також показало героя дії, вартого наслідування [20, с. 327].

Отже, послуговуючись наведеною вище класифікацією, наданої українськими науковцями, це варіант «героїчно форми». Згідно такому варіанту життя головного героя, реального і відомого історичного персонажа, є стрижнем не тільки для сюжету, а, головне, для занурення в контекст епохи. Таким є історичний наратив. При цьому візуальний фокус протягом усього фільму, не виводиться за межі особистого простору головного персонажа, що дозволяє уникати дійсно масових сцен і утримуватися в межах скромного бюджету, не втрачаючи при цьому уваги до важливих історичних перипетій, які відбуваються навколо і за участю героя. Таким чином «велика» історія вкладається в історію особисту. Правда, у такому варіанті є ще один важливий фактор, на який завжди звертає увагу О. Янчук. Картина може триматися на герої лише за умови, що він харизматичний і викликає емпатію у глядача. У його фільмах такими героями постають відомі постаті: Степан Бандера, Роман Шухевич, Андрій Шептицький, Симон Петлюра. І кастинги на головного героя які проводилися режисером, завжди були вдалим, бо поєднували зовнішню відповідність «харизматичності» з міцною акторською грою, без якої не досягнути такого результату.

Для аналізу будь-якого явища негативний досвід, підданий критичному осмисленню, стає навіть більш важливим, ніж позитивний. І таким негативним досвідом у жанрі історичного байопіку ми вважаємо фільм «Заборонений» режисера Романа Бровка, присвячений Василю Стусу і колу «шестидесятників». Перш за все, наведемо тут два аспекти які, на нашу думку, є надзвичайно важливими для грамотної побудови наративу в історичному кінематографі.

Перший, це тема пропагування певних цінностей, яка відноситься до кіно в цілому та історичного, зокрема. Межа тут започаткована вже на філологічному рівні, коли ми порівнюємо нюанси використання слів

«пропагування» і «пропаганда». Остання нерідко вбиває історичне кіно, яке має нести цінності, але не вдаватися до тотальної пропаганди, про що чимало пишуть зарубіжні і українські критики та дослідники [67, с. 49]. І як раз добре знання реальних історичних наративів, глибоке занурення в епоху, повинно стати запобіжником від штампованих підходів, характерних для поверхових пропагандистських фільмів. В історичному кіно такі штампи прикривають «нративні пустоти» вже на рівні сценарію, як у випадку із «Забороненим», і цей негативний процес тільки помножується, коли словесна пустота перетворюється на візуальну.

Другий аспект є продовженням першого і його можна порівняти з хворобою, яка вражає не тільки зовнішній вигляд але, що є більш тяжким за наслідками, внутрішні органи. Оскільки це базова основа творчості, яка стосується і кіно і має назву – підтекст. Як справедливо зазначають дослідники, вміння працювати з підтекстами розкриває талант режисера. Бо тут відбувається тонке поєднання таких складових як аудіо і візуальні образи, причому вони закладаються режисером так, що повинні бути «зчитані» глядачем і подіяти на нього на глибинному емоційному рівні [118, с. 275]. І саме в цьому закладена специфіка кіно, як виду мистецтва, в якому «образ слова» повинен бути обов'язково візуалізованим [63, с. 65]. У випадку з історичним кіно, підтексти виникають при взаємовпливі візуального зображення духовно-матеріального середовища і особистостей персонажів, які в ньому перебувають. Чим точніше відтворене таке середовище, тим більше вимагається від зображення внутрішнього психологізму героя, чії дії повинні корелюватися з цим середовищем і виглядати органічно. На жаль, як раз на рівні підтекстів фільм «Заборонений» залишається доволі слабким, а пустоти заповнюються штампами.

Справедливо сказати, що означені тут проблеми з надмірною пропагандою і відсутністю підтекстів, стосуються не тільки фільму Романа Бровка. Такі своєрідні «родові відмітини» стосуються не тільки ще цілої

низки українських ігрових історичних фільмів але й, наприклад, і художнього історичного кіно балтійських держав на межі тисячоліть, які також відновили свою незалежність з розпадом СРСР. Про це пише і відома дослідниця Л. Брюховецька, додаючи до проблемних сторінок європейського кінематографу не тільки колишні «радянські республіки» але й національні кінематографи Польщі, Угорщини, Чехії [20, с. 39]. Бажання підійняти якусь раніше заборонену тему при слабкій творчій і фінансовій базі пояснює таку ситуацію та не вповні реабілітує її, особливо, коли подібний стан стає близьким до норми і починає слугувати виправданням для слабкої за якістю кінопродукції, апелюючи до її «першості» або до патріотичної складової.

Проаналізувавши негативну «традицію», знову звернемося до позитивної. Це традиція так званого авторського кіно, яка є окремою сферою дослідження в кінознавстві. Так, цю тему активно досліджує Г. Погребняк. Спираючись на праці зарубіжних дослідників, вона нагадує, що кіно створює свою особливу «кінематографічну модель світу», творцем якої виступає режисер. У свою чергу, авторський кінематограф виникає у тому випадку, коли режисер має певні ідеї, які прагне висловити через вищеназвану «модель світу» [102].

Звісно важливою складовою цієї моделі є національна історія і культура, більш того, одним із центральних завданням кінематографіста є відображення ціннісних національних особливостей через аудіовізуальні форми. Що стосується конкретних проявів цих «аудіовізуальних форм», то саме в цьому і проявляється авторський стиль режисера. Наприклад, аналізуючи «поетичне кіно», Г. Погребняк називає різні варіанти авторського режисерського погляду: збереження культури, що зникає; травматичні аспекти історії та сучасності, гротескний погляд на національний характер [96, с. 165-168].

Відповідно до передачі візуального наратива, важливими є думки Г. Погребняк про важливість дизайну кадру, як базової одиниці, з якої

кінорежисер і конструює власну модель світу або подає свій погляд на національну модель культури. Для авторки поняття дизайну кадру багатопланове, воно містить в собі і такі важливі формальні ознаки як композиція, світло, матеріальне середовище, так й те, що повинно виникати як результат – думки, емоції, часопростір [99, с. 43-44].

Отже в українському варіанті авторський кінематограф веде свої початки від пошуків О. Довженка, І. Кавалерідзе, Д. Вертов в 1920-ті, а також від «поетичного кіно» 1960-1970 років. З приводу останнього, дослідники слушно зауважують, що для українських кінематографістів тієї пори було притаманним займати позицію автора-громадянина [97, с. 53]. Що стосується художніх образів, то через них митці намагалися вийти на розуміння як національних цінностей, так і їх взаємодію із загальнолюдськими [95, с. 360]. І деякі з фільмів новітньої епохи буквально продовжували ці традиції, як, наприклад, «Молитва за гетьмана Мазепу» Юрія Іллєнка.

І досі в окремих публікаціях можна зустріти твердження, що авторське кіно обов'язково протистоїть масовому і що чистота передачі авторського режисерського погляду є антитезою комерційному погляду на кіно [2, с. 134]. Проте важливими є ті перетворення, які виникли в результаті сполучення ринкових відносин з авторським кіном і те, як зреагував український кінематограф. Як зауважила з цього приводу у своєму дослідженні І. Зубавіна, не дивлячись на передрікання кризи і навіть «смерті» авторського кіно в Україні, воно не тільки не зникло але й мало успіх на міжнародній арені, завдяки жвавому світовому кінофестивальному руху [51, с. 115].

На наш погляд, яскравим прикладом вдалого симбіозу кіноринку і авторського є творчість режисера Олесь Саніна. Усі три його ігрові фільми є історичними за жанром, і всі були помічені кіноспільнотою не тільки в Україні але й за її межами, отримували призи і відзнаки, включно з головною мистецькою відзнакою в країні – Національною премією імені Т. Г.

Шевченка. Додамо, що всі три є авторським кіно, що спирається на традиції «поетичного кіно». Це факт, який позначений у біографії режисера, адже цій професії він навчався в творчій майстерні Леоніда Осики, представника когорти українських «шестидесятників» у вітчизняному кіно. І якщо його перший фільм «Мамай» фактично «закривав» історію «поетичного кіно», а за новітньою термінологією цілковито вкладався в означення «артхаусу», то надалі можна говорити про пошуки власного авторського стилю.

Він був намічений одразу у фільмі «Поводир», в основу якого лягла легендарна історія про «страчений з'їзд кобзарів». Ця, так і не підтверджена жодними документами чи свідками подія, сучасними українськими істориками вважається, як і було сказано, легендою. Вона розповідає про те, що українські кобзарі були зібрані у Харкові взимку 1932 чи 1934 року нібито на почесний з'їзд, однак після його закінчення були під конвоєм супроводжені до арештантських вагонів. Усіх заарештованих кобзарів вивели до Козачої Лопані, в околицях якої, за однією версією, вагони оточив загін ОДПУ і чекав, поки закриті у вагонах кобзарі померли від холоду, а за іншою (відтвореною у фільмі), розстріляні і закопані у невідомому місці в колективній могилі.

На нашу думку, Олеся Саніна цей сюжет схвилював, бо його авторському стилю в історичному кіно, як раз притаманна комбінаторика: поєднання справжньої історії і легенди, історії колективної і особистої, історії повсякденної і епічної. В численних інтерв'ю, особливо пов'язаних з його фільмом «Довбуш», О. Санін оповідає про свою увагу до реальних історичних документів, які реалістично відображають і загальне історичне тло епохи. Проте на рівні сценарію і надалі при зйомках фільму, для нього ще більш важливими за історичні факти, є показ певних ідей, які хвилюють його як автора. Тобто режисер О. Санін вчиняє так, як роблять автори гарних історичних літературних творів, розуміючи, що реальна історія та художня вигадка повинні знаходитися між собою у балансі.

Наведемо тільки один з прикладів, стосовно фільму «Поводир» (2014). Так, після його виходу кіно-оглядачі і критики активно висловлювалися щодо абсолютно фантастичного сюжетного ходу, згідно якому на початку 1930-х років американський хлопчик-підліток в Україні (Харкові) стає «поводирем» у одного з кобзарів, колишнього офіцера збройних сил УНР. Та як раз «абсолютної» недостовірності чи фантастичності цей сюжет не має. Є певне «згущення» часу, яке є фактично однією з складових художнього історичного твору. Насправді, у Харкові до середини 1930-х років було чимало зарубіжних фахівців, у тому числі й американських, було і американське консульство. А ось репресії проти іноземців почалися, звісно, пізніше, у другій половині 1930-х років. Щодо їх дітей, то після арешту батька, а то й батька і матері, їх статус позначався як ДВР, тобто «діти ворогів народу». І в такому статусі ці діти «губилися» або у пільмі історії, або в радянській системі дитбудинків, із втратою справжнього імені, прізвища і навіть пам'яті про свою справжню родину.

Отже, О. Санін дуже уважно ставиться до широкого історичного контексту у своїх кінотворах і саме на ньому вибудовує сценарно-режисерські наративи. І, насправді, те, за що критикували, у тому числі поверхово й несправедливо «Поводиря», Олесь Санін продовжував і розвивав у «Довбуші», за якого отримав Шевченківську премію. Виходячи як раз із скрупульозного опрацювання тих місць, в яких реальна історія сполучається з легендарною, так саме режисер дбайливо і уважно ставиться до сполучення історичного та візуального наративів. Якщо у «Поводирі» одним з «героїв» фільму, саме завдяки візуальній складовій, стає Харків 1930-х років, то у «Довбуші» в ранг візуального «героя» потрапляє історико-етнографічна складова українських Карпат, причому з урахуванням статусу прикордоння і, відповідно, розмаїттям етнічних груп, які здавна проживали на цих територіях. Не випадково до промоційної програми «Довбуша» були включені, наприклад, виставки костюмів і аксесуарів, створених спеціально

для фільму. І оскільки так звана «картинка», тобто усе, що відбувається у кадрі, зроблено дійсно якісно, саме особливість, «екзотика» цього історичного регіону України має всі підстави, щоби зацікавити фільмом зарубіжний кінопрокат. Так і сталося, підтвердженням цьому є, зокрема, поява «Довбуша» на самому відомому нині у світі стримінговому каналі «Netflix», там саме вийшов у всесвітній «прокат» і фільм «Поводир» (2014).

Таким чином можна констатувати, що саме авторське кіно в Україні, беручи за приклади власний національний досвід «поетичного кінематографу» і успішно засвоюючи сучасні світові кіновиробничі процеси і закони та умови кіноринку, успішно продемонструвало авторський підхід і в історичному кіно. Саме в цій взаємодії були сформовані і відпрацьовані ті умови, при яких і з порівняно невеликими бюджетами можна знімати гарні історичні ігрові фільми, підтримуючи баланс між історичними і візуальними наративами.

2.2. «Історичне кіно», «фільми про минуле», «історія у кіно»: типологія сучасного ігрового кінематографу України

2.2.1. Типологія кінематографу України в контексті соціокультурних трансформацій

Генезис кінематографу України у другій половині ХХ - початку ХХІ століття відбувався в контексті соціокультурних трансформацій, пов'язаних з розпадом СРСР та зміною культурно-історичної парадигми [24].

Основні особливості генезису кінематографу України в цей період пов'язані із цілою низкою факторів, серед яких, безумовно, одним з основних є здобуття Україною незалежності. Після отримання незалежності Україна отримала можливість розвивати свій власний кінематограф, також виникли нові студії та кінокомпанії, які займалися виробництвом фільмів.

Важливе значення мав специфічний інтелектуально-культурний клімат цього етапу, який проявив культурне розмаїття країни. В практиці українського кіно образ України закріпився як набір символів, що характеризують багатонаціональну країну із різноманітною культурною спадщиною (наприклад, кримськотатарською, лемківською тощо). Відтак, напрями відображення культурної різноманітності та розмаїття на екрані стали ознакою як сценарного, так і екранного контекстів кіно.

У свою чергу, зазначений фактор культурного розмаїття вплинув на особливості розвитку жанрових репрезентацій, що покликала до життя феномен жанрового експерименту. По суті, українські режисери почали експериментувати з жанрами та створювати оригінальні фільми, що виходили за межі традиційного поняття, наприклад, історичного кіно [41]. З'явилися фільми, які поєднували в собі елементи драми, комедії, фентезі та інших жанрів (наприклад, лірична історична епіка), як-от «Гуцулка Ксеня» (2019), «Мамай» (2003), «Спіймати Кайдаша» (2020), «І будуть люди» (2020).

У такому контексті повернення до історії набуло статусу майже національної парадигми кіно, яка дозволяла залучати до кінонарративу усі компонентність історичної теми: від біографічної складової (кінодрама, кінопортрет) до, свого роду, фільмів-оцінок, де історія фігурувала як система інтерпретації. Українські режисери стали звертатися до історичних тем і створювати фільми, які розповідали про події з позиції національного масо ствердження, що сприяло популяризації та вивченню української історії серед глядачів (наприклад, «Довбуш» (2023), «Чорний ворон» (2019), «Захар Беркут» (2019), «Крути 1918» (2019), «Нескорений» (2000)) [5].

Важливо, що пошук ідентичності в історичному кіно став фактором прориву на міжнародному рівні та важливою ознакою визнання національного кіно як факту культури (зокрема, це фільми «Мамай» (2003), «Поводир» (2013), «Гірки жнива» (2017), «Чужа молитва» (2017), «Довбуш» (2023)). Так, українські фільми почали отримувати відзнаки на міжнародних

кінофестивалях, ставали номінантами та лауреатами престижних кіно нагород, що є ознакою популяризації не лише кінематографу як такого, але й історичного національного наративу [10].

На перший погляд, поза межами історичного контексту перебуває фільмом «Плем'я» (2014) режисера Мирослава Слабошпицького, який здобув багато міжнародних нагород. Проте його розуміння на рівні історії сучасності практично неможливе без усвідомлення глибини контексту розвитку країни та спільноти, що спонукає дослідників відносити кінострічку до між жанрового простору сучасної соціально-історичної драми. Фільм розповідає про життя в інтернаті для незрячих підлітків, порушує дуже складні моральні питання перед глядачем.

Таким чином, соціокультурні трансформації в українському кінематографі напрямую пов'язані із специфікою розвитку кіно як художньої сфери та одночасно важливого чинника у формуванні національної ідентичності, що виходить за межі вузьких художніх функцій.

У межах попереднього розгляду можемо виділити кілька напрямів, через які реалізується вплив кінематографа на суспільну комунікацію та рефлексію.

У першу чергу, це проявляє себе у практиках відображення суспільних проблем, в контексті чого національний кінематограф виявляє та робить соціально значущими різноманітні виклики, з якими зіштовхується суспільство. На наш погляд, віддзеркалення таких проблем, як бідність, дискримінація, соціальна нерівність, політичні конфлікти тощо має очевидну історико-культурну заангажованість, яка вкрай суттєво насичена символічними кодами, що візуалізуються та стверджуються засобами історичного кіно [1].

Важливе значення у контексті соціокультурного впливу кінематографу має робота із суспільними стереотипами. Історичне минуле часто є досить консервативною конструкцією, яка потребує часу та вагомих зусиль для змін

і інтеграції в нову соціальну парадигму. Тому не викликає подиву те, що наразі національне кіно націлене на актуалізації тих компонентів історичної репертуарі, які, у певному сенсі, випереджають, академічні інтерпретації. Наприклад, така особливість майже стовідсотково фіксується у тематиці боротьби ОУН-УПА під час Другої світової війни, яка в кінематографічному сенсі значно випереджала існуючі історичні конвенції.

Також руйнування стереотипів здійснюється і в межах віддзеркалення життя різних соціальних груп, передусім таких як гендерні, расові або етнічні меншини, що помітно впливає на де сакралізацію або навпаки утвердження більш вагомого статусу певних ідей та підходів.

В цілому, вплив на культурну ідентичність проявляє себе у здатності кінематографу відтворювати та різноманітними засобами підкреслювати культурну ідентичність. Тому фільми, що розповідають про історію, традиції, мову та спосіб життя українців, посилюють символічні конотації. Зазначений аспект стосується і впливу історичного кінематографу на громадську думку. На багатьох прикладах ми спостерігаємо, як національне кіно, де політичні, економічні або соціальні проблеми актуалізуються та є першорядними, сприяють формуванню або зміні поглядів аудиторій глядачів, а також спонукають до обговорення і рефлексій.

Сучасний ігровий кінематограф зачіпає різні аспекти соціокультурних трансформації, які відбуваються в українському суспільстві. Серед них вважаємо за необхідне виділити декілька головних, що безпосередньо впливають на типологічні характеристики кінематографу.

Національна ідентичність. Українське кіно сприяє формуванню та зміцненню національної ідентичності. Фільми, що розповідають про українську історію, культуру, мову та традиції, підкреслюють унікальність українського народу і спонукають глядачів до гордості за свою країну.

У другій половині XX – на початку XXI століття український кінематограф стає важливим чинником формування національної

ідентичності, відіграючи роль не лише художнього, а й культурно-репрезентативного інструменту. У цей період режисери звертаються до ключових тем національної історії, фольклору, мови та етнокультурної спадщини, актуалізуючи смисли, пов'язані з ідеєю українства як цілісної культурної системи.

Визначальною рисою цього періоду визнається посилене звернення до націотворчих сюжетів. Наприклад, у фільмі «Мамай» (2003, реж. О. Санін) через інтертекстуальне поєднання українського й кримськотатарського фольклору формується образ культурного діалогу та етнічної єдності. У стрічці «Поводир» (2014, реж. О. Санін) історія українського кобзарства набуває символічного виміру як метафори незнищенної національної пам'яті. Фільм «Чорний ворон» (2019, реж. Т. Ткаченко), екранізація однойменного роману В. Шкляра, акцентує увагу на темі визвольної боротьби УПА й образі українського повстанця як втілення незламного духу. У «Довбуші» (2023, реж. О. Санін) ідеалізований образ опришка перетворюється на архетип героя-визволителя, котрий чине опору зовнішньому гніту. Такі приклади демонструють, яким чином історичні сюжети, візуальні коди (карпатський ландшафт, народний одяг, зброя, ритуали) та архетипи транслиують ключові елементи національної ідентичності.

Окремий вимір репрезентації національної ідентичності становить звернення до колективних травм і трансформаційних етапів національного досвіду. Соціальні проблеми, що представлені у фільмах 1990-х – 2000-х років, набувають ідентифікаційного виміру, коли подаються не в вигляді ізольованих явищ, але наслідками історичних травм колоніалізму, тоталітаризму чи пострадянської трансформації. Так, у фільмі «Пропала грамота» (1991, реж. Б. Івченко), хоч і створеному раніше, але активно переосмисленому у нову епоху, село постає у вигляді ядра національного буття. У «Штольні» (2006) чи «Іван Сила» (2013) маркуються соціальні конфлікти як наслідок втрати історичної послідовності. Таким чином, навіть

проблематика корупції, війни чи моральної деградації осмислюється через культурно-історичну оптику – як симптом або відлуння колоніального минулого, що вимагає подолання.

Отже, у фільмах різних періодів спостерігається формування візуально-нарративної моделі, у якій національна ідентичність репрезентується через історичний досвід, образи спротиву, фольклорні й міфологічні коди, а також через осмислення травматичного минулого, що досі формує сучасну культурну свідомість.

Тема гендерної рівності в українському кіно в другій половині ХХ – на початку ХХІ століття поступово набула актуальності та почала виразно відображатися у різних аспектах кіномови. Передусім ідеться про подолання стереотипних ролей, у межах яких жіночі персонажі виходять за межі традиційного соціального сценарію – покірної матері, жертви або супутниці головного героя (наприклад, «Чужа молитва» (2017), «Погані дороги» (2020), «Земля блакитна, ніби апельсин» (2020), «Carol of the Bells / Щедрик» (2022), «Плем'я» (2014)).

У стрічці «Плем'я» (2014, реж. М. Слабошпицький) жіночі персонажі функціонують у межах жорсткої соціальної системи, однак виявляють внутрішню автономію й здатність до самостійного вибору, навіть ціною радикальних рішень. У фільмі «Кіборги» (2017, реж. А. Сеїтаблаєв) хоч жіночі ролі другорядні, однак вони репрезентують моральні опори й ідеологічні маркери, що дозволяє побачити жіночий досвід у контексті воєнної травми та національної пам'яті.

Водночас у 2000-х - 2010-х роках посилився вплив так званого «жіночого погляду» в українському авторському кіно. Режисерки Ірина Цілик («Земля блакитна, ніби апельсин», 2020), Марина Врода («Крос», 2011), Наталія Ворожбит («Погані дороги», 2020) подають жіночі історії не як побічний сюжет, а як головну нарративну лінію. Наприклад, у «Поганих дорогах» жіночі персонажі демонструють різні моделі опору, адаптації та

внутрішньої сили в умовах війни, що руйнує усталені ролі й дозволяє розкрити глибину психологічного та соціального досвіду жінки.

Таким чином, національний кінематограф поступово формує простір для рефлексії над жіночою ідентичністю, тілесністю, травматичним досвідом, материнством, сексуальністю та вибором у межах нової культурної чутливості, де жіночий досвід перестає бути периферійним.

Насамкінець, важливою ланкою соціальних трансформацій у кінематографічній культурі України став мультикультуралізм як прояв відкритості до етнічної, мовної та культурної різноманітності. У зазначений період українське кіно дедалі частіше відображає присутність різних культурних ідентичностей у межах єдиного національного наративу. Наприклад, у стрічці «Гамер» (2011, реж. Олег Сенцов) зображено кримське провінційне середовище, в якому присутня поліетнічна структура, а соціальні взаємодії побудовані на конфлікті між локальними ідентичностями. У фільмі «Плем'я» (2014, реж. М. Слабошпицький) візуальна радикальність поєднується з ідеєю мовної різнорідності: фільм повністю знято мовою жестів, що створює новий простір міжкультурної комунікації. У кінострічці «Толоці» (2020, реж. М. Ілленко) розкривається складний культурний діалог між регіонами України, а також демонструється єдність через багатоетнічну символіку.

Мультикультурний вимір також проявляється у фільмах, які висвітлюють єврейську, кримськотатарську, польську, грецьку присутність на теренах України. Наприклад, стрічка «Чужа молитва» (2017, реж. А. Сеїтаблаєв) порушує тему кримськотатарської ідентичності в умовах Другої світової війни, демонструючи трагічний вибір героїні, що рятує єврейських дітей. У фільмі «Клара» (2016, реж. І. Янковський) розкривається тема взаємодії української та єврейської культур у контексті Голокосту.

Таким чином, мультикультуралізм в українському кіно не лише розширює тематику та географію кінематографа, а й стає інструментом

артикуляції складної мозаїки національної ідентичності, у якій етнокультурна різноманітність розглядається як цінність, а не загроза.

2.2.2. Критерії типології історичного жанру в сучасному ігровому кіно України

Жанровий репертуар історичного кінематографу достатньо широко репрезентований підвидами, які мають різноманітний художній статус, представляючи практично усю можливу амплітуду: від суб-жанрової до внутрішньо видової.

За критерієм *класичного жанрового репертуару*, який, як уже зазначалося раніше, сформувався ще у першій половині XX ст., історичне кіно репрезентує літературоцентричну таксономію. В її полі визначальне місце посідають історична драма, історична біографія та кіноепопея, які досить часто розглядаються дослідниками як вповні самостійні внутрішньовидові форми.

Натомість суб-жанровий статус мають кінематографічні нариси та есе, що в історії світового кінематографу часто застосовувалися саме для репрезентації актуальних подієвих сюжетів.

Самостійність історичної драми як внутрішньовидової форми історичного жанру годі заперечувати. За роки побутування ігрової кінематографії, вона набула масштабів цілої галузі в парадигмі кіно, яка існує за власними специфічними канонами та спирається на комерційні норми споживання кінопродуктів. Як вважає, О.Косачова, кінодрама часто претендує на синонімію власне історичного кіно, перебираючи на себе фокус уваги в ігрових наративах про минуле. З її точки зору, в том чи іншому аспекті до подій історичного минулого звертаються різноманітні жанри ігрового кіно, «але на історичну точність претендує передусім історична драма» [67, с. 47].

Проте, на наш погляд, в історії сучасного ігрового кіно України варто окремо розглядати історичну драму від драматичного кіно із використанням

подієвих або фактологічних контекстів минулого. Застосування запропонованої у межах дисертаційного дослідження авторської моделі візуального символічного моделювання (наратив → архетип → символ → узагальнення → кодування) дозволяє простежити, яким чином сучасне історичне кіно України формує медіатизовану пам'ять через структуру візуального образу, наративу та композиції [10]. Прикладом послідовної реалізації цієї моделі є фільми Олеся Саніна «Поводир» (2014) та «Довбуш» (2023) (2023). У стрічці «Поводир» (2014) сюжет зосереджується на знищенні кобзарства у 1930-х роках, що інтерпретується як акт насильства над культурною пам'яттю. Центральний герой – сліпий бандурист Іван Кочерга – втілює архетип мудрого наставника, духовного провідника. Його сліпота функціонує не як ознака вразливості, а як символ прозріння, доступу до глибинного пласту пам'яті. Образи чорних окулярів, білої пов'язки, звуку бандури, а також тиша, що виникає після зникнення голосу культури, формують глибоко символічне поле. Через візуальну опозицію світла й темряви, наявності й відсутності звуку, руху і завмерлості простору, фільм формує образ колективної травми [5]. Узагальненням цієї композиції виступає ідея системного знищення культурного ядра нації, що транслюється як естетична модель втрати. На рівні кодування застосовано візуально-композиційні рішення, які акцентують увагу на відчуженні, контрасті, тиші як знаковому виявленні зниклої традиції. Саме через ці художні механізми «Поводир» (2014) функціонує як форма медіатизованої пам'яті – візуального конструкту колективного переживання, що виводить індивідуальний сюжет за межі приватного і формує універсальну наративну формулу.

Інший приклад – фільм «Довбуш» (2023) – реалізує модель історичної міфологізації через образ героя-захисника. На рівні наративу йдеться про боротьбу карпатського ватажка з колоніальним тиском, проте сюжет вибудовується не як лінійна реконструкція подій, а як узагальнена розповідь про національний спротив. Образ Довбуша структурується за архетипом

культурного героя – він одночасно носій сили, посередник між громадами й силами природи, жертва й мстивий праведник. Візуальна символіка фільму включає домінантні образи стихій: скель, туману, вогню, крові – що посилюють хтонічне звучання його постаті. Часте кадрування з високої перспективи, ізольованість героя в композиції кадру, панорамні плани над Карпатами підкреслюють його надособистісний, майже сакральний статус. Узагальненням фільму є фіксація ідеї героя як носія історичної справедливості – не конкретної події, а візуально-психологічної структури, що репрезентує відплату за кривду [41]. Елементи кодування — ритмічне повторення символів (вогонь, кров), контраст кольору, сакралізована колористика – створюють замкнене візуальне поле, яке кристалізує ідею спротиву як вічного принципу. Таким чином, фільм моделює нову колективну пам'ять, у якій образ героя функціонує як стійкий візуальний код національної ідентичності [24].

Обидва фільми, попри відмінність у жанровій тональності, є прикладами художньої реалізації символічної структури пам'яті – з її етапами наративної побудови, архетипізації, кодифікації символів і узагальнення у формі візуального тексту. Їхній аналіз підтверджує ефективність авторської моделі як інструменту культурологічної інтерпретації історичного кіно та як основи для подальшого дослідження національного символізму у візуальній мові кінематографу [67]. Історія в кіно як самостійний та повноцінний «герой» має абсолютно конкретний обсяг засобів втілення, які дозволяють наочно відрізнити її від історичних алюзій, метафор минулого або ремінісценцій на історичну тематику в межах системи координат, наприклад, ліричної драми. (Більш детально зазначений аспект розглянутий нами у відповідному пункті Розділ III).

Наприклад, Ю. Голіченко, аналізуючи тематику представлення «правди історії» у кінострічці «Тарас Шевченко. Повернення» (реж. О. Денисенко, 2019), звертає увагу на специфічну розбіжність між жанровим контекстом

власне історичної драми та репрезентацією історії в комерційному ігровому кіно. З його точки зору, зазначену кінострічку глядач сприйняв двозначно через складність показаних історичних ремінісценцій. Якщо жанр історичної драми за визначенням спирається на «відображення достовірності, правди, хоча б якоїсь її частини», (зрештою, на екрані «присутні реальні сторінки, за словами авторів, з життя Кобзаря»), то порушення цього канону призводить до дисбалансу між очікуваними глядачем образами дійсності та екранною історією, що демонструє глядачеві «зовсім іншу правду» [30, с. 52].

За критерієм *художньо-нарративної основи* варто окремо розглянути два жанрові підтипи: 1) екранізація літературного твору; та 2) втілення оригінального сценарію. З погляду специфіки роботи з історичним матеріалом така градація має принципове значення. Літературний твір функціонує у власній художньо-естетичній системі, яка зазвичай не передбачає суворого дотримання історичної достовірності або фактографічної точності. У цьому контексті екранізація історичних сюжетів орієнтується насамперед на художню логіку літературного джерела, що зумовлює певне відхилення від документального викладу подій.

Додаткову складність породжує паралельне існування двох текстів – літературного, який часто сприймається глядачами як «першоджерело», і кінематографічного, що здебільшого розглядається як його адаптація або інтерпретація. Проте таке уявлення є спрощеним, оскільки літературний текст сам по собі не є історичним документом, а художнім витвором, який репрезентує історичні події через призму авторської інтерпретації, нарративної умовності та символічного узагальнення. Відтак, ідеться не про «історичний дискурс» у строгому сенсі, а радше про літературний дискурс історичної тематики, який вступає у взаємодію з дискурсом документального або академічного осмислення історії.

У цьому діалозі, або радше в напрузі між художнім і документальним баченням минулого виникає міждискурсивний конфлікт, який не завжди веде

до гармонійної взаємодії. Професійна історіографія, що дотримується принципів об'єктивізму, часто критично ставиться до художніх переосмислень історії, тоді як культура (зокрема кіномистецтво) апелює до емоційної правди, символічного резонансу й національного міфу.

Попри цю напругу, варто визнати, що саме літературна подача історичних подій у межах культурологічної парадигми стає своєрідним каталізатором естетичних механізмів кіно. У такому випадку візуальна репрезентація формує «історико-культурний вузол» – точку перетину між різними дискурсивними стратегіями, де стикаються документальна точність, художня умовність і колективна пам'ять. Саме в цій зоні взаємодії виникає ефект мультифокусного сприйняття кінотвору, що дозволяє розширити горизонти історичної рефлексії у межах сучасного культурного простору.

Так, на противагу екранізаціям літературних творів, оригінальні сценарні рішення не мають наперед заданої художньої траєкторії. Це надає авторам ширший простір для творчої інтерпретації минулого та дозволяє здійснювати гнучку реконструкцію або деконструкцію історичних подій. Саме тому такі фільми нерідко провокують гострі суспільні дискусії, які виходять за межі суто естетичного сприйняття і торкаються глибинних проблем історичної правди, колективної пам'яті та національного самовизначення. У цих дискусіях часто беруть участь не лише глядачі чи критики, але й професійні історики, позиції яких нерідко виявляються навантаженими політичними або ідеологічними упередженнями. Це створює конфліктну зону між академічним підходом до історії та кінематографічним баченням минулого, де правдоподібність і символічна ефективність іноді переважають фактографічну точність.

Ілюстративним прикладом є кінострічка «Таємний щоденник Симона Петлюри» (2018 р., реж. Олесь Янчук), знята за мотивами біографії Симона Петлюри. Фільм побудовано навколо реального історичного документу автокомунікативного характеру – щоденника головного героя. Така форма

надає твору видимої документальності, але водночас відкриває широке поле для інтерпретацій. У цьому випадку постать режисера відіграє роль ключового посередника між історичним джерелом та кінематографічною репрезентацією. Саме режисер організує кінотвір, спираючись не лише на документальні матеріали, а й на власне бачення подій, світоглядні орієнтири й наративні акценти. В результаті, «щоденник» постає не лише як свідчення минулого, а як символічна конструкція, що відображає актуальні дискурси ідеологічного позиціонування. Ця стрічка викликала помітний резонанс у публічному просторі, зокрема критику з боку істориків, які по-різному оцінювали як точність реконструкції, так і саму доцільність героїзації постаті Петлюри.

Важливе значення для розуміння сутності історичного жанру в ігровому кіно має *критерій історичного масштабу та ракурсу репрезентації* подій минулого. Історія в рамках художнього твору відрізняється низкою якісних характеристик, серед яких вкрай важливою є т.зв. оптика історичного погляду. Реальний «екранний» час кінострічки та історичний час сюжету мають розлогу множинність форм взаємодії. Приміром, знятий практично одним кадром фільм «1914» за цим параметром кардинальні відрізняється від кінострічок про першу світову, які охоплює практично усі чотири роки її тривалості.

Так само час біографії історичного діяча вимагає відповідного часопросторового ритму оповіді в межах хронометражу кінострічки, що визначає практично усі базові композиційно-просторові засади кінотексту.

Важливо наголосити на тому, що кінематографічний погляд на історичну подієвість в ігровому кінематографі має широкі можливості для вибору масштабу, точки зору та ракурсу репрезентації, що дуже часто задає концептуальні рамки для візуальних рішень та моделей репрезентації художньо-стильових засобів.

Насамкінець, важливе значення для типології історичного жанру має *критерій морфології репрезентації минулого*, який пропонує досліднику рухатися в своєму аналізі від історичного матеріалу, а не ставити в якості знаменника художню парадигму кіномистецтва. На наше переконання, в зазначеному ракурсі репрезентація минулого в ігровому кіно має, у першу чергу, такі усталені форми: історія людей, історія подій, історія місця.

Подієва історія в ігровому кінематографі спирається на акцидентні форми минулого, які є важливими для спільноти у певному, наперед заданому контексті. Актуальність історичних подій є елементом художнього змісту кінотексту, вона вплетена в сюжетні лінії, внесена в ігрові плани та проступає в наскрізній дії оповіді.

Історія людей реалізується як через біографістику, так і в більш широкому контексті репрезентації на рівні історії повсякдення або локальної історичної оповіді.

Зрештою, історія місця є невід'ємним складником історичного жанру. Поді та люди в минулому потребують локалізації у просторі, яка також має історичний фокус репрезентації. Історичне місце – це відоме або знайоме місце (візуально чи в контексті уявленого минулого). Простори діяльності історії в ігровому кінематографі є повноцінним маркером ідентичності.

2.3. Постколоніальний дискурс у межах сучасного кінематографу України (на прикладі історичного жанру)

Кіно як один з наймасовіших видів мистецтв, незмінно залишається популярним у масового глядача, у тому числі в Україні. Більш того, соціологічні опитування українців свідчать, що кінематограф входить в п'ятірку найбільш важливих констант, які формують їх погляди, поряд із родиною і релігією, а отже стає важливим чинником у формуванні ідентичності цілої спільноти [71, с. 68]. Це зафіксовано і на державному

рівні, так у Законі «Про кінематографію» 1998 року зазначається, що український кінематограф засадничо базується на принципах національно-культурних цінностей [1, с. 41]. У визначенні історичного кіно зазначається, що це кінострічки, які засновані на реальних подіях минувшини. Проте справедливо зазначається, що ігрове історичне кіно, перш за все, залишається художнім твором, у якому, важливою є побутово-історична достовірність, але головною повинна бути не повна історична ідентичність, а історія героїв (персонажів), яка певним чином співзвучна сучасному глядачу [49, с. 8003].

У той же час історичне кіно має особливе значення не тільки в ретрансляції але й у формуванні того, що нині ми називаємо «національною пам'яттю». Українські дослідники справедливо наголошують, що саме таке означення пам'яті зараз є особливо актуальним. Так, у своїй публікації, присвяченій особливій ролі у формуванні історичної/національної пам'яті сучасними мас-медіа, М. Андрійчук, зокрема зазначає наступне. На його думку так звана «множина пам'ятей» є характерною як раз до постколоніальних держав. На противагу цій множинності у державі повинна існувати база для формування єдиної колективної пам'яті про спільне минуле, яке автор і пропонує називати «національною пам'яттю» [5, с. 18]. Звернемо увагу на присутність у цій публікації відсилки до постколоніальних держав. Хоча сам автор прямо не розвиває цю думку але з усього подальшого викладу матеріалу витікає, що Україна як раз проходить етап звільнення від свого постколоніального статусу.

Солідаризуючись з такою думкою, звернемося до означення дефініції «постколоніалізм», яка є доволі широкою у її трактуванні приналежно до тих чи інших сфер культурної діяльності і, відповідно, у культурологічній царині. Тому, перш за все, слід зазначити як вона буде трактуватися у даній роботі. Перше, і здавалося б досить очевидне, це згадка про неоколоніальну політику, яка проводилася по відношенню до так званих «національних окраїн» в СРСР. Хоча як раз Україну складно вважати окраїнною радянською

територією, однак саме до її культури, і кіномистецтва зокрема, застосовували політику неоколоніалізму, яка передбачала спочатку анігіляцію, а згодом і повну асиміляцію. Схожу політику вже постколоніалізму намагалася проводити у кіновиробництві і Росія вже після розпаду СРСР, про що буде окремо зазначено нижче.

Однак, оскільки мова йде саме про історичне вітчизняне кіно, то тема неоколоніалізму і постколоніалізму присутня не тільки по лінії Російська імперія – Радянський Союз – РФ, але й на рівнях дотичності до таких історичних державних утворень як Австро-Угорська імперія і Річ Посполита (як Перша, так і Друга). Як ми далі продемонструємо, постколоніальний дискурс в українському кінематографі присутній і в царині колишньої переплетеної історії і з вказаними державами.

В нинішній Україні, відповідно, постколоніальний дискурс трактується широко у сенсі «антиколоніальний». Стосовно культури, він проявляється у «зовнішній» і «внутрішній» площинах, у першому випадку це боротьба з нав'язаними ззовні облудними і відверто ворожими наративами та, навіть, фактичною спробою контролювати ззовні українські кінопроцеси, у другому – внутрішня боротьба із так званою «шароварщиною» і масовими культурними стереотипами. І те, і друге, на наш погляд, є предметом розгляду через призму постколоніального дискурсу.

Окрім цього, новітня історія українського кінематографу вже зараз осмислюється «етапно», дослідники виділяють в цій історії періоди, які мають свої особливості, що також впливають на історичне кіно і його розвиток. Ми також будемо слідувати цьому розподілу. Тому маємо розглянути зазначену проблему у трьох періодах, кожний з яких охоплює приблизно десятиліття: перший – 1990-ті роки, другий – 2000-2014, третій – 2014 – 2024.

У перший період (1990-ті) специфіка постколоніального дискурсу в українському історичному кіно полягає у боротьбі між старими радянськими

ідеологічними схемами і першою хвилею введення у вітчизняне кіно раніш заборонених навіть у згадках, сторінках української історії. Дослідники українського кіно сповіщають що з цього періоду українське кіно бере участь у процесах новітнього націєтворення, а історичні кінострічки звертаються до таких раніше неможливих для розгляду тем, як козацько-російське протистояння (режисер Ю. Ілленко), Голодомор (режисер О. Янчук), діяльність УПА (режисер О. Янчук) [95, с. 362].

Не тільки повчальними але й важливими для розгляду є ситуації, коли ця боротьба виникала всередині одного кінотвору, як застаріла хвороба, якої дуже непросто позбавитися. Наведемо два приклади з дуже різною історичною тематикою. Буквально на межі розпаду Радянського Союзу та відновлення української Державності, було знято фільм «Карпатське золото» (1991). Цей твір звертався до нещодавньої історії, а саме до другого приходу радянських військ та каральних органів на Західну Україну і боротьбу проти УПА, тобто оповідав про події другої половини 1940-х років. Режисером фільму виступив представник старої радянської української кіношколи – Віктор Живолуб, який до того ж, був і автором сценарію. На наш погляд це й обумовило той факт, що в фільмі присутні численні «кліше», до яких в радянський час примушували вдаватися кінорежисерів, які бажали показати образи воїнів УПА і при тому намагалися зробити так, щоби їх праця дійшла до глядача, а не була знищена цензурою та представниками ідеологічної номенклатури. У результаті, справжній народний рух спротиву радянському режиму, зводився до банального так званого «політичного бандитизму», з яким «доблесно боролися» представники радянських силових структур, подані, на відміну від «українських націоналістів», ідеалізовано.

Проте історія сьогоденна, яка творилася паралельно зі створенням фільму, вже вимагала змін, вимагала іншого, відмінного від радянського, погляду. За спогадами учасників процесу, значний внесок у новому погляді на історичні події, зробив виконавець однієї з головних ролей, відомий актор,

львів'янин Іван Гаврилюк, який фактично виступав консультантом для режисера картини, надаючи фільму більшої історичної достовірності. Така подвійна ситуація призвела до того, що в фільмі вперше в українському кінематографі радянські представники постають окупаційною владою, це зовсім не «лицарі у блискучій броні», а жорстока каральна «машина» знищення, для якої все українське є підозрілим і ворожим. Відповідно, вперше проявляється та лінія боротьби з радянськими наративами, яка буде тільки посилюватися у подальших фільмах про українську історію першої половини ХХ століття. І це позитивний аспект постколоніального дискурсу.

При тому слід вказати, що історія воїнів УПА, показ умов, в яких велася ця боротьба, у «Карпатському золоті» залишилася пунктирною і тому українські повстанці так і залишаються у фільмі на рівні «політичних бандитів», які здатні на «необумовлені» жорстокі вчинки.

У 1993 році «живий класик» вітчизняного кінематографу Леонід Осика, знімає фільм «Гетьманські клейноди» на козацьку тематику. Треба сказати, що сам факт звернення до козацької тематики у кіно українськими режисерами в 1990-ті, також належить до прикмет звільнення від радянського неокolonіалізму. Однак тільки цього такому режисеру, як Леонід Осика, було недостатньо. Він долає одразу дві колишні перестороги, бо вказаний фільм є екранізацією роману «Крутіж» забороненого у радянські часи письменника Богдана Лепкого.

Події роману і фільму відбуваються після смерті Богдана Хмельницького і слугують передумовою для сумнозвісного періоду Руїни. Похмурий настрій, присутній у вихідному матеріалі тобто історичних подіях і їх літературному відображенні, Л. Осика підтримує і в кінематографічному матеріалі. Тому сам фільм досить однозначно сприймається як пересторога від внутрішніх чвар українців між собою, бо як раз внутрішні зрадники, які йдуть слугувати ворогам України, і здатні згубити і волю і незалежність всієї козацької держави. Таким посилом, а також показом різного політичного

спрямування козацтва і вже згадуваним депресивним настроєм, відсутністю ознак героїзації, фільм Л. Осики контрастує з іншими кінотворами, присвяченими темі козацтва. Означений посил теж може бути осмислений як результат виходу з колоніальної ситуації, як прояв плюралізму поглядів на складні сторінки вітчизняної історії. Тим не менш, навіть такий визнаний майстер як Л. Осика, деякою мірою відбиває старі російсько-радянські «кліше» щодо козацтва, як-от готовність у будь який момент на гульцяйство і пияцтво, не дивлячись навіть на скрутність ситуації. Хоча, можливо, до певної міри, це і відгомін українських письменників доби романтизму, твори яких і в XX столітті продовжували впливати на українську інтелігенцію.

Описана на прикладі вказаних кінотворів подвійна ситуація, в принципі, характерна для будь яких країн, які звільняються від культурно-ідеологічних наслідків колоніального режиму, вона буде виникати в українському історичному кіно не тільки в 1990-ті, але й на початку 2000-х років.

Характеризуючи цей другий період в історії вітчизняного кінематографа, розпочнемо з позитивних аспектів. Хоча український кінематограф у другій половині 1990-х потерпав від економічних труднощів, але зберігався творчий потенціал, причому працювали як маститі режисери, так і молоді митці. Так на межі тисячоліть виходить фільм видатного режисера Юрія Ілленка «Молитва за гетьмана Мазепу» і невдовзі відбувається прем'єра фільму «Мамай» від вчорашнього випускника інституту імені І. Карпенко-Карого Олеся Саніна.

Як відомо, Юрій Ілленко і знімаючи фільми в УРСР, конфліктував з радянською ідеологією, а кожний його фільм, який проривався на екрани, був подією і викликом. Залишився він вірним собі і в останньому в своєму житті фільмі, присвяченому Івану Мазепі. Він виявився одним з тих небагатьох діячів українського мистецтва, якого не «приспали» нібито ринкові і демократичні перетворення, які ще жевріли в РФ після розпаду СРСР. І своїм

фільмом Ю. Ілленко так саме пристрасно намагався пояснити, що завоюницька дика сила Росії буде вічно зазіхати на українські землі. Звісно, ця думка розвивається в кінотворі через конфлікт царя Петра I і гетьмана Івана Мазепи. Особливістю фільму є його унікально вибудована візуальність, та це тема для окремого дослідження. Щодо подолання постколоніального дискурсу відносно Росії, то воно є наріжним каменем для кінокартини. В останній редакції фільму окремою звуковою доріжкою іде закадровий голос автора, себто режисера. І це не просто історичні коментарі та оповідь про створення фільму, це справжні антиколоніальні філіппіки, спрямовані проти зазіхань Росії на історію, культуру, і, звісно, на територію України.

На початку 2000-х років ця явна «антиросійська» спрямованість картини призвела навіть до негласної боротьби з нею в самій Україні. Її не пропускали до масового глядача, відхиляли від показу діячі кінопрокату, відносили на маргінеси. Говорили і писали про цей фільм тільки у вузькому професійному колі вітчизняних кінокритиків, де голоси щодо цінності кінокартини для українського кінематографу теж розділилися але ми відносимо цю частину дискусії до плюралізму думок, що є нормою для демократичного суспільства.

Як і остання картина Ю. Ілленка, кінодебют Олеся Саніна звертався до набутків так званого «поетичного кіно». Його «Мамай» не просто побудований на сюжетах української та кримсько-татарської пісенної епіки, він просякнутий поетичним настроєм. Та окрім цього, О. Санін долучився до подолання ще одного аспекту постколоніального дискурсу, а саме принципу – «розподіляй та володарюй», який проходив і через тему козацтва та його відносин із степовими народами і татарським населенням Криму.

Фактично йдучи услід імперським «дореволюційним» наративам, в радянській культурі козацькі і татарські стосунки подавалися виключно як ворожі. І саме українські режисери намагалися показати більш складні і глибокі зв'язки між цими давніми суперниками в «дикому степу» але, в той

же час, і сусідами. Згадаємо фільм Ігоря Савченка «Богдан Хмельницький» чи «Пропалу грамоту» Бориса Івченка. Зауважимо, що не тільки пострадянський російський кінематограф, який і не збирався міняти старі ідеологічні схеми, а, наприклад, новітній кінематограф Польщі, продовжував послуговуватися старими наративами. Маємо на увазі фільм видатного кінорежисера Єжи Гоффмана «Вогнем та мечем», у якому найбільш примітивно і карикатурно виглядають союзні українським козакам татари і турки.

Тому своїм фільмом О. Санін повернув не просто цю тему, а змінив оптику погляду в новітньому українському кінематографі, і це в той час, коли кримські татари після розпаду СРСР нарешті отримали можливість і масово повернулися до Криму та будували нове життя на землі своїх предків. Можна сказати, що кінотвір О. Саніна є «протатарським» і не випадково у ньому зіграв свою першу роль Ахтем Сеїтаблаєв.

Проте поряд з поодинокими позитивними моментами, у цілому на початку 2000-х років ситуація у вітчизняному кінематографі залишалася складною і вітчизняне кіновиробництво тяжко підіймалося після економічної рецесії. Про це свідчать і цифри, які наводять для порівняння дослідники українського кіно. Наприклад, якщо в 1975 році в Україні випускалося 60 ігрових художніх фільмів, то в 1995 році їх було 6, тобто кіновиробництво зменшилося в десять разів [61, с. 202]. Таким станом активно скористувалося російське кіновиробництво, в яке, як головне ідеологічне знаряддя нової колоніальної політики, знову стали активно поступати нафтодолари від продажу російських енергоносіїв. Навіть провідні талановиті українські актори, які слугували прикладом національної свідомості у ті ж радянські часи, відчуваючи себе незатребуваними у вказаний період, потрапляли у пастки «цікавих пропозицій». Ситуація з проімперським кінотвором В. Бортка «Тарас Бульба», в якому знялася ціла плеяда зірок українського

кінематографу, таким чином почасти легітимізуючи імперський посил російського режисера, далеко не єдина.

Запущені «північним сусідом» процеси підриву національної свідомості українців через певну кінопродукцію, починали набувати масштабів, які вже не просто дивували але починали викликати занепокоєність у відповідальних діячів української культури. «Абсурдність» ситуації полягала в тому, що на території незалежної України, за участю українських акторів, використовуючи частково і українську технічну базу, російські режисери знімали антиукраїнські за спрямованістю фільми, які потім ще й транслювалися в українських кінотеатрах і на українському телебаченні. Зокрема на таку ситуацію у своїх публікаціях нарікала відома дослідниця українського кіно Лариса Брюховецька. Так діяльність українського кінопрокату вона прямо пов'язувала з недержавницькою позицією, що є наслідком бездіяльності державних органів у царині культури. Згадує вона і ситуацію із розглянутим нами історичним фільмом «Мамай», який номінувався на «Оскар» і до якого проявила увагу Американська академія, в той час як вітчизняні кінопрокатники банально саботували вихід фільму на українські кіноекрани [18, с. 83].

На антиукраїнські прояви у царині вітчизняного кінематографу вказує у своїй публікації і О. Кузьменко. Вона констатує, що траплялися випадки, коли українські державні органи виділяли значні кошти на «спільну» кінопродукцію з РФ, в якій насправді не брав участі жоден представник з української сторони, а численні російсько-українські кінопроекти саме в історичному жанрі продукують російські історичні міфи, в яких викривляється і зневажається українська історія [71, с. 74].

Можемо в пригадати у цьому контексті фільми «Матч», «Ми з майбутнього-2», а серіал «За законами військового часу-2» знімали в Україні вже після анексії Криму і вторгнення російських військ на Донбас в 2014 році. У всіх вказаних тут фільмах на історичну тематику, пов'язану з подіями

Другої світової війни в Україні, саме карикатурні українці показувалися зрадниками, шпигунами, колаборантами на службі у нацистського режиму. Так у фільмі «Матч» з'являються кадри нібито погрому київської синагоги «українськими націоналістами», а в фільмі «Ми з майбутнього-2» бійці УПА показані недолугими і жорстокими садистами. Причому в обох названих фільмах «відзначилися» відомі українські актори [61, с. 205].

Тема Другої світової війни в історичному російському кіно взагалі стала провідною антиукраїнською темою, не обмежуючись окремими негативними образами українців, а вже прямо транслуючи ті ідеологічні концепти, які були використані для підготовки російського військового вторгнення в Україну. Цілому валу подібної російської кінопродукції, українське кіновиробництво протиставило хіба що поодинокі альтернативні фільми-погляди, такі як «ТойХтоПройшовКрізьВогонь» (2011) Михайла Іллєнка або «Хайтарма» (2013) Ахтема Сеїтаблаєва.

Цікаво, що обидва вказані твори мають прототипів-льотчиків, а в сценарну основу покладені їх реальні історії. У першому випадку, це протистояння самотнього українського льотчика-аса (реальний прототип – Іван Даченко) цілій каральній радянській системі, з якого він, фактично, виходить переможцем. А у «Хайтармі» не просто з художньо-історичною, а майже з документальною точністю оповідається про такий злочин радянської влади, як примусова депортація цілого кримсько-татарського народу в 1944 році. Причому у центрі кіно-оповіді знаходиться ще один льотчик, герой війни, кримський татарин Амет-Хан Султан, родина якого, не дивлячись на всі його нагороди і заслуги, також піддається тій нелюдській депортації, яку сьогодні називають геноцидом.

Тобто обидва фільми, на той час, були не просто проявом творчості, а громадською позицією режисерів їх чесними висловлюваннями у протистоянні спадкоємцям тих страшних подій, новим російським неоколоніалістам. Заради цього вони боролися з безгрош'ям, відсутністю

уваги і підтримки з боку державних українських установ у галузі культури і мистецтва, негласним «бойкотом» кінопрокатників. І також вийшли переможцями, бо, не дивлячись на слабку фінансово-технічну базу яка не могла не датися взнаки у такому складному і затратному процесі як кіновиробництво, вже готові фільми були тепло зустрінуті саме україноорієнтованим масовим глядачем. Хоча і тут слід нагадати, що у вітчизняному кінопрокаті обидві стрічки майже не пройшли. Режисери самі возили їх Україною, організовуючи авторські покази, а до масового українського глядача ці фільми «добралися» завдяки показам на телебаченні.

Третій етап у новітній історії вітчизняного кіно фактично починається з Революції гідності і наступних подій, в тому числі початку російської воєнної агресії проти України. Позитивні зрушення в «українізації» кінематографу на цьому, третьому етапі, відмічають навіть з точки зору мовного питання, а дослідники вказують, що саме військове вторгнення росіян в Україну загостило вибір самоідентифікації [65, с. 309].

Звісно, усе це позначилося на українському історичному кіно. Не можемо не згадати і позитивну роль відомої української кінодинастії Ілленків. Тепер до успіхів кінотворів старших її представників Юрія та Михайла, додався вдалий і головне патріотичний, у кращому сенсі, менеджмент у сфері кіно з боку Пилипа Ілленка, який, зокрема, з 2014 по 2019 роки обіймав посаду голови Державного агентства України з питань кіно. Боротьба із зовнішньою «окупацією» українського кіно російським кіновиробництвом і внутрішнім звільненням від постколоніальної ідеології всередині українських кінопроцесів відтепер стало загальним мейнстримом.

Результатом стало зростання і кількості та загальної якості українського кіно в цілому і історичного, зокрема. Фактично і найбільш гучні кінопрем'єри останніх років, це фільми, які були створені на описаному нами третьому етапі, тільки їх показ суттєво затримався через повномасштабну військову агресію з боку РФ. Поєднання якості вітчизняного кінопродукту із

посиленням запиту глядача на українське кіно, яке відповідає викликам часу та є актуальним для сьогодення, у тому числі як історичні приклади та паралелі, призвело до ще одного важливого ефекту – зацікавленості молодого покоління в українському історичному кінематографі. Вважаємо цей факт також важливим для переборення наслідків постколоніалізму адже саме запит молоді на розгляд власної історії і культури свідчить про вірний вектор розвитку національної культури.

Для повернення молоді у кінозали з вітчизняним українським кіно, успішно використовувались різні стратегії, починаючи від первинного тімбілдіingu і завершуючи рекламним маркетингом. Український кінематограф бере до уваги і намагається втілювати світовий досвід кіновиробництва в умовах ринкової економіки [32]. Так вітчизняне виробництво повинно звертати увагу на популярні жанри кіно, на особливості фільмів для масового глядача. Якщо у світовому кіномистецтві масовий глядач «голосує» за блокбастери, то й український молодий глядач так саме масово пішов на «Захара Беркута» (2019) [16, 201] і «Довбуша» (2023) [198].

Однак паралельно з цими фінансово затратними проектами, не меншу цікавість викликали фільми з досить помірними бюджетами але з правильно поставленою промоцією, з важливими наголосами у зверненні до глядацької аудиторії. Відповідно, успішно пройшли покази «Щедрика» (2022/2023) з рекламним слоганом – «перший фільм про справжню українську інтелігенцію».

Так саме повні зали молодого глядача зібрав фільм «Будинок «Слово»: Нескінченний роман» (2021/2024) в якому «письменники з підручників» постали яскравими індивідуальностями із своїми сильними і слабкими сторонами, які і привели їх на межу життя і смерті в тій тоталітарній державі, яка виростала на їх очах. Ця непроста історія, якщо і не документальна у деталях, як будь-який художній твір, проте правдива в своїй основі. Саме така правда, яка також була проявлена і усвідомлена у серіалах

«Спіймати Кайдаша» (2020 р., осучаснена класика), «І будуть люди» (2020 р., екранізація актуального тексту), і дозволяє по-справжньому поборювати постколоніальний дискурс в українській культурі, і, зокрема, кіномистецтві.

Таким чином можемо констатувати, що під впливом більш повільних внутрішніх процесів і різких та жорстких зовнішніх проявів, постколоніальний дискурс в новітньому українському історичному кіно спочатку зазнав дефрагментації, а згодом відбувся і його загальний «демонтаж». Проте, описані процеси, які відбувалися з українським кінематографом наприкінці 1990-х – на початку 2000-х років, повинні слугувати пересторогою від їх можливого повторення у майбутньому. У той же час є тенденції до розбудови дійсно національного, не за назвою, а за сутністю українського національного кінематографу. І тому вже зараз необхідно вибудовувати програму щодо подальшої промоції українського історичного кіно на європейському, а в перспективі, на світовому кіноринку.

Висновки до розділу

Минулий час в екранних історичних наративах та репрезентація історії в ігровому кінематографі має різні типологічні моделі втілення. Дослідження зазначеного аспекту проблеми потрібно для того, аби відрізнити різноманітні форми присутності історичного минулого в кіно від власне історичного жанру як носія ідентичного художнього коду.

На наш погляд, в феноменології історичного кіно в ігровому кінорепертуарі України зазначеного періоду часу слід визначити *типові жанрові ситуації*, які є більш репрезентативними, ніж конкретні типи в традиційному таксономічному значенні. Серед них ключовими є наступні жанрові ситуації:

1) коли між історією і кіно є посередник (передусім, літературний твір), що регламентує моделі взаємодії екранного та літературного контекстів;

2) коли історія в кіно (у персонологічній або узагальненій формі) присутня як самостійний та визначений «герой», що має усі належні ознаки дієвого персонажу;

3) коли минуле категоризоване за історичним масштабом та ракурсом; за допомогою відповідних прийомів репрезентації узгоджені дві форми часу: (а) історичного часу кіно-нарративу та (б) екранного часу кіно-оповіді;

4) коли історія має власну форму існування, яка від самого початку визначає норми взаємодії між історичним фоном, ігровою риторикою та виражальними засобами репрезентації минулого.

Застосування авторської пропозиції візуального символічного моделювання у межах аналізу сучасного українського історичного кіно дозволяє не лише систематизувати специфіку репрезентації минулого, але й простежити механізми формування візуального національного коду. На прикладі фільмів «Поводир» (2013) та «Довбуш» (2023) виявлено, що через архетипізацію героїв, символічну наповненість кадру та цілісну нарративну структуру формується культурна конструкція медіатизованої пам'яті. Це свідчить про здатність історичного жанру не лише відображати минуле, а й брати участь у формуванні ідентичності, перетворюючи історичний матеріал на естетично значущу та суспільно релевантну візуальну пам'ять.

РОЗДІЛ 3

ПИТАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВОЄРІДНОСТІ УКРАЇНСЬКОГО КІНОМИСТЕЦТВА

3.1. Національна символіка в сучасному історичному кіно: особливості візуальної репрезентації у візуальних образах Княжої доби, середньовіччя та ранньомодерного часу

Розглядаючи в цілому шлях розвитку українського кінематографу протягом понад трьох десятиліть після проголошення Незалежності у 1991 році, доречно виокремити кілька чітко визначених етапів, що позначилися і на формуванні історичного ігрового кіно.

Перший етап (1991–1994) характеризується емоційним та ідеологічним піднесенням, пов'язаним із раптовим здобуттям безцензурної свободи. У цей час українські кінематографісти намагаються відійти від радянських канонів, підняти заборонені теми та актуалізувати національні наративи. В кінематографі історичного жанру це проявляється у спробах реконструкції власної минувшини через призму нової ідентичності.

Другий етап (1995–2004) позначений глибокою економічною кризою, яка ускладнила виробництво національного кінопродукту. Кінематограф історичного жанру в цей період фактично опинилося на межі виживання, оскільки вимагало значних фінансових ресурсів, яких у держави або приватних ініціатив не вистачало. В результаті гострого дефіциту коштів історична тематика майже зникає з екранів.

Третій етап (2005–2013) – це повільне відродження, зумовлене економічною стабілізацією та зростанням міжнародних контактів. Однак цей етап також відзначено загрозою «новоколоніального» впливу через копродукції з російськими студіями. В результаті, в кінематографі історичного жанру відбувається суперечлива взаємодія – з одного боку,

з'являються якісні українські стрічки, з іншого – частина проєктів несе приховані антиукраїнські меседжі.

Четвертий етап (від 2014 року до сьогодні) відкривається після Революції гідності, анексії Криму та початку війни на Донбасі. Український кінематограф історичного жанру нарешті звільняється від тіней колоніального впливу, активно артикулює національно-державницьку позицію, актуалізує теми героїзму, опору, гідності. Цей період також характеризується зростанням державної підтримки кіновиробництва, що дозволяє реалізовувати масштабні історичні проєкти.

Повільне відродження почалося на третьому етапі, з початку 2000-х і тривало до 2013 року, коли український кінематограф майже вийшов з пастки економічної але ледь не втрапив в пастку «новоколоніальну», у вигляді копродукції з російськими кіноробами, які протягували антиукраїнські меседжі, при цьому нерідко знімаючи фільми в Україні, з ведучими українськими акторами. З іншого боку, економічний підйом дозволяв створювати і притомне українське кіно, яке покращувало свої технічні якості, в той же час, беручи приклади з європейських та американських кінострічок у створенні сюжетів і візуальній подачі матеріалу.

Четвертий період, на якому ми перебуваємо зараз, обумовлений своїми особливостями російській агресії проти України, анексією Криму і частини Донбасу, і, нарешті, жакхливим повномасштабним вторгненням. Всередині цього періоду теж є «розкол», бо якщо протягом 2014 – 2021 років українське кіно знімалося, знаходило кошти, а подекуди й цікаві ідеї, то з 2022 року усе набагато ускладнилося, а гучні прем'єри завдячують фільмам, які були зняті раніше але їх вихід в український прокат, за зрозумілими причинами, відтерміновувався.

Особливості цих чотирьох означених періодів безпосередньо впливали на розвиток кінематографу історичного жанру але на цьому

проблема класифікації всередині самого жанру, не завершується. На наш погляд, особливість жанру полягає в базовому понятті – історичне. В досліджуваний період історико-тематично українське кіно зверталось до наступних періодів і тем: Княжа доба, період козаччини, українське XVIII – XIX століття, період УНР, підрадянська Україна, Друга світова війна, в якій окремим напрямом постає історія і боротьба УПА і, нарешті, період так званої «відлиги», який в українському середовищі пов'язаний з темою дисидентства.

Означений розподіл взятий за основний класифікаційний принцип, що базується на хронологічно-історичній періодизації розвитку українського історичного кіно, яка стане підґрунтям для розгляду генези кожного з означених тематичних напрямків.

3.1.1. Кіно про Княжу добу: національна ідентичність у контексті візуальної рефлексії ігрового кіно

Одразу зазначимо, що цей сегмент є найменш розробленим в означений період. Назвемо причини які, на наш погляд, пояснюють таку ситуацію: складність з сценарним матеріалом, складність з історичними реконструкціями цього віддаленого періоду, слабка матеріально-технічна база для опанування таким непростим історичним матеріалом. Не можна тут не зазначити і вплив попереднього радянського періоду. Княжа доба саме української державності викликала цілком зрозумілі побоювання у радянських кінофункціонерів та цензорів. У той же час фільми про «російське середньовіччя» періодично знімалися, причому, звично для колоніального мислення, експропріювалися і українська історія, коли «руське» ототожнювалося з «російським» і тому «російською історією» об'являлося правління руських київських князів, наприклад Володимира Хрестителя і Ярослава Мудрого.

Напрацьованою ставала і сценарна схема подібних сюжетів, яка бере свої початки ще в тоталітарні 1930-ті роки. Руські князі, згідно цій схемі,

боролися «на два фронти», знаходячись у протистоянні як до сильних своєю масою кочовиків, так і до хитрих та підступних «західних володарів». Зрозуміло що така схема була набутком епохи «залізної завіси», і давня історія підганялася під протистояння СРСР країнам НАТО на чолі з США, а також (починаючи з 1960-х років) і Китаю.

Частково ця схема, разом з іншими «родовими плямами» радянського кінематографу, позначилася і на українському кінофільмі «Данило – князь Галицький» (1987). Це і небагатий на оригінальні ідеї сценарій, і бідний «репертуар» історичного антуражу для відображення цієї епохи, наявний на Одеській кіностудії, і обмеженість економічна, що завжди особливо позначається на батальних сценах, які є в цьому фільмі. В якомусь плані, у виробництві, це сімейний фільм, оскільки сценаристом став відомий на той час письменник Олесь Лупій, а режисером його рідний брат Ярослав Лупій. Вони обоє з родини, яка постраждала від радянських репресій саме за участь у визвольних змаганнях, тобто за допомогу УПА. І їм першим вдалося зняти фільм історичного жанру про Галицьке князівство, поставлене за оригінальним сценарієм, а не екранізацію класики (про що мова буде йти нижче).

Так, за це вони заплатили звичну у радянському українському кіно, «ціну». Головну роль, тобто князя Данила, зіграв саме російський актор, замість первинно відібраного відомого українського актора І. Гаврилюка [119, с. 13]. Знову головною поставала зовнішня загроза, яку уособлюють монголи. А із західного боку плете свої інтриги Римський папа, який хоче м'якою силою захопити «слов'янські території». Однак досвідчений український глядач, який теж добре усвідомлював старі нав'язливі ідеологічні сцени, відчував у фільмі і зародки незалежного духу. Вже не всі європейські володарі у фільмі несли «маску» загрозовості, навпаки, українські землі за сюжетом явно тяжіють до Європи і знаходять відгук у сусідів-європейців. У фільмі звучала музика українського композитора

Володимира Губи, а в фіналі виконувалася пісня на вірші Дмитра Павличка, яка на фоні битви із загарбниками і за своїм музичним строєм давала відчуття духовного українського гімну.

Лінія, намічена фільмом 1987 року, аж у 2018 році була підхоплена режисером Тарасом Химичем у фільмі «Король Данило». В історичній основі фільм виявився більш близьким до фактів, зокрема показана активне протистояння князівській владі з боку галицького боярства, спроба князя Данила сполучитися у союзі з німецьким лицарством [119, с. 19]. Проте, режисер, який пройшов звичайних шлях молодих українських початківців, фільмуючи кліпи, а згодом створивши непогані історико-документальні стрічки, не справився з масштабом костюмно-батального історичного фільму. Критика відзначила і дірки в сценарії, і слабкі діалоги, і невиразну акторську гру. З авторських режисерських прийомів критика відмічає відомий монтажний принцип, коли якась сцена подається через короткий спалах з уповільненою дією [36]. У результаті, фільм пройшов незначною кількістю екранів і залишився майже непоміченим.

Пітер Воллен пояснює цю дилему у статті «Знаки і значення в кіно (2019 р.). на прикладі дискусій щодо «авторського кінематографу», пов'язаного з історичними жанрами. Він наголошує на тому, що традиція сприйняття авторського символізму диктує за взірць «образ режисера з відкритими мистецькими прагненнями та повним контролем над своїми фільмами», які при цьому звертаються до глядача від імені «реальної» історії.

Така модель, на його думку, у вираженні символів художньої мови кіно формалізує авторство режисера, який часто «не виходить за межі перформансу, транспонування в особливий комплекс кінематографічних кодів і каналів уже існуючого тексту: сценарію, книги чи п'єси». Іншими словами, історія переказана двічі або тричі віддаляється від та подій але наближується до авторської ідентичності (символи стають не, умовно кажучи, «історичними», а суб'єктивно авторськими) [204].

Таку модель ми спостерігаємо на прикладі кінострічки «Захар Беркут» (2019 р.). Історичний український блокбастер, який узяв за основу невмирущу класику Івана Франка. Час кардинально змінився, радянську ідеологію замінив принцип ринку, в якому фільми повинні приносити прибуток але, як не дивно, деякі речі залишилися незмінними, наприклад запрошення зарубіжних акторів на провідні ролі українських персонажів.

Фільм є копродукцією Україна-США. Дуже відомий в Україні актор і режисер Ахтем Сеітаблаєв запросив до співпраці маловідомого у Сполучених Штатах актора і режисера Джона Вінна, який проте має прямі зв'язки з американською кінодистрибуцією [45]. Далі теж пішло за схемою «прибутковості» за помірну ціну кіновиробництва. Головні ролі, в результаті, знову дісталися не українцям, а американцям, зокрема Захара Беркута зіграв голлівудський «пенсіонер» Роберт Патрік якого, правда, ще пам'ятають за харизматичною роллю незнищеного робота-вбивці у культовому «Термінаторі-2». Фільм повністю знімався англійською мовою і тільки потім отримав українську звукову доріжку. Треба сказати, що така стратегія частково зіграла свою роль у зарубіжному прокаті, фільм для прямого прокату або «вторинного», тобто на різних носіях, закупили чимало країн світу.

Та головне, на стрічку масово пішов український глядач, в результаті чого на той період вона увійшла до найбільш касових фільмів, більш того, виявилася єдиним «серйозним» фільмом, бо конкуренцію за прокатною виручкою йому складали комедії і повнометражний вітчизняний мультфільм. Автори фільму пояснюють таку ситуацію саме тим, що вони не стали «змагатися» з іншою класикою у світі кіно – екранізацією «Захар Беркут» (1971) режисера Леоніда Осики. Фільм Л. Осики відтворював особливості «поетичного кіно», а кінопостановка А. Сеітаблаєва зверталася до пригодницько-батального аспекту, який дійсно присутній і в першотворі І. Франка, хоча не є основним в класичній повісті.

Хоча від порівняння все одно звільнитися не вдалося, що розділило і критику і глядачів. Перші більшою мірою обережно критикували [35], другі переважно хвалили [116]. Стосовно А. Сеїтаблаєва, то він таким чином визначив свою головну режисерську місію у цьому кінотворі: «Для мене головне, щоб глядач не залишився байдужим і щоб кожен знайшов щось своє в цьому фільмі – або любов до Батьківщини, або підтвердження того, що зв те, що тобі дороге, варто боротися» [109].

3.1.2. Україна козацька в парадигмі національного символізму

Козацька тематика займає особливе місце в українській культурі, бо стала базовою основою для української національної самоідентифікації. Відповідно, і в кінематографі навіть у найскрутніші часи вона не зникала повністю, це твердження вірно і для досліджуваного нами періоду. Оскільки козацька фільмографія є надто розлогою, ми зупинимось на тих цікавих й важливих напрямках у вітчизняному кіно, які вона репрезентує.

Почнемо з минулої класики, бо і фільм «Гетьманські клейноди» (1993) був поставлений вже класиком вітчизняного кінематографу Леонідом Осикою, із видатними акторами, такими як Лесь Сердюк, Костянтин Степанков, Борис Хмельницький. На жаль, скудні фінанси, застаріла техніка і плівка привели до того, що в цілому фільм вийшов надто темним у зображенні, з тьмяною колористикою, а подекуди й з не дуже якісним зображенням, що взагалі було характерним для так званого «кооперативного» кіно.

Проте досвідчений режисер зробив максимальні зусилля, щоби цей брак перетворити на художню особливість фільму. Бо й час у романі забороненого в радянський час українського письменника Богдана Лепкого «Крутіж», за яким знято фільм, є «темним». Це початок так званої Руїни, коли одна частина української старшини намагалася продовжити розбудову козацької держави, а інші українці зрадили цим ідеалам. Фільм, на наш погляд, орієнтується на режисерсько-акторський варіант кіно, де важливим є

не пригоди та екшн, а головні меседжі. І виходить, що Л. Осику вже на початку розбудови Незалежності, тривожать перспективи, нав'язані історичними аналогіями. Центральним «посланням» у цьому фільмі виглядає монолог у виконанні завжди харизматичного актора Б. Хмельницького, що зіграв роль українського шляхтича-«відступника» Заграви: «А що таке Україна? Віз, багатством повний, але колеса в різні боки крутяться.... Усі народи до купи збираються, а ми навпаки» [8]. Саме через складну історичну атмосферу і непрості питання, підняті у літературному творі й екранізації, тьмяний колорит картини відповідає її основному і зовнішньому і внутрішньому настрою.

Узагалі, початок становлення новітнього українського кінематографу, розтягнутий через економічні складнощі, зіштовхнув старих досвідчених кіномайстрів з новими реаліями. І не завжди це зіштовхнення виходило на користь. Так, на відміну від фільму Л. Осики, не зміг вивести своє кіно на належний рівень ще один класик українського кіно, Микола Мащенко. Ще в 1990-ті він задумав зняти амбітний проєкт, нарешті зафільмувати правдиву історію Богдана Хмельницького. Бо до цього український режисер знімав фільм, присвячений Богдану і його повстанню, аж в 1930-ті роки. Це був Ігор Савченко з фільмом «Богдан Хмельницький», який вийшов на екрани у воєнному 1941 році. Окрім того, в 1999 році, в тому числі і на екрани України, вийшов фільм польського класика Єжи Гофмана «Вогнем і мечем», і чимало українців були не дуже вдоволені, як там показані козаки, Богдан Хмельницький і його союз з татарами.

У планах М. Мащенко було створення серіалу аж на 24 серії, щоби об'ємно і масштабно показати історичний час і постать гетьмана. Однак величними задумам завадило масштабне безгрошів'я, в результаті, сценарій скорочувався, зйомки фільму періодично зупинялися, від серіального формату довелося відмовитися. У назві фільму «Богдан Зиновій-Хмельницький» (перша серія була випущена в 2003 році, проте вийшов на

екрани як повнометражний фільм 2006 року) відчувається діалог і дискусія з старим кінотвором І. Савченка, у кадрах – намагання позмагатися з Єжи Гофманом.

На жаль, ні в першому, ні в другому випадках, на нашу думку, ця спроба не вдалася. Навпаки, проявилися старі радянські підходи до створення кіно, що позначилося і на спрощених підходах у зображенні ворогів-«ляхів» та в ідеалізації своїх, у неквапному розвитку подій, до того ж у фільмі не склався сильний акторський ансамбль. Відома українська кінознавиця Лариса Брюховецька справедливо зазначила претензії молодого кіноглядача до фільму М. Маценка: «костюми після битви залишаються новенькими і неушкодженими, сюжет невпорядкований, жіночі постаті, кажучи м'яко, не дуже виразні» [19, с. 29]. При цьому Л. Брюховецька намагається підтримати жанр українського вітчизняного кіно, тому, на її думку, режисер ставив перед собою завдання відійти від теми поразок і показати козацьку звитягу, а батальні сцени, відзняті кінооператором С. Борденюком, заслуговують на похвалу.

Говорячи про класиків української кінорежисури, наостанок звернемося до фільму Ю. Ілленка «Молитва за гетьмана Мазепу». І одразу зазначимо, що цей фільм кардинально відрізняється від інших кінотворів. Хоча фільмувався у ті ж скрутні часи, так саме потерпав від недофінансування, не міг пробитися в українській масовий кінопрокат. В результаті у фестивальному варіанті фільм вийшов на екрани 2001 року, у 2008-2010 роках відбулися остаточний монтаж і зроблено багатоканальний звук. Із суттєвих змін – авторський закадровий голос самого режисера, який не тільки коментує історичні події але й розповідає про тяжкий шлях фільму до глядача.

Проте усе це формальні речі, які не пояснюють того факту, що Ю. Ілленко у цьому останньому фільму свого життя залишається апологетом українського поетичного кіно. Кіно, яке залишилось у минулому, і тільки Ю.

Ілленку було під силу утримати його до початку ХХІ століття. Мова фільму не тільки поетична, вона алегорична і ніби складається з безлічі окремих естетичних шарад, які без згаданого авторського тексту часто неможливо не тільки інтерпретувати але навіть зрозуміти про що йдеться мова. З одного боку, ми погоджуємося з висловом Л. Брюховецької про те, що «ігрове кіно – це не ілюстрація історичних подій, а візія художника, візія ж спирається на політ фантазії» [22, с. 37]. Однак так саме можемо погодитися з кінознавицею у остаточному твердженні, що фільм у підсумку викликає відразу, настільки він перенасичений алюзіями, візіями, ілюзіями.

Неоднозначно звучить і погляд на фільм Ю. Ілленка від представниці молодого покоління кінознавців Анастасії Капралової. У відповідь на такий алогічний кінотвір вона пропонує алогічний принцип оцінювання: «...ця стрічка подекуди настільки погана, що від того лише ще краще» [53]. На думку дослідниці, фільм навіть не можна порівнювати з іншими стрічками поетичного кіно, настільки він вийшов авторським і унікальним. Попри це, навіть пересічний глядач, якщо він витримає це катування алегоріями від режисера, зможе побачити, що головна лінія фільму – це боротьба Івана Мазепи з імперською Росією, яка на тому дикому просторі, де вистачало жорстокості від всіх сторін, виявилася самою дикою і нелюдською.

Хоча Ю. Ілленко і намагався закрити тему поетичного кіно своєю стрічкою, та він у цьому виявився неодиноким. На початку ХХІ століття це зробив ще один, на той момент молодий режисер, Олесь Санін, випустивши фільм «Мамай» (2003). Таке звернення молодого режисера до стилістики поетичного кіно обумовлено і власними захопленнями історією України й кобзарством і грою на бандурі і, звісно, навчанням у майстерні вже згаданого вище Л. Осики. Одразу після виходу фільму О. Санін заявляв: «Я намагаюся продовжити українське кіно в розумінні того Справжнього, що в ньому було, прагну навчитися у нього, в його великих майстрів отого Справжнього» [91]. Відповідно, під час роботи над фільмом, О. Санін не

тільки був режисером але й сценаристом, а також долучався до музичного оформлення у фільмі [77].

Музика взагалі у даному разі відігравала одне з центральних значень у фільмі, адже сюжет фільму будувався на козацькому пісенному епосі, центральним мотивом стала «Дума про трьох братів азовських», другим мотивом зв'язків нашої культури з близькосхідною, постають татарські мелодії. Тому є навіть окреме наукове дослідження, присвячене музиці у фільмі «Мамай», її ролі у створенні художнього строю усього кінотвору. Процитуюмо це, на наш погляд, дуже влучне твердження: «Візуальний та музичний тексти постають як два світи, що стали основою діалектичного світосприйняття образної дуосфери кінофільму» [17].

Глибокий розбір «Мамая» належить кінознавиці Ользі Брюховецькій. Вона надає оригінальний образ, немов ця стрічка відзнята як документальний фільм про XVI століття. Однак, за словами О. Брюховецької, це особлива документалістика, яка полягає не в реалістичності окремих деталей і навіть персонажів, а у відображенні сутності двох культур – української і татарської, які знаходять спільні перетини і спільну мову якщо у взаєминах між ними панує любов [26, с. 39-41].

Прикметно, що саме в «Мамаї» зіграв свою першу, нехай і епізодичну роль молодого татарина А. Саїтаблаєв, про якого вже йшла мова в нашому дослідженні. З 2018 року у А. Саїтаблаєва в розробці знаходилася тема військового союзу козаків і татар проти московитського війська в XVII столітті. Був повністю написаний сценарій під назвою «Конотопська битва», вже обиралися місця для натурних зйомок епічного кінополотна, проте велике російське вторгнення перекреслило усі плани. Тим не менш, козацька тематика в кінематографі продовжує розвиватися і почасти присутня й у наступному кіно-історичному колі.

3.1.3. Історичний контекст XVII-XIX ст. у художній мові українського кінематографу: від кріпацтва до боротьби за волю

На перший погляд, хронологія цього періоду, яка розгортається у просторі двох століть, дозволяє зосередитись на драматичних й доленосних контекстах історії українського народу, потенційно здатних до кінематографічного узагальнення. Проте у вітчизняній новітній кінематографії історичний жанр про цей період представлено дуже скромно. Причини цього не очевидні, вони не тільки в складнощах відтворення матеріального світу тієї епохи, хоча це один із важливих моментів. Можливо така обережність у підступах до даної епохи, особливо у молодих режисерів, залежить і від того, що даний час найбільше відображений у класичній українській літературі, яка активно екранізувалася теж класиками українського кіно. Тому виникла пауза у екранізаціях, а наявні, коли вони й виникали, воліли перенести минули колізії в наш час і, таким чином, теж обходили напрям історичного кіно. Тобто відчувався брак ідей і сценаріїв, треба було вийти з чимось дійсно оригінальним, «не таким» або епічним та потужним. Тому розглянемо два кінотвори, причому обидва є настільки ж історичними, наскільки й міфологічними, а ще – авантюрними за сюжетом.

Перший фільм однією своєю назвою відверто вказував на те в якому напрямі буде зроблене це кіно, які бралися аналогії і на кого воно розраховане. Це «Безславні кріпаки» (2020) молодого режисера Романа Перфильєва. У даному разі прикметно, що засвоєння основ кіномистецтва в Ізраїлі – країні з розвиненою багатожанровою кіношколою та орієнтацією на сучасні глобальні естетичні підходи – справило помітний вплив на творчий стиль автора. Далі Р. Перфильєв повертається до України і опиняється у вирі Революції гідності. За його словами саме тоді у нього зароджується ідея, народжена мистецтвом Майдану, оновити підходи до образів наших класиків, зробити їх цікавими і сучасними в очах молодого покоління [11].

При цьому Р. Перфильєв, який виступив ще й сценаристом, робить це дійсно нестандартно, не тільки декодує постать Тараса Шевченка але вводить його у альтернативну історію, де простори України нагадують Техас часів колонізації, тобто перетворюючи українське XVIII століття на типовий вестерн. Та й цього виявляється замало, бо одним з головних персонажів постає справжній бродячий японський самурай, який, рятуючись від переслідування, опиняється в Україні і навчає молодого кріпака Тараса Шевченка не тільки основам самурайського бою але й основам самурайського кодексу «бусідо». Звісно, усе це приправлене густим чоловічим гумором і колоритними персонажами на зразок бойового шинкаря-єврея. Таким чином українець, японець і єврей наказують «поганих хлопців» за всіма законами спагеті-вестерну.

Навіть у такому короткому переказі ідея виглядає абсолютно безумною, відсилаючи до «безумних», проте дуже касових бойовиків Квентіна Тарантіно. І режисер Р. Перфильєв йде далі цим шляхом, створюючи гарно вибудований сюжетний екшн з непоганою операторською роботою і грамотною роботою із композицією в кадрі. За це, попри вторинність самих сюжетних ходів і персонажів, навіть отримує стриману похвалу від деяких українських критиків. Так А. Сохач у рецензії на фільм відмічає: «Безславні кріпаки» приємно дивують якістю фільмування та професійною роботою, виконаною на етапі постпродакшену. Це непоганий приклад кіно, коли глядачу помітна робота не тільки режисера й акторів, але й художників-постановників, костюмерів та саунд-дизайнерів» [114].

Проте більшість критиків сприйняло таку спробу різко негативно. Наприклад, Є. Морі, віддаючи належне «нарізці» ефектних сцен і цікавого посилю, вважає, що фільму не вистачило якоїсь центральної ідеї. Ще більш категоричним є І. Грабович, якому не подобається первинна естетика К. Тарантіно, яку відомий український кіно-оглядач вважає старомодною і

консервативною. Щодо «Безславних кріпаків», то твір Р. Перфильєва він називає поганим епігонством і вважає режисерською поразкою [38].

На наш погляд, подібні погляди критиків залишилися у полоні звичної кіно-шевченкіани, мабуть, чекаючи, що і в альтернативній історії Тарас Шевченко у кожному кадрі повинен читати з екрану в зал свої вірші. Тобто накидаючи на розважальний жанр непритаманні йому високі цілі. Звісно добре коли він їх має але вони зовсім не обов'язкові. До позитивних аспектів фільму хотілося б віднести і гарний акторський кастинг. Так роль самурая Акайо зіграв Сергій Стрельников, який має пряме відношення до наступного фільму.

Серед кінострічок, які через військову воєнну агресію довго очікували на зустріч із глядачем та не обманули його очікувань, важливе місце посів «Довбуш» (2023 р., оператор С. Михайльчук) О. Саніна, в якому як раз С. Стрельников зіграв головну роль. Якщо раніше вважалося, що українському кіновиробництву не по силах самотійно підняти масштабне історичний кінематограф в жанрі пригодницького екшену і треба обов'язково запрошувати іноземних фахівців, а на головні ролі затверджувати іноземних акторів, то О. Санін «розбив» своїм фільмом подібні твердження.

У цій стрічці є все, що повинно бути у «великому кіно» для масового глядача: величні панорами природи Карпатського регіону, захопливо і професійно зроблені сцени боїв і сутичок, кріптіливо поданий предметний світ і відмінна робота художників по костюмах. Та тільки на антуражі і операторській роботі фільм не завершується, оскільки ще в процесі роботи режисер обіцяв показати карпатських опришків не тільки благородними «Робін Гудами» XVIII століття, але й звернути наш погляд на інший бік монети, оскільки розбійники в реальному житті насправді лише зрідка бувають захисниками бідних та знедолених. У своїх інтерв'ю О. Санін завжди розповідав про багаторічну кріптку роботу з історичними працями,

архівними документами тощо. Тобто глядачам режисер обіцяв саме «історичне кіно».

В даному випадку О. Санін не виконав свою обіцянку у плані розвінчання героїчного образу Олекси Довбуша. Він залишив його мужнім і справедливим міфологічним персонажем.

Оригінальним сценарно-режисерським ходом стало «розділення» образу Довбуша надвоє. З епізодичного згадування у історичних документах брата Олекси – Івана Довбуша, сценарний дует режисера О. Саніна і письменника Василя Портяка (творця сценаріїв для багатьох українських історичних фільмів) «виліпив» повноцінний, причому негативний (!), образ. Протистояння двох Довбушів, на якому тримається й напружений сюжет, і стало головним «сюрпризом» для глядачів. Тим більш, що «поганий» Довбуш у виконанні Олексія Гнатковського вийшов настільки переконливим, що навіть в певних моментах затуляв свого екранного позитивного брата.

Попри скрутний воєнний час, «Довбуш» (2023) вдало відбувся у вітчизняному кінопрокаті, заслуживши похвали як у глядацької аудиторії, так і у критиків. «Дивлячись фільм "Довбуш", можна без сумніву сказати, що кожна частина була пропрацьована. Це й динамічний монтаж, і доречний музичний супровід, і деталізовані костюми, і приємні акторські перформанси, а також візуальне оформлення та режисерський підхід. Хоча зараз неясно, коли ще українська аудиторія побачить стрічку подібного масштабу, тому безсумнівно тішить те, що в доробку українського кінематографу тепер є «Довбуш» – зазначила у своїй рецензії А. Шилова [133].

Інший оглядач, М. Казимиров, позитивно відмічає роботу з «стрибками» монтажу, коли режисер приміняє цей прийом в сценах екшену, яким у фільмі відводиться багато місця [52]. Ми цілком розділяємо думку цього автора, що такий монтаж є доцільним у сценах масштабних боїв, поєдинків, погоні.

І, звісно, серед важливих ідей і послань, закладених у фільмі є місце національному патріотизму, боротьбі за рідний край (у тому числі проти російських зайд), єднання борців за волю й справедливість з народом. Як висловився О. Санін на прем'єрі свого фільму в Харкові: «Зараз у кожному з нас живе Довбуш» [73].

Відтак, фільм «Довбуш» (2023) Олеся Саніна, який є прикладом сучасної візуальної міфологізації постаті національного героя в українському кінематографі, з'являється у свій час як візуальний маніфест культурної самоідентифікації, в якому образ народного месника не лише реконструюється, а набуває нової форми, що виходить за межі конкретного історичного часу. В цілому фільм є прикладом сучасного кінематографічного артефакту, у якому фольклорна легенда, архетипічна структура та візуальний наратив поєднуються у складну семіотичну систему. Ця система виконує не лише естетичну, а й ідеологічну функцію – створює новий культурний код героя, актуальний у добу війни.

Центральна постать Олекси Довбуша втілює архетип героя-месника, що проходить через випробування, жертву та символічне відродження, - цей мотив резонує з моделлю «геройського шляху» за Кемпбеллом [55]. При цьому, важливим виявляється й те, що Довбуш функціонує як «герой межі, котрий перебуває між реальністю та легендою, між тілесним і метафізичним, між минулим і теперішнім.

Герой у О. Саніна не ідеалізований, він вразливий, тілесний, емоційний. І саме ця недосконалість створює емоційний міст до сучасного глядача, який шукає не недосяжного ідола, а людину, котра вистояла.

Одним із ключових аспектів фільму, як ми вже вказували вище, постає опозиція «герой - антигерой» в образах братів Олекси та Івана. Якщо Олекса репрезентує етику жертовності, то Іван – фігуру, зваблену владою і насильством. Ця конфігурація може бути осмислена через юнгіанський архетип тіні. Іван уявляється внутрішнім відображенням конфлікту героя з

власною темною стороною. Їхній конфлікт виходить за межі родинної драми і перетворюється на метафору цивілізаційного вибору: служіння чи колаборація, гідність чи підкорення. Подібна дихотомія спостерігається у фільмі Ахтема Сеїтаблаєва «Кіборги» (2017 р., оператор Юрій Король), де герої також поділені за здатністю приймати відповідальність або уникати її через цинізм. Таким чином, «Довбуш» (2023) вписується у традицію новітнього українського кіноміфу, що оперує чорно-білими категоріями не як ідеологічним спрощенням, а як структурою етичного вибору.

Візуальна мова фільму заслуговує окремого аналізу. Режисер Олесь Санін і оператор Сергій Михальчук створюють насичене, гранично естетизоване середовище, де природний ландшафт набуває майже сакральної функції. Карпатський простір зображено як жива істота – ворожа, але чесна, здатна вивільняти героїчне у людському. Простір печери, води, гір стає сценічним простором для ритуальної дії – втечі, посвяти, смерті, перетворення. Окремо слід відмітити кольорову палітру: теплі, тьмяні, земляні тони домінують у кадрах, що символізують наближеність до кореня, тіла, крові, а також глибину і тяглість національного досвіду. Ці стилістичні рішення наближають «Довбуша» до фільму того ж Олесья Саніна «Мамай» (2003 р., оператор Сергій Михальчук), у якому ландшафт виконував аналогічну функцію середовища-медіатора між часом і міфом.

У фільмі не менш важливим компонентом є фігура жінки. Вона постає не як романтична «прикраса» наративу, а як носій сакрального, материнського, пророчого.

Жінки у «Довбуші» – це берегині роду, провидиці, ті, що передають знання і шрами поколінь. Образ Марічки поєднує архетип коханої і провідниці: саме через втрату жінки герой отримує травму, що відкриває шлях до посвяти. Подібно до жіночих образів у фільмі того ж Олесья Саніна «Поводир» (2014 р., оператор Сергій Михальчук), жіночі персонажі тут не маргінальні, вони створюють частину великого культурного коду, де жіноче

репрезентує родову пам'ять та інтуїцію спільноти [162]. У фольклорі, з якого походить міф про Довбуша, жінка - це часто не лише об'єкт любові, а носій зачаття, пророчиця, зв'язок між світом живих і предків. Саме цю функцію фільм повертає в екранну оповідь, підсилюючи відчуття містичного фатуму та колективної долі.

Ритуальність структури фільму простежується не лише в сюжеті, а й у режисерських рішеннях: монтажні повтори, повторювані жести, жест руки до землі, сцени страти чи молитви – всі вони структурують фільм як ритуал ініціації. Довбуш проходить шлях не лише через фізичні дії, а через ритуальну послідовність: зрада, втеча, посвята, жертва, смерть, воскресіння - кожен етап відповідає класичній ритуальній моделі (за Ван Геннепом, Тернером), а кінослово виступає тут аналогом обрядової мови. Через це кінокартина «Довбуш» (2023) наближається до фільмів-міфів, у яких сюжет є не просто послідовністю подій, а сакральною формулою оновлення.

Особливої уваги заслуговує образ тіла як простору, на якому прописано травматичний досвід. Тіло Довбуша – порване, окривавлене, вкрите ранами – виражає матеріалізацією історії народу. Пам'ять у фільмі презентована не в архівному чи нараторському вигляді, але в форматі тілесності. Через тіло здійснюється акт трансляції історії, зокрема шляхом повторення ран, втрат, руху через простір. Цей підхід резонує з концепціями тілесної пам'яті в постпам'яті [164] і з сучасними трактуваннями політичної тілесності (Батлер, Жижек), згідно з якими тіло стає полем влади, болю та символічного контролю. Фільм проводить наступну ідею: коли відсутня мова, тоді говорить тіло, а коли немає часу, тіло стає історією [162; 164].

У семіотичному вимірі символіка води, крові, хреста та землі перетворюється на вузли значення. Вода очищає героя, але також його ізолює – від соціуму, минулого, буденності. Її функція амбівалентна: з одного боку, вона виконує обрядове очищення, що символізує перехід до нового етапу (ініціацію, трансформацію), з іншого – вона відділяє героя від людської

спільноти, занурюючи його у простір екзистенційної самотності. У сценах занурення або перебування у воді герой втрачає зв'язок із зовнішнім світом і входить у простір сакрального, де відбувається переформатування його ідентичності.

Вода у фільмі має майже материнську функцію, пов'язану з початком і смертю. Кров – не просто наслідок боротьби, вона сакралізує героя, стає жертвоприношенням. Хрест, який виникає у ключових сценах представляє не лише християнський знак, але й код національного страждання, візуальний еквівалент поняття «терпіння як місія» [164]. Земля має вигляд не тла, а суб'єкту: вона зберігає, приймає, обіцяє. Усі ці елементи створюють глибокий ритуальний вимір, у якому історія перетворюється на обряд, фільм - на жертву, а глядач - на учасника певних подій.

Публічна реценсія фільму «Довбуш» (2023) була насичена інтерпретаціями, які виходили далеко за межі естетичного аналізу (частково про це ми згадували вище). Багато рецензій, зокрема на сайтах «Суспільне», «Українська правда», «Пломінь» та ін. акцентували або на видовищності й технічній майстерності, або, навпаки, на претензійності, складності для масового глядача. Однак у жодній з них не було здійснено аналізу фільму як культурного тексту, який містить у собі коди ритуалу, травми, героїзму, тіла та історії. Саме в цьому криється головне наукове значення стрічки – не в реконструкції минулого, а в трансляції сенсу.

Це підтверджується також порівняльним аналізом із низкою фільмів останнього десятиліття: «Поводир» (2014) осмислює травму через фольклор і мовний код, «Кіборги» – через міфологію сучасної війни, «Безславні кріпаки» – через гротескний історичний постмодерн, а «Довбуш» (2023) поєднує елементи всіх цих наративів у фігуру героя-перетворювача.

У фільмі Саніна немає лінійного щасливого фіналу, що характерно для масових історичних фільмів. Натомість ми маємо смерть і водночас

воскресіння: тіло героя стає землею, його слово – передачею ритуалу, його смерть – ініціацією глядача.

Таким чином, наратив не замикається, а відкривається. У цьому контексті фільм наближається до функції культурного ритуалу: його місія – не завершити його, а активувати. Це фільм не про історичне минуле, а про теперішній час через минуле; не про легенду, а про те, як легенда творить сучасність. Герой у ньому постає не лише тим, хто бореться, а й тим, хто символізує свою постаттю борця за волю, хто носить на собі пам'ять, уособлює націю не як ідею, а як досвід—з його болем, вірою, втратою і оновленням.

3.2. Історичні символи та національні образи історії ХХ ст. в українському кінематографі 1990-х – 2020-х рр.

3.2.1. Символізм «забороненої» історії на екрані: УНР та «визвольні змагання»

Задля розуміння ситуації яка склалася з перенесення історії УНР на великий екран представниками новітньої вітчизняної кінематографії, треба зробити невеликий оглядовий відступ у минуле. Не можна сказати, що в радянському кінематографі в цілому, і кінематографі УРСР зокрема, не зверталися до часів УНР. Навпаки, це відбувалося майже завжди, коли в художньому кіно заходила мова про «встановлення радянської влади на Україні», а саме так тоді називалася військова агресія більшовицької Росії проти Української держави.

Проте, в кінематографі радянської пори воліли ніколи не згадувати про українську державність, її самостійні державні інституції та їх очільників. Усе це подавалося аморфною ворожою «масою».

Наприклад образів М. Грушевського та В. Винниченка навіть в епізодах знайти в цьомуфільмі майже неможливо. Більше уваги дісталася

С. Петлюрі, якого зачислили у головні вороги радянської влади і тримали таким навіть після його вбивства у Парижі більшовицьким агентом. Відтоді і сам Головний отаман і його війська презирливо називали «петлюрівщиною», що у такій подачі ріднило їх, наприклад, з ще однією ідеологічною фальшивкою, так званою «махновщиною», таким чином низводячи державницький українській устрій до анархії і «політичного бандитизму». Так саме і в кіно українських вояків зображали максимально карикатурно, показуючи їх п'яницями, насильниками і мародерами.

Після 1991 року негативна подача часів УНР в самій Україні припинилася, почали виходити наукові статті, а згодом великі монографічні дослідження науковців-істориків, робилися документальні фільми та документальні серіали але у сфері художнього кінематографу «змова мовчання» навколо УНР піддавалася набагато складніше, на відміну від іншої також раніше забороненої історичної тематики, про яку буде сказано нижче.

За словами кінокритика І. Грабовича, який характеризує ситуацію щодо художнього фільмування української історії XX століття: «В Україні, на жаль, поки що подібного консенсусу не досягнуто, оскільки не досягнуто консенсусу щодо української історії у самому суспільстві, яке дуже часто не може домовитися щодо багатьох історичних подій, особливо новітньої історії» [37].

Одним з пробних каменів стала короткометражна стрічка «Гайдамака» (2012) режисера Романа Синчука за мотивами новели репресованого в 1930-ті роки українського письменника Валеріана Підмогильного. У центрі сюжету доля зовсім юного українського гімназиста, який приєднався до одного із петлюрівських загонів у той складний час, коли українські вояки були вимушені відступати перед численним більшовицьким військом.

Сюжет фільму дуже вірно розрахований на емоційність української спільноти, яка завжди з особливою увагою ставилася до ситуацій з кривдженням дітей і підлітків. Відповідно, головний герой одразу викликає емпатію, бо він виглядає абсолютною дитиною серед дорослих вояків, йому навіть спеціально знижено вік у фільмі, на відміну від літературного твору, де головний герой вже юнак-гімназист. Так саме в бік загострення змінено ситуацію з більш дорослим підлітком, який також вступає до загону але виявляється антагоністом до головного герою. Перший, нехай і по дитячому, вболіває за долю України, другого цікавить заволодіння зброєю. Але якщо в новелі він просто тікає із загону, здобувши револьвер, то в фільмі, потрапивши в полон до «червоних», одразу пристає на їх бік і навіть зголошується взяти участь у розстрілі свого колишнього «товариша»-гімназиста, не знаючи, що це тільки імітація страти. Таким чином, основний меседж стає очевидним і наочним, є юний герой, і є також юний зрадник, а глядачу дають можливість порівняти свої думки і емоції з тим, що відбувається на екрані.

Саме порівнюючи сюжет новели із фільмом, стає очевидним те, що старі «родові плями» перетікають у дуже схожі нові. Історичне українське кіно, яке оповідає про непрості події ХХ століття, йде шляхом спрощення сюжету і основних персонажів, мабуть, таким чином, розраховуючи «доступніше» довести основні ідеї до широкої глядацької аудиторії.

Разом з тим також стає очевидним й інше. У «Гайдамаці» видно, як у молодих українських режисерів зростає культура кадру, якіснішою стає «картинка», вміло відбувається робота із звуковою доріжкою фільму. Це, безумовно, позитивні зміни. У той же час монтаж залишається прямолінійним, немає оригінальних рішень, режисерської фантазії та експерименту. Не вистачає майстерності й у роботі з акторами. При досить адекватному візуальному кастингу, у самому фільмі актори ніби перестають

грати, а правильно «розміщаються» у кадрі, просуваючи запропонований сюжет без роботи над психологією свого персонажа.

Таку групу прийомів яскраво описала Христя Блюмлінгер на прикладі історичного ігрового кіно Австрії та Німеччини. Поява у ігровому просторі документальних візуальних контекстів (приміром, фотографій або архівних документів) «утворюють своєрідний контрапункт, що надає історичної глибини баченням глядача». Як художній прийом, у такий спосіб режисер ліквідує прогалини та порожні секції в наративі, свідомо використовуючи принцип структурування ігрової дії: у моменти спокою (коли на екрані присутні артефакти історичної дійсності), ігрова розповідь зупиняється, аби «відкрити порожній простір, своєрідну зону для роздумів» [143, с. 17-18].

Усі означені особливості можна віднести і до наступних двох прикладів, які пропонуємо розглянути у даному напрямку. Першим з повнометражних фільмів пригадаємо «Крути. 1918» (2019) режисера Олексія Шапарева. При цьому одразу залишимо за межами розбору дискусії, щодо вірності переданих у фільмі історичних фактів. Насправді фільм продовжує лінію «Гайдамаки», де ми повинні простити історичні огріхи, співчуваючи молодим бійцям за українську державність, пам'ятаючи і шануючи їх трагічну загибель. Тим більше, що фільм завершується сценою, коли нові герої України, воїни АТО, приходять до пам'ятника героям Крут.

Віддаючи належне цій патріотичній складовій, критика справедливо заявляє, що для художнього кіно цього видається замало. Як зауважує в своїй рецензії І. Грабович: «Жанр цього фільму дуже важко визначити, бо тут поєдналися і псевдоісторичне, фактично костюмне кіно, і детектив, і трилер, і частково мелодрама. І кожен з цих жанрів намагається побороти сусідній, витіснити його з фільму, бо їм там усім тісно, як у якійсь маршрутці у годину пік» [37]. Про це ж саме пише і кіно-оглядачка К. Сліпченко, хоча знаходить й інші приводи щоби урівноважити негативні аспекти, позитивними, зокрема

хвалить саунд-треки до фільму, це пісні від відомих українських виконавців, таких як гурт «Гайдамаки» і співачка Христина Соловій [113].

Краще виглядає ситуація з новітнім висвітленням образу Симона Петлюри, якого чи не більше за всіх з діячів УНР ненавиділа радянська влада. Фільм про нього під назвою «Таємний щоденник Симона Петлюри» (2018), за сценарієм відомого кінодраматурга М. Шаєвича, зняв досвідчений в українському історичному кіно режисер Олесь Янчук, якому ще буде присвячено частину цієї роботи. Хоча раніше О. Янчук «спеціалізувався» на темі УПА і України у Другій світовій війні, а за історичний період, пов'язаний з УНР, узявся вперше. Може тому до створення сценарію долучався ще й поважний історик-консультант, а також письменник, доктор історичних наук Володимир Сергійчук.

Відповідно, до історичних реалій і персонажів у критиків вже набагато менше питань. Важливо, що у фільмі, хоча і не займаючи багато екранного часу, постають інші діячі Центральної Ради, тобто уряду УНР, такі як М. Грушевський і В. Винниченко. Знайшлося місце і для протилежних за поглядами «опонентів» С. Петлюри, таких як Ю. Пілсудський і Л. Троцький. Таким чином, кінотвір у сценарному варіанті претендував на широке історичне полотно, і знову ситуація виявилася суттєво обмеженою у виробництві наявним бюджетом фільму.

Суворі українська кінокритика розділилась у поглядах, зрозуміло, що до досвідченого режисера і увага та претензії зазвичай більші. Тому, наприклад, К. Сліпченко як раз порівнює «минулого» О. Янчука з «теперішнім» і констатує, що він, на жаль, не зміг зробити крок уперед, тоді як українське кіновиробництво продовжує розвиватися. І те, за що в умовному вчора фільм про Петлюру слід було похвалити, сьогодні вже здається застарілим. У тому числі кіно-оглядачка підтверджує наш погляд, викладений нами раніше, що новий український кінематограф історичного

жанру знерідка використовує деяку примітивізацію складної дійсності, як це робило кіно радянської пори.

З іншого боку, відомий український письменник Андрій Кокотюха констатує, що фільм порушує чимало важливих тем, правдиво відтворює деякі історичні моменти, які ніколи раніше не поставали в кіно, наприклад суд над вбивцею Петлюри, але залишаються питання як раз до центрального персонажа, тобто до С. Петлюри, як людини і політика, і ці питання у фільмі не вирішені [60].

3.2.2. Феноменологія символізму теми «підрадянської» України в ігровому кінематографі

Продовжуючи аналізувати історичне кіно, яке відгукнулося на раніше заборонену тематику, слід сказати, що система тотальної заборони відносилася до теми голоду в СРСР. Єдиним виключенням був показ голодування і смерті від голоду у блокадному російському Ленінграді, оскільки у цьому в черговий раз звинувачували зовнішні сили і, в даному разі, це об'єктивно була облога міста військами вермахту. Іншого голоду в Радянському Союзі бути «не могло». Що стосується штучного Голодомору, влаштованого режимом І. Сталіна, як масові репресивні заходи проти українського селянства (основної бази спротиву політиці так званої «колективізації»), то навіть за згадки про ці події можна було отримати ув'язнення і відправитися до Гулагу. В результаті, на десятиліття навколо теми Голодомору в СРСР утворилося «коло мовчання», яке не сміли проривати навіть вцілілі очевидці тих страшних подій. Тим більш, що живими залишалися і дехто з виконавців цього штучного голоду, у тому числі один з основних фігурантів – «пенсіонер союзного значення» Лазар Каганович.

Саме з цих позицій слід оцінювати сміливість молодого на той час режисера О. Янчука, який задумав екранізувати теж ще заборонений твір В. Барки «Жовтий князь». Треба також звернути увагу на організаційний

менеджерський хист режисера, який вперше тоді зміг залучити до фінансування приватний капітал. Отже фільм О. Янчука «Голод-33» (1991) став проривним в усіх сенсах, а його громадське суспільне значення виявилось настільки вагомим, що його фільм демонстрували по українському телебаченню, як один із вагомих аргументів напередодні Всеукраїнського референдуму 1 грудня 1991 року щодо підтримки Акту проголошення незалежності України [56].

Майкл Т. Мартін та Девід С. Уолл демонструють цю закономірність на прикладі вкрай дражливої для американського кінематографу травматичної теми рабства та боротьби із сегрегацією. Зокрема, йдеться про важливу категорію «пам'яті кіно». Символізм цього типу звернення до історії розрахований на «відповідність поведінці людини власному вираженню ідентичності та артикуляції історичної самосвідомості, яка ніби зустрічається з певним реально існуючим історичним моментом», що пов'язаний із досвідом травми [173, с. 445].

Сам фільм мав риси, характерні для авторського кінематографу, який почав закладатися ще з другої половини 1980-х років. Це навмисно «затемнені» кадри і не дуже чищений звук, як художні засоби які наближали художнє кіно до документалістики і вважалися прийомами навмисного «зістаріння» зображення. Ще однією особливістю був високий ступінь алегорій та символів. Тому дослідники звертають на це свою увагу, адже у подальшій творчості О. Янчук змінив свою кіномову – від показу символів та алегорій перейшов до кінопереказу наративних історій.

Дослідниця Х. Макарадзе вказує на те, що підвищена символічність у фільмі «Голод-33» (реж. Олесь Янчук) також зумовлена літературною першоосновою – романом В. Барки «Жовтий князь». Дійсно, як у творі Барки, так і в екранізації, простежується значна кількість біблійних алюзій. Дослідниця наводить такі паралелі у різних сценах фільму: катування Мирона (як образ розіп'ятого Христа), голод (як справдження пророцтва

Іоанна Богослова про Апокаліпсис), сцена жнив поряд з мертвими тілами селян у фіналі (як алюзія на останній Божий суд) [76, с. 12].

Важливим є погляд на фільм О. Янчука від науковиці О. Кислої. Так, нагадуючи про чередування у фільмі основних чорно-білих сцен з кольоровими «ностальгійними» кадрами про минуле, вона вважає такий прийом впливом на режисерський хід О. Янчука поетичного українського кіно і безпосередньо Ю. Ілленка, з яким доводилося працювати молодому режисеру. Також О. Кисла порівнює кадри нищення українських селян із схожими, відомими з реальних кінохроник, кадрами знищення євреїв під час Голокосту у Другу світову війну [56]. Особливо підкреслимо цю думку, адже крім розуміння того, що Голодомор був саме актом геноциду, про що пише дослідниця, на наш погляд, це означає можливість порівняння між нацистським і сталінським режимами, а також проведення паралелей з сучасним «рашизмом» та безпідставним знищенням мирного українського населення, свідками чого ми всі зараз є.

Частково з темою Голодомору пов'язана ще одна «тотально» заборонена в радянські часи тема – репресії проти української інтелігенції і громадських діячів у 1930-ті роки. Кінематографічний шлях до цієї теми нам бачиться наступним: документальне і документально-ігрове кіно – екранізації творів українських письменників так званого «розстріляного відродження» – художнє кіно з оригінальним самотійним сценарієм.

Оскільки документалістика знаходиться за межами нашого дослідження, нагадаємо про наступні екранізації: за творами М. Хвильового – «Танго смерті» (1991) на основі роману «Санаторійна зона» від режисера Олександра Муратова та «Вальдшнепи» цього ж режисера; за творами І. Багряного – «Сад Гетсиманський» (1993) та «Тигролови» (1994), обидва від режисера Ростислава Синька. Важливість цих фільмів, які знімалися в складні часи з мінімальним фінансуванням, що вони стали «першими ластівками», які теж розламали стіну мовчання навколо теми політичних

репресій проти українців в СРСР. Та цього виявилось недостатньо, адже треба було перейти до оригінального авторського кіно, а тут як раз наступив період стагнації українського художнього кінематографу, а коли воно почало виходити з кризи на початку 2000-х років, треба було «підсилити» масову вітчизняну кінопродукцію (комедії, детективи, серіали на побутову тематику), та ще й в умовах засилля на українському кіноринку російських кіновиробників.

Так і сталося, що насправді потужно прозвучав фільм «Будинок «Слово», світова прем'єра якого відбулася на Варшавському кінофестивалі 2021 року, а на українські екрани через російське велике вторгнення він вийшов тільки 2024 року. Одразу після цього з'явилася велика кількість відгуків і рецензій, тому наведемо лише кілька висловлювань, процитованих у матеріалі-рецензії А. Кокотюхи, і перейдемо до власного аналізу цього дійсно сильного кінотвору. Л. Добровольська зазначає: «На “Будинок “Слово”. Нескінчений роман” треба йти, щоб зняти у своїй свідомості облудну полуду з класиків». В. Макарик підкреслює: «Будинок “Слово” робить живими українських класиків – тих, хто дивився на нас із підручників, і тих, хто на довгі роки був забутим. І запалює бажання читати й перечитувати їхні тексти» [59]. Зрозуміло, що А. Кокотюха цитує кінооглядачів тому, що у загалі згодний з наведеними думками. Дійсно, він мислить так саме і хоча зауважує, що в плані кіновиробництва фільм дуже далекий від умовного «Голлівуду», однак він зміг зацікавити того масового глядача, який ходить дивитися не тільки розважальне кіно і цей досвід виявився корисним як для глядачів, так і для самого режисера Тараса Томенка.

Розмірковуючи над успіхом «Будинок «Слово». Нескінчений роман» (2021/2024) важливим є фактор, відомий як «втрапити у потрібний час в потрібне місце». Можливо, саме затримка фільму на шляху до українського глядача, сприяла цьому фактору, бо зараз як ніколи молодий глядач хоче

бачити тих «живих класиків» які, насправді, разом створювали ідею-гасло: «Геть від Москви». Усі інші фактори вже аналізувалися в цьому тексті як прикмети авторського українського кіно 1990-х: сепія у кадрі, ніби це старі документальні кадри, гарний акторський кастинг у сенсі типажності, неспішний ритм кінорозповіді. Та все це за картинкою, якістю, професійністю, матеріальним середовищем у кадрі набагато краще, ніж у 1990-ті. Таке кіно не соромно показувати і можна дивитись, якщо тебе дійсно хвилюють питання, поставлені у кіно. А ці питання через агресивні дії Росії (яка сама називає себе спадкоємницею СРСР), і не тільки в Україні, зараз цікавлять і українців, і мислячого глядача в багатьох європейських країнах. Та зрозуміло, що після фільму Т. Томенка, по-перше, треба і далі розвивати цю тему у кіномистецтві, а, по-друге, планка якості піднята, що треба враховувати наступним режисерам і сценаристам.

3.2.3. Друга світова війна як джерело знаково-символічної інтеграції

Загальновідомо, що в радянському кіно, хоча й у певному часовому сегменті (1941–1945), висвітленню Другої світової війни відводили одне з головних місць у кіновиробництві, не жаліючи армійської масовки й коштів. При цьому таке кіно було вкрай заідеологізоване, за рідкісним винятком – до яких свого часу відносили так звані «поличні» фільми. Вже в добу незалежності цю функцію переосмислення історичного наративу перебирають на себе українські стрічки, як-от «Нескорений» (2000) Миколи Янчука, що пропонує національно зорієнтовану візію подій та образ українського героя, і тим самим протиставляється усталеним ідеологемам радянського воєнного кінематографа.. Між іншим, українське кіно теж долучилося до таких виключень фільмом «Гу-га» (1989). Український режисер Віллен Новак на Одеській кіностудії першим розповів-екранізував справжню історію про так звані штрафні батальйони і заград-загони. Не такі як в кіно-брукві М. Михалкова і не такі як у романтизованих піснях В.

Висоцького. Тому історія вийшла неголосною, правдивою, дуже драматичною і безпросвітною, як це повелося в авторському кіно на межі існування СРСР.

Та все ж таки український глядач «втомився» від такого перегріву військовою тематикою і у нас її фільмувати перестали. Відповідно, новітній український кінематограф довго шукав як розповісти саме про «український рахунок» у Другій світовій війні. Перший крок зробив представник відомої кінематографічної родини Михайло Ілленко, який пішов звичним для себе шляхом, поєднуючи історію з легендою, так і народився «ТойХтоПройшовКрізьВогонь» (2012). Так у легенді звучить індіанське ім'я українського авіатора, героя Другої світової війни, того «воїна-переможця», якого в реальному житті очікували не нагороди й повага, а несправедливий арешт і радянські «табори смерті». Дійсно, таким шляхом пройшли тисячі українських вояків з радянської армії, тому історична основа у фільмі цілком достовірна. Є у придуманого персонажа Івана Додоки і реальний прообраз, Іван Даценко [104]. Та в житті, як і в легенді все можливо, стверджує режисер М. Ілленко. Насправді тікає з таборів і чудом перебирається до Канади колишній герой Радянського союзу І. Даценко, і його образ в кіно – авіатор-вовкулака І. Додока, теж тікає з табору і з клятого СРСР, щоби стати вождем канадського індіанського племені.

Інший підхід до нового кінематографу історичного жанру – шлях реконструкції. Особливим, у цьому плані, є фільм «Хайтарма» (2013) режисера Ахтема Сеїтаблаєва. Це про іншу війну всередині Другої світової, про війну сталінського режиму проти народів і національностей які опинилися у складі СРСР. Для кримського татарина А. Сеїтаблаєва це ще й родинна історія нащадку тих, хто пережив жахливу депортацію кримських татар у 1944 році. Однак режисер замислив показати трагедію цілого народу, тому йому була потрібна людина, яка для самих татар Криму усвідомлювалась символом, знайомим більшості. І тому у фільмі А.

Сеїтаблаєв, вже як актор, грає таку реальну людину – героя війни, льотчика-аса Амет-Хан Султана. Епізод з присутністю льотчика в Криму під час депортації теж правдивий, у травні 1944 року він як раз перебував у батьків під час відпустки у рідній Алушці і тому зміг врятувати власну сім'ю. Примусова ж депортація татар показана у фільмі фактично як історична реконструкція [48, с. 261]. То ж чи не єдиним, а тому дуже важливим художнім образом у фільмі є та сама «Хайтарма» – національний кримсько-татарський танок. У фільмі це образ національної культури яка зберігається попри все і зберігає сам народ, його самобутність і його національну пам'ять.

Цікавість у глядача викликав й трохи запізнений (як і всі інші гучні вітчизняні прем'єри, він вийшов на екрани тільки 2023 року) «Щедрик» (2022) режисерки Олесі Моргунець-Ісаєнко та сценаристки Ксенії Заставської. На його прикладі важливо відмітити, що ми навчилися робити грамотний pre-production. У даному випадку це професійно змонтований трейлер, супер-популярна насправді національна мелодія, реклама фільму, яка оповідала про те, що вперше буде показана справжня інтелігентна українська родина у військових умовах. Між іншим, це теж копродукція, тільки українсько-польська, що пішло фільму на користь, щоби більш натуралістично відобразити життя довоєнного Станіслава, нині Івано-Франківська.

Щодо вітчизняної критики, то вона була до фільму досить прискіпливою: «Щедрик» є дуже органічним фільмом чистих знаків та умовностей, які розтягуються в часі, щоб, не дай боже, не перетворитися на конкретику. Адже конкретика призведе до незручностей – а саме уникання незручностей є головною ознакою наших патріотичних фільмів» [70]. Однак успіхи фільмів мають і зовнішні виміри. З одного боку «Щедрик» отримав фестивальну відзнаку хоча це відзнака на маловідомому жіночому кінофестивалі у Нігерії. З іншого боку, фільм придбала для показу найвідоміша, дуже популярна в усьому світі стримінгова платформа Netflix. І

це зрозуміло, бо ми маємо добротню зроблену історико-костюмну стрічку для родинного перегляду на непросту тему з позитивним фіналом. Можемо констатувати, що українські кінематографісти навчилися працювати і в цьому сегменті кіноринку.

Проте, справжнім українським «ноу-хау» стала тема УПА. Дивом, при всіх ідеологічних утисках і рамках, вона протрималась навіть в УРСР фільмами «Анничка» (1969), «Білий птах з чорною ознакою» (1971), «Тривожний місяць вересень» (1977), «Високий перевал» (1981). Фільми будувалися за певною схемою, зі великими труднощами погодженою цензурою, але були зняті талановитими режисерами які могли дещо донести й «між кадрами». Однак згідно цій схемі «правильні» бійці УПА повинні були розкаятися і повернутися до мирного, звісно ж радянського життя, а «неправильні», засуджені народом, загинути.

Останнім українським фільмом, який було знято за цією схемою, стало досить дивне кіно «Карпатське золото» (1991), режисером якого був Віктор Живолуб, однак неофіційним сорежисером фактично став виконавець головної ролі, відомий актор Іван Гаврилюк. Можливо завдяки його консультаціям ми вперше побачили на екрані не тільки «поганих бандерівців» але й поганих радянських офіцерів і радянських солдатів-чужинців, то й виходило, що хай краще не дуже добрі свої, ніж погані чужинці.

Повністю стара схема була зламана тільки в 1995 році. І тут треба віддати належне сміливості, діловому менеджерському таланту, і навіть добре «набитій руці» режисера Олесея Янчука, який, заради того, щоби знімати художні фільми про УПА, навіть створив свою власну кіностудію. І зараз його невмирущий слід у темі можна скласти у своєрідну кінотрилогію: «Атентат» (1995), «Нескорений» (2000), «Залізна сотня» (2004). Також це історія про те, як на мінімальних засобах і фінансах знімати гарне національно-патріотичне кіно, героїчне але не пафосне, у якому навіть

поразки сприймаються такими, які дають надію і надихають продовжувати боротьбу [61, с. 204].

Однак виходить на те, що і в новій схемі тема починає вичерпувати себе. Це добре зрозуміло на прикладі фільму «Червоний» (2017) режисера Зази Буадзе, знятому по сучасному історичному роману вже згаданого тут Андрія Кокотюхи, який став і сценаристом. Книга за сюжетом складена з двох частин, і першу, присвячену діям УПА в Західній Україні, режисер фільмувати не став. Він звернувся до другої частини книги, як до ще не заявленої в українському кіно теми, тобто до реальних історичних сюжетів про повстання 1950-х років у Гулазі, на чолі яких стали колишні вояки УПА у спілці з балтійськими «лісовими братами» [47]. І фільм виявився цікавим, але не сильними типажми нескорених українських бійців, а реалістично переданим у типажах і деталях табірним побутом, де найбільш яскраво виглядають злодії, справжні табірні мешканці, для яких це «рідний дім». Тобто просто «механічна» зміна погляду на боротьбу УПА теж не пододала кризу основної тематики. І якщо тему буде продовжено, то її буде треба виводити на новий рівень або продовжувати відшукувати нетривіальні сюжети і цікаві сценарії.

Висновки до розділу

Наголосимо на тому, що наведена типологія не є статичною, так як ігровий кінематограф продовжує розвиватись, актуалізуючи ті чи інші історичні контексти та формуючи нову систему знаково-символічної репрезентації. Свідченням цього процесу є історія українського дисидентського руху, яка на сьогодні не представлена належним чином на українському екрані. Найближча в сенсі історичної дистанції та впізнаваності для сучасного українського суспільства сторінка минулого - це історія спротиву радянському режиму в 1950–1980-х роках. Поки що це найбільш

коротка сторінка у новітньому вітчизняному кінематографі. Наразі зазначена проблематика представлена єдиною кінострічкою – «Заборонений» (2019) режисера Романа Бровка. Картина присвячена громадській діяльності видатного поета-дисидента Василя Стуса. Фільм викликав негативні відгуки і від критиків і від живих учасників дисидентського руху та їх нащадків. Основні претензії до поверховості у показі всього: епохи, матеріального середовища, історичних персонажів, відносин між ними і радянською системою.

Наголосимо на тому, що для молодого покоління українців, для яких ця історія дійсно є вже далекою, фільм дозволяє наблизити її до себе. На екрані діють такі самі молоді люди, які опиняються в непростих ситуаціях морального вибору між особистим і суспільним, свободою і несвободою. І готові боротися не тільки за свою власну свободу у авторитарній країні. Тому вважаємо, що фільм відіграв свою позитивну роль у час воєнної агресії Росії проти України, підтримавши у сфері кінематографу лінію спротиву російському неоколоніалізму, важливою складовою якого є ностальгія за «чудовими радянськими часами». Проте, по-справжньому, ця тема у кінематографі тільки очікує свого розкриття.

Загальний аналіз змісту даного розділу дозволяє стверджувати, що сучасний український кінематограф історичного жанру репрезентує національну ідентичність через систему візуальних образів, символічних кодів і алюзій, які формуються як у межах традиційних історичних наративів, так і у нових способах естетичного осмислення минулого. В даному випадку історична пам'ять постає не у вигляді фонового контексту, а як активний конструкт, що інтегрується в художню структуру фільму та відіграє ключову роль у формуванні смислів. Образи боротьби, спротиву, національного жертвовного шляху, а також архетипи пророка, мученика чи культурного героя виступають носіями ідентифікаційного потенціалу, забезпечуючи глядацьке залучення у наратив і підключення до спільної культурної пам'яті.

Звернення до різних етапів історії – від козацької доби до радянського періоду – супроводжується спробами переосмислення усталених історичних конструктів, у тому разі шляхом заповнення «білих плям» у візуальній репрезентації, як, наприклад, у випадку з темою дисидентського руху. У даній ситуації кінематограф працює як форма символічної реставрації забутих чи витіснених фрагментів історії, пропонуючи нову ідентифікаційну мову для сучасного глядача. Особливої ваги набуває не лише змістове, а й візуально-естетичне відтворення епох, де деталі, атмосфера, колористика і фактура кадру стають частиною цілісної репрезентації історичного досвіду. У цьому сенсі художнє конструювання минулого має не лише пізнавальну чи меморіальну, але й творчу функцію – воно формує альтернативні образи національного через мову кіно як автономного культурного коду.

ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дисертаційного дослідження на тему «Сучасний ігровий кінематограф України: національні образи та символи у візуальній мові (на прикладі історичного жанру)» було досягнуто поставленої мети – реконструювати національні образи та символи у візуальній мові сучасного українського ігрового кінематографу на прикладі історичного жанру, з урахуванням культурологічного контексту їхнього формування та функціонування. У дослідженні реалізовано комплексну культурологічну інтерпретацію історичного кінематографу як дієвого інструменту конструювання національної ідентичності, переосмислення колективного минулого та відтворення механізмів пам'яті у сучасному українському візуальному мистецтві.

1. У процесі опрацювання наукових джерел було встановлено, що проблематика історичного символізму в українському кінематографі хоч і привертала увагу дослідників, однак системного і цілісного аналізу саме в культурологічній парадигмі вона досі не отримувала. Найбільш повно представлені семіотичні та мистецтвознавчі аспекти екранного мистецтва, втім брак міждисциплінарного синтезу та недостатня увага до наративного моделювання національних образів визначили актуальність і новизну обраної теми.

2. У дослідженні сформовано методологічну основу, яка ґрунтується на культурологічному підході, що містить у собі перетин аксіологічного, семіотичного, морфологічного, мистецтвознавчого герменевтичного, постколоніального та інших підходів та методів щодо вивчення дисертаційної теми. Ці підходи орієнтують до з'ясування українського ігрового кінематографу у контексті різноманітних проявлень культури як цілісного явища, а саме – в цілісності творчості, що стосується утворення артефактів кіно-візуальної культури з притаманними їй цінностями (аспект

аксіологічної творчості), які презентуються специфічними знаками та символами (аспект семіотичної творчості). Це дало змогу здійснити не лише формальний аналіз зображальних засобів кіно, а й виявити глибинні культурні смисли, аксіологічні і семіотичні коди, які обумовили формування національного візуального дискурсу. Досвід творчості митців у галузі кіно було розглянуто в горизонті історії українського суспільства, що дало можливість презентувати ігровий кінематограф у контексті культурно-динамічної цілісності вітчизняної традиції. Особливий акцент у кінострічках на тематики національно-визвольної боротьби українського народу та прагнення відстоювати його незалежність від зовнішніх ворогів спонукав використання постколоніального дискурсу як окремого цілісного підходу в інтерпретації даної теми дослідження. Усі названі вище аспекти узагальнені у межах єдиної культурологічної процедури вивчення дисертаційної теми.

3. У дисертації запропоновано концепцію «візуального національного коду». У ній визначається історичне ігрове кіно як система візуально-комунікативних засобів, які транслують ідею національної ідентичності через архетипічні образи, кольори, монтаж, композицію кадру. Цей підхід дозволяє трактувати фільм не лише як мистецький твір, а також як культурний текст, у якому кожний візуальний елемент набуває семіотичного значення. Запропонована модель уможливорює аналіз фільмів з позицій семіотики, відкриваючи новий рівень прочитання екранного мистецтва в контексті української ідентичності та національного символізму.

4. Уведено до наукового обігу категорія «медіатизованої пам'яті», що описує процес формування колективного уявлення про минуле через аудіовізуальні засоби. У межах історичного кіно вона набуває особливої ваги, оскільки дозволяє не лише репрезентувати, але й трансформувати пам'ять – робити її доступною, емоційною, актуалізованою. Ця категорія дає змогу

осмислити фільм не лише мистецьким продуктом, а як медіа-інструмент, що формує історичну свідомість у глядача.

5. У даному дослідженні систематизовано типологію сюжетно-візуальних моделей сучасного українському історичного кінематографу. Виділено стійкі структури, які формують основу візуального наративу: «трагічний герой» (особистість, що зазнає втрат в ім'я ідеї), «колективна травма» (репрезентація спільного болю народу), «герой-жертва» (пасивний носій трагедії), «герой-відродження» (символ національного оновлення). Ця типологія дає змогу зрозуміти, якими структурними засобами фільми передають ідеї, пов'язані з національною пам'яттю, і як формується візуальний репертуар культурної ідентичності.

6. Розроблена авторська схема візуального символічного моделювання історичних наративів. Запропонована схема складається з п'яти взаємопов'язаних етапів: історичний наратив → візуальний архетип → символ → художнє узагальнення → естетичне кодування. Цей механізм пояснює, яким чином історичні події перетворюються в культурно значущі візуальні образи, що здатні викликати у глядача емоційне співпереживання і включати його в процес формування колективної пам'яті. Такий підхід вважається новим інструментом для аналізу національного кіно в культурологічній парадигмі.

7. З'ясовано характер зв'язку між традицією і новаціями в системі конструювання візуальної мови. Проаналізовано, що візуальна мова сучасного українського історичного кіно базується на взаємодії традицій та новацій. Традиційними залишаються символічні кольори, композиції та архетипні образи (козак, мученик, матір-земля). Новаторські риси проявляються у способах монтажу, ритму кадру, символічній подачі часу та простору, експериментальному використанні саунд-дизайну. У результаті, створюється складна багатоплоскова система образів, що відображає сучасну культурну реальність. Таким чином, конструювання візуальної мови в

історичних фільмах постає у вигляді створення поля напруги між колективною пам'яттю та сучасними креативними підходами.

8. Обґрунтовано вплив «візуального повороту» на трансформацію мови українського історичного кінематографа. У дослідженні показано, що в умовах сучасної культури візуальне мислення набуває автономного статусу: зображення не просто супроводжує наратив, а й створює його. В історичному фільмі це проявляється у перевазі невербального, символічного, композиційного елементів як засобів комунікації. Такий підхід актуалізує переосмислення ролі кінематографу в конструюванні ідентичності як не вербального оповідача, а самостійного культурного коду. Творче застосування концепції візуального повороту дозволило розглядати кінематограф як самодостатній тип комунікації, де візуальне не лише ілюструє, а й самостійно продукує смисли.

9. Систематизовано основні символи, які функціонують у візуальному просторі історичного кіно: хрест, рушник, чорнозем, хата, калина, ланцюг, вогонь, поле. Ці образи мають архетипічне підґрунтя і діють у системі національного візуального коду. Вони кодують уявлення про землю, рід, жертву, свободу і зумовлюють емоційну глибину сприйняття історичних фільмів.

10. У дисертації проаналізована генеза українського кінематографу через призму ключових етапів розвитку, починаючи з формування національної кіномови у 1920-х рр. через радянську епоху до пострадянського та сучасного періоду. Простежено, яким чином кожний історичний етап впливав на естетичні форми, тематику, структуру наративу та образу. Особлива увага приділена пострадянському періоду, коли національний кінематограф починає активніше відмежовуватися від радянських схем репрезентації і виробляє власні коди ідентичності. Отже, генезу кінематографу визначає його поступову еманципацію від колоніальної спадщини і формування автономного візуального голосу.

11. Доведено, що історичні наративи в українському кінематографі мають не лише художній, а й прикладний вимір: вони слугують інструментом формування публічного історичного уявлення. Дослідження показало, що наративи постають у формі конфлікту пам'яті (держава/народ, колонізатор/опір, герой/жертва), часто із фокусом на індивідуальну історію у контексті великої історії. Це свідчить про зміну підходу до минулого – з героїко-колективного до емпатійно-особистісного. Прикладами таких наративних трансформацій можуть слугувати фільми «Поводир» (2013) (реж. Олесь Санін) та «Червоний» (реж. Заза Буадзе), де особистісна історія набуває значення колективного досвіду.

12. Постколоніальний підхід дозволив виявити, що сучасний кінематограф історичного жанру відіграє роль деколоніального інструменту, завдяки яким активно переосмислюються імперські наративи. Внаслідок цього змінюється жанрова структура: фільми відходять від героїко-патріотичного пафосу радянської доби і переходять до складної рефлексії на теми соціальної і ідентичності, зради, травми, боротьби за свободу. Це відкриває можливість створення альтернативних ідентифікаційних моделей, де центральною фігурою стає не міфологізований герой, а реальний носій історичної травми й, котрий чине опору ворожим силам. Таким чином, історичний жанр трансформується з минулої ідеологічної моделі у посттравматичну й ідентифікаційну культурні моделі.

13. Одним з ключових висновків постає положення, що кінематограф історичного жанру став простором візуальної рефлексії, де національна ідентичність постає не як застигле поняття, а в якості важливого здобутку вітчизняної культури. Ідентичність у фільмах реконструюється через історичну травму, опір, мову, символіку, архетипи. Найчастіше національна ідентичність представлена як боротьба за суб'єктність – право на власну думку, історію, пам'ять.

14. Визначені механізми візуалізації національної ідентичності в українському історичному кіно. Йдеться про комплекс прийомів, які формують національно марковану екранну реальність. Серед них – архетипізація (створення образів-проекцій культурної пам'яті), символізація (перетворення конкретних об'єктів у носії смислу), хронотопізація (побудова часу і простору з урахуванням історичного контексту), естетична героїзація (відтворення моральних ідеалів через персонажів). Ці механізми дають змогу створювати багат шаровий смисловий простір фільму, який виконує роль дзеркала і конструктора ідентичності.

Таким чином, проведене дослідження дозволило не лише виявити візуальні засоби репрезентації національної ідентичності в сучасному українському історичному кінематографі, а й створити культурологічну модель аналізу візуальної мови як культурного коду. Кінематограф історичного жанру постає не просто мистецьким жанром, а інструментом реконфігурації національної пам'яті, де кожний образ, кожний наратив стає елементом у системі формування нової української ідентичності.

Запропоновані теоретичні положення і практичні висновки відкривають перспективу для подальших культурологічних досліджень у царині візуальних студій. З одного боку, вона пов'язується з розширенням корпусу аналізованих фільмів, зокрема новітніх стрічок періоду війни після 2022 року, а з іншого – з поглибленням дослідження взаємодії художнього та документального наративу. Особливу увагу доцільно звернути на вивчення авторських стратегій формування символічного наративу, дослідження візуального кодування травматичних подій та моделювання майбутньої культурної пам'яті через призму національного кіно.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Александров М. Є. Кінематографія як об'єкт адміністративно-правового забезпечення патріотичного виховання в Україні // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Юриспруденція: зб. наук. пр. Одеса, 2021. Вип. 53. С. 40–43.
2. Алієв Е. М. Авторський кінематограф та його особливості // Вісник Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Філософія : зб. наук. пр. Харків, 2018. Вип. 50. С. 132–137.
3. Алієв Е. М. Українська ментальність та українське кіно // Вісник Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Філософія : зб. наук. пр. Харків, 2017. Вип. 48, ч. 1. С. 61–67.
4. Алфьоров М. А. «Героїчний» кінематограф у мистецтвознавчому дискурсі: концептосфера // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2023. Вип. 82. С. 53–58.
5. Андрійчук М. Т. Роль вітчизняного кінематографу у формуванні національної пам'яті українського народу // Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. 2019. Т. 30, № 1, ч. 2. С. 122–127.
6. Бабенко В. Фігуральна мова аудіовізуального контенту // Теле- та радіожурналістика : зб. наук. пр. / Львів. нац. ун-т імені Івана Франка. Львів, 2014. Вип. 13. С. 140–149.
7. Бадьйор К. «Заборонений»: фільм про Василя Стуса, не вартий свого героя // *Lb.ua* : сайт. 2019. 6 верес. URL: <http://surl.li/xqhrap> (дата звернення: 20.05.2024)

8. Барвінок ТБ Кіно. "Гетьманські клейноди"- фільм 1993 р., 2018.
// YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=81XafdWq378> (дата звернення: 26.05.2024).
9. Батаєва К. В. Візуальні концепції у сучасній семіотиці // Вісник Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Філософія : зб. наук. пр. Харків, 2012. Вип. 37. С. 90–99.
10. Безручко О., Степаненко, Н. Кіно як основа формування / творення модерної національної ідентичності // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво. 2024. Вип. 7(1). С. 20–30. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.1.2024.302756>
11. Безславні кріпаки // Державне агентство з питань кіно : сайт. URL: <https://usfa.gov.ua/movie-catalog/bezslavni-kripany-i9883> (дата звернення: 15.07.2024).
12. Берест Б. Історія українського кіна = History of the Ukrainian Cinema / Наук. т-во ім. Т. Шевченка. Нью-Йорк : Вид. Наук. т-вом ім. Т. Шевченка, 1962. 271 с. (Бібліотека українознавства ; ч. 7).
13. Богуславська К., Брюховецька О. Ідеологічні інтерпеляції сучасних фільмів про УНР в українському культурному контексті (на прикладі стрічок «Таємний щоденник Симона Петлюри» (2018) та «Крути 1918» (2019)) // Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури : зб. наук. пр. / Нац. ун-т «Києво-Могилянська академія». Київ, 2020. Т. 3. С. 49–61.
14. Божко Л. Д. Вплив аудіовізуальних творів відеохостингів на сферу туризму (на прикладі Youtube) // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрям: Культурологія : зб. наук. пр. / Рівнен. держ. гуманітар. ун-т, Ін-т культурології Нац. акад. мистецтв України. Рівне, 2023. Вип. 45. С. 137–145.

- 15.Божко Л. Д. Репрезентація впливу travel vlog на розвиток туризму (на прикладі авторських каналів відеохостингу «YouTube») // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2023. Вип. 80. С. 24–33.
- 16.Бокс-офіс. № 47 (2019) / О. Першко // Кіно-Театр.ua. URL: https://web.archive.org/web/20191127192444/https://kino-teatr.ua/uk/main/box_article/article_id/454.phtml (дата звернення: 17.11.2023)
- 17.Бреславець Г. М. Особливості музичної драматургії А. Загайкевич (на матеріалі музики до кінофільму «Мамай») // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2012. Вип. 38. С. 166–172.
- 18.Брюховецька Л. «Війна культур» чи загроза асиміляції? Українське поетичне кіно як фактор національного самоствердження // Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури : зб. наук. пр. / Нац. ун-т «Києво-Могилянська академія». Київ, 2008. Т. 75. С. 77–84.
- 19.Брюховецька Л. Богдан Зиновій Хмельницький // Кіно-Театр. 2003. № 3. С. 28-29.
- 20.Брюховецька Л. І. Приховані фільми : українське кіно 1990-х. Київ : АртЕк, 2003. 383 с.
- 21.Брюховецька Л. Історія українського кіно. П'ять років із ста // Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. / Акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучасного мистецтва. Київ, 2001. Вип. 2. С. 255–268.
- 22.Брюховецька Л. Контroversійне кіно // Кіно-Театр. 2003. № 2. С. 36–37.
- 23.Брюховецька Л. Специфіка поетичного бачення в мистецтві кіно // Наукові записки НаУКМА : зб. наук. пр. / Нац. ун-т «Києво-Могилянська академія». Київ, 1999. Т. 9 : Спец. вип., ч. 1. С. 198–202.

24. Брюховецька Л. Українське кіно шести десятих років. 1961–1970 // Нариси з історії кіномистецтва України / Акад. мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва. Київ, 2006. С. 195–265.
25. Брюховецька Л. Фільм як перетворена реальність (художня мова українського поетичного кіно) // Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. / Акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучасного мистецтва. Київ, 2000. Вип. 1. С. 271–274.
26. Брюховецька О. Мамай // Кіно-Театр. 2003. № 4. С. 38–42.
27. Василяйко І. Структурно-семантичні особливості термінів-словосполучень у сучасній українській термінології кіномистецтва // Вісник Національного університету "Львівська політехніка". Проблеми української термінології : зб. наук.пр. Львів, 2013. № 765. С. 82–86.
28. Ворожейкін Є. П. Екран як засіб формування візуально-інформаційного досвіду // Гілея : зб. наук. пр. / Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова, ВГО Укр. акад. наук. Київ, 2017. Вип. 125, №10. С. 269–273.
29. Воронік Д. С. Конструювання образу героя в українському кіно періоду незалежності // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. Вип. 34. С. 71–78.
30. Голіченко Ю. М. Правда в кіно: реалістичність образу сучасного українського історичного кіногероя // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого : зб. наук. пр. Київ, 2021. Вип. 29. С. 51–58.
31. Гонтарська О. Історичне кіно в дослідженнях пам'яті в Україні часів трансформації // Історичні і політологічні дослідження. 2018. Спец. вип. : доповіді на міжнародній науково-практичній конференції «Трансформації історичної пам'яті». С. 97–102.
32. Горбась І., Павлюк В. Управління арт-проектами у кіноіндустрії // Економіка та суспільство. 2021. № 24. URL:

- <https://economyandsociety.in.ua/index.php/journal/article/view/218> (дата звернення: 17.04.2024)
33. Горпенко В. Історична динаміка термінології сучасних екранних мистецтв (О. Довженко. Теоретичні погляди) // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого : зб. наук. пр. Київ, 2015. Вип. 16. С. 95–105.
 34. Госейко Л. Історія українського кінематографа, 1896-1995. Київ : Кіно-Коло, 2005. 461 с.
 35. Грабович І. «Захар Беркут»: забагато мелодрами та замало національної специфіки // Детектор медіа : інтернет-видання. 2019. 15 жовт. URL: <http://surl.li/goxtdr> (дата звернення: 22.11.2024)
 36. Грабович І. «Король Данило»: дуже спортивно! : [рецензія] // Детектор медіа : інтернет-видання. 2018. 26 листоп. URL: <http://surl.li/kmtspk> (дата звернення: 24.11.2024)
 37. Грабович І. «Крути 1918» – ще раз про історичне кіно // Укрінформ : українське національне інформаційне агентство : сайт. 2109. 9 лют. URL: <http://surl.li/iixbph> (дата звернення: 24.11.2024)
 38. Грабович І. Суперечливе та сюрреалістичне українське кіно грудня-січня 2020 // Детектор медіа : інтернет-видання. 2021. 6 лют. <https://is.gd/Th1Uv9> (дата звернення: 24.11.2024)
 39. Демиденко М. В. Національні образи та символи у візуальній мові українського кінематографа в роботах зарубіжних дослідників // Сучасне мистецтво : наук. зб. / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучасного мистецтва. Київ, 2022. Вип. 18. С. 141–150.
 40. Демиденко М. В., Мархайчук Н. В. Візуальна репрезентація історичного простору в українському ігровому кіно (2000-2020 рр.) // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. пр. / Рівнен. держ. гуманітар. ун-т, Ін-т культурології Нац. акад. мистецтв України. Рівне, 2024. Вип. 48. С. 256–264.

- 41.Демиденко М. Особливості сюжетно-тематичної репрезентації проблеми національної ідентичності в сучасному історичному ігровому кіно України // Fine Art and Culture Studies. 2024. № 6. С. 239–247.
- 42.Демура А. Кіно травмуючої дійсності: між репрезентацією та досвідом // Вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого : зб. наук. пр. Київ, 2024. Вип. 34. С. 106-113.
- 43.Демчук Т. Структурно-семантичний аналіз термінів кіномистецтва в англійській мові // Типологія мовних значень у діяхронічному та зіставному аспектах : зб. наук. пр. / Донецьк. нац. ун-т імені Василя Стуса. Вінниця, 2017. Вип. 33/34. С. 17–24.
- 44.Демчук Т. Г. Генеза англомовних термінів, що позначають жанри та піджанри кіно // Актуальні питання вивчення германських, романських і слов'янських мов і літератур та методики викладання іноземних мов : матеріали Всеукр. наук. конф., 18 груд. 2017 р. / Донецьк. нац. ун-т імені Василя Стуса. Вінниця, 2017. С. 27–31.
- 45.Джон Вінн=John Wynn : фільмографія // Кіноріум : сайт. URL: <https://ua.kinorium.com/name/5007646/?page=1> (дата звернення: 26.11.2024)
- 46.Доній В. С. Інтермедіальність у творчості О. Довженка як вияв між мистецької взаємодії // Масова література : проблема інтерпретації, змісту та форми : матеріали міжнар. наук.-практ. конф., (Миколаїв, 16–17 жовтня 2015 р.) / Миколаїв. нац. ун-т імені В. О. Сухомлинського. Миколаїв, 2015. С. 48-50.
- 47.Євдокимова Н. «Червоний» — фільм, за який не соромно // Детектор медіа : інтернет-видання. 2017. 28 серп. URL: <http://surl.li/povjqt> (дата звернення: 26.11.2024)

- 48.Єпик Д. В. Принцип історизму в кінематографі: світовий та український контекст // Культурологічний альманах. 2023. Вип. 3. С. 256–263.
- 49.Єпик Л. Засновано на реальних подіях: українське історичне кіно початку XXI ст. // Traektoriâ Nauki. 2021. Vol 7, № 10. С. 8001–8004.
- 50.Захар Беркут (фільм, 2019) // Вікіпедія : вільна енциклопедія. Дата останньої правки: 28.04.2025. URL: <http://surl.li/ywxnry> (дата звернення: 26.11.2024).
- 51.Зубавіна І. Б. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті : монографія / Аккад. мистецтв України, Ін-т проблем сучасного мистецтва. Київ : Фенікс, 2007. 296 с.
- 52.Казимиров М. Рецензія на фільм «Довбуш» / Dovbush // ІТС : сайт. 2023. 27 серп. URL: <https://itc.ua/ua/articles/retsenziya-na-film-dovbush-dovbush/> (дата звернення: 26.11.2024)
- 53.Капралова А. Про Мазепу з любов'ю: розбираємо провокативну класику Юрія Іллєнка // Пломінь : видавництво, лекторій та медіа про контркультуру : сайт. 2022. 27 черв. URL: <https://plomin.club/mazepa/> (дата звернення: 26.11.2024)
- 54.Кацуба М. Художнє кіно як засіб формування масової політичної свідомості // Політичний менеджмент. 2013. № 1/2. С. 136–144.
- 55.Кемпбелл Дж. Тисячолікий герой / пер. з англ. пер. з англ. Олександра Мокровольського. Львів : Terra Incognita, 2021. 416 с.
- 56.Кисла Ю. Український Голод 1932-1933 років на екрані: осмислення страждання // Україна Модерна : міжнародний інтелектуальний часопис : сайт. 2016. 26 листоп. URL: <https://uamoderna.com/md/kysla-holodomor-in-films/> (дата звернення: 26.11.2024)
- 57.Кислюк К. В., Божко Л. Д. Війна очима військових (на основі фотоконтенту офіційних сторінок піхотних бригад ЗСУ у Фейсбуку) //

- Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2022. № 4. С. 8–14.
58. Ковалевська О. Візуальні студії в системі сучасного соціогуманітарного знання // Історіографічні дослідження в Україні : зб. наук. пр. / Нац. акад. наук України, Ін-т історії України. Київ, 2016. С. 208–237.
 59. Кокотюха А. Знищені митці в попкультурі: а чому б і ні? // Детектор медіа : інтернет-видання. 2024. 17 трав. URL: <http://surl.li/qiwrka> (дата звернення: 28.11.2024)
 60. Кокотюха А. У всякого свій Петлюра ... // Детектор медіа : інтернет-видання. 2018. 7 верес. URL: <http://surl.li/ldppscq> (дата звернення: 28.11.2024)
 61. Колодко А. Масове кіно України періоду Незалежності // Народознавчі зошити. 2016. № 1. С. 201–209.
 62. Кондрашов В. Майстри кіно про взаємозв'язок літератури й кінематографа // Наукові записки. Серія: Філологічні науки (літературознавство) / Кіровоград. держ. пед. ун-т імені Володимира Винниченка. Кіровоград, 2012. Вип. 111. С. 114–120.
 63. Кондрашов В. Структура образу в кіно та літературі: точки перетину // Наукові записки. Серія: Філологічні науки (літературознавство) / Кіровоград. держ. пед. ун-т імені Володимира Винниченка. Кіровоград, 2012. Вип. 110: Художня література і кінематограф: проблеми інтерактивності : матеріали Всеукраїнської наукової конференції, 4–7 квітня 2012 р. С. 61–66.
 64. Коник А. «Історична пам'ять» та «політика пам'яті» в епоху медіакультури // Вісник Львівського університету. Серія: Журналістика : зб. наук. пр. / Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. Львів, 2009. Вип. 32. С. 153–163.

- 65.Конівіцька Т., Бабій І. Мова кінематографа України як інструмент формування національної ідентичності // Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика. 2023. Т. 34, № 3. С. 306–312.
- 66.Король Данило (фільм) // Вікіпедія : вільна енциклопедія. Дата останньої правки: 15.07.2024. URL: <http://surl.li/ywctiu> (дата звернення: 28.11.2024).
- 67.Косачова О. О. Історична тематика в ігровому і документальному кінематографі: порівняльний аналіз // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2023. Вип. 79. С. 46–59.
- 68.Косачова О. О. Сучасний історичний фільм: жанрові та драматургічні особливості // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2021. Вип. 71. С. 41–48.
- 69.Косачова, О. О. Еволюція виражальних засобів у воєнному фільмі США // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2020. Вип. 70. С. 167-179.
- 70.Ксаверов С. Щедрик: краще ніколи, ніж пізно. *Lb.ua* : сайт. 2023. 12 січ. URL: <http://surl.li/adkwkv> (дата звернення: 06.12.2024)
- 71.Кузьменко О. Кіно як інструмент формування національної ідентичності. Український контекст // *Kultury wschodniosłowiańskie: oblicza i dialog*. 2012. Т. 2. С. 66–75.
- 72.Ліщук-Торчинська Т. Філософсько-історичний зміст поняття і феномена «історична культура» // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Українознавство : зб. наук. пр. Київ, 2016. Вип. 1. С. 40–43.
- 73.Лобанок Д. «Зараз у кожному з нас живе Довбуш» : прем'єра фільму Олеся Саніна в Харкові // Гвара Медіа : сайт. 2023. 25 серп. URL: <https://is.gd/KISJWz> (дата звернення: 06.12.2024)

- 74.Локайчук С. М. Терміни-словосполучення в сучасній українській археологічній науці // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філологічні науки. Мовознавство. Луцьк, 2011. № 1. С. 71–76.
- 75.Лоскутова Н. М. Кінематографічна термінологія : структура та семантика (на матеріалі французької та української мов) : дис. ... канд. філол. наук. : спец. 10.02.17 «Порівняльно-історичне і типологічне мовознавство» / Міжнар. гуманітар. ун-т. Одеса, 2016. 339 с.
- 76.Макарадзе Х. Тема голодомору в літературі та кіно (В. Барка «Жовтий князь» та О. Янчук «Голод – 33») // Актуальні питання суспільних наук та історії медицини. 2017. № 4. С. 10–13.
- 77.Мамай : [75–80 місце у рейтингу ТОП-100 найкращих українських фільмів] // Довженко-Центр : сайт. 2021. 16 черв. URL: <https://dovzhenkocentre.org/top-100/mamay/> (дата звернення: 02.12.2024)
- 78.Миславський В. Н. Кінословник : терміни, визначення, жаргонізми // Харк. держ. ун-т мистецтв ім. М. П. Котляревського. Харків, 2007. 377 с.
- 79.Миславський В. Н. Становлення виробництва культурфільмів в Україні протягом 1922–1930-х років // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2018. № 1. С. 140–155.
- 80.Миславський В. Н. Українське кіномистецтво 20-х років ХХ ст.: організаційно-творчі трансформації : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.04 «Кіномистецтво, телебачення» / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2019. 40 с.
- 81.Миславський В. Н., Безручко О. В. Становлення пригодницького жанру в українському кінематографі першої половини 1920-х років // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство. 2021. Вип. 45. С. 54–58. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.45.2021.247343>

82. Миславський В. Організаційно-господарські процеси українського кіновиробництва 1920-х років // Культурологічна думка : зб. наук. пр. / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т культурології. Київ, 2021. Т. 2, № 20. С. 143–152. <https://doi.org/10.37627/2311-9489-20-2021-2.143-152>
83. Мовчан Р. Візуальні форми та їх роль у модерністському романі («Чотири шаблі» Юрія Яновського) // Слово і час. 2018. № 11. С. 88–96.
84. Молитва за гетьмана Мазепу // Вікіпедія : вільна енциклопедія. Дата останньої правки: 27.03.2025. URL: <http://surl.li/eksztX> (дата звернення: 03.12.2024)
85. Морєва Є. О. Відображення традиційних культур у світовому кінематографі // Традиційна культура в умовах глобалізації: платформа для міжкультурного та міжрегіонального суспільного діалогу : матеріали наук.-практ. конф., 22-23 трав. 2015 р. / Департамент культури і туризму Харків. облдержадмін., Обл. орг.-метод. центр культури і мистецтва. Харків, 2015. С. 121–126.
86. Морі Є. Термоядерний Кобзар : роздуми після фільму «Безславні кріпаки» про Тараса Шевченка в образі самурая // Суспільне Культура. 2020. 23 груд. URL: <https://is.gd/I3Wjn2> (дата звернення: 03.12.2024)
87. Мурадханян М. Г. Основні підходи до опису феномена соціального кіно // Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія : Психологічні науки. 2017. Вип. 5, т. 1. С. 175–179.
88. Мусієнко О. С. Символіка стихій як смислоутворюючий фактор у кінематографі // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого : зб. наук. пр. Київ, 2021. Вип. 29. С. 25–35.
89. Одуденко В. Владлен Одуденко: «Сценографія — це такий же актор зі своїм характером і посланням» : [інтерв'ю] / розмовляла Анастасія Канівець // Кіно-Театр. 2021. № 4. С. 26–28.

- 90.Олександр Довженко: маловідомі сторінки : збірник / Харків. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна, Соціол. ф-т, Каф. медіа-комунікацій ; [передм., упоряд. В. Н. Миславський]. Харків : [Дім реклами], 2015. 258 с.
- 91.Олесь Санін: Хто боїться Мамая? : за матеріалами kinokolo.ua // Українська правда : сайт. 2003. 3 берез. URL: <https://www.pravda.com.ua/articles/2003/03/3/2993003/> (дата звернення: 03.12.2024)
- 92.Панченко С. А. До питання постмодерного кіно в українській культурі // Феномен культури постглобалізму : зб. матеріалів І Міжнар. наук.-практ. конф., 27 листоп. 2020 р. : у 2 ч. / Маріупол. держ. ун-т. Маріуполь, 2020. Ч. 1. С. 209–212.
- 93.Пашенко А. «Чорний козак»: народне кіно про народну культуру // Кіно-Театр. 1999. № 4. С. 6–7.
- 94.Пересецький Р. Д. До проблеми кіноцитування в екранному мистецтві // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури, Акад. мистецтв України, Ін-т культурології. Харків, 2010. Вип. 30. С. 147-155.
- 95.Погасій С. М. Національна специфіка українського авторського кіно // Культурологічний альманах. 2024. Вип. 1. С. 355–365.
- 96.Погребняк Г. Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини ХХ – початку ХХІ століття: монографія / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ: НААККиМ, 2020. 448 с.
- 97.Погребняк Г. Моделі авторства в кіно: можливості взаємовпливу // Студії мистецтвознавчі. 2016. Число 3. С. 51–57.
- 98.Погребняк Г. П. Віддзеркалення національної ідеї в режисерських моделях авторського кіно // АРТ-платФОРМА. 2023. Вип. 1(7). С.243–274. <https://doi.org/10.51209/platform.1.7.2023.243-274>
- 99.Погребняк Г. П. Дизайн кадру в зображальній культурі сучасної авторської режисури. Частина 1. Конструювання авторської кіномови в

- режисури фільмів Юрія Ілленка. // *Культура і сучасність*. 2023. №1. С. 42–48.
100. Погребняк Г. П. Дизайн кадру у зображальній культурі сучасної авторської режисури. Частина 2. Проектування предметного світу у фільмах режисерів-авторів. *Культура і сучасність*. 2023. № 2. С. 50–57. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2023.293745>
 101. Погребняк Г. П. Засоби образотворчого мистецтва в культурі екранної режисури // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 2. С. 100–107. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308358>
 102. Погребняк Г. П. Режисерські моделі авторського кіно в сучасному фестивальному просторі. Частина 1. Ігрові фільми українських режисерів-авторів // *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого* : зб. наук. пр. Київ, 2021. Вип. 29. С. 36-43.
 103. Погребняк Г. П. Фільми українських режисерів як репрезентанти авторських світоглядних моделей у міжкультурному середовищі // *АРТ-платФОРМА*: 2022. Вип. 2(6). С.243–274. <https://doi.org/10.51209/platform.2.6.2022.257-282>
 104. Пономаренко С. Українська кінобалада «Той Хто Пройшов Крізь Вогонь» // *Україніка* : Дніпропетровська обласна універсальна наукова бібліотека ім. Первоучителів слов'янських Кирила і Мефодія : сайт. 2022. Червень. URL: <http://surl.li/wkrwwr> (дата звернення: 03.12.2024).
 105. Постколоніалізм. Генерації. *Культура: наук. зб.* / за ред.. Т. Гундорової, А. Матусяк. Київ : Лаурус, 2014. 336 с.
 106. Пруденко Я. Д. Візуальність—основа кінообразності // *Гуманітарний часопис* : зб. наук. пр. / Нац. аерокосмічний ун-т ім. М. Є. Жуковського «Харків. авіаційний ін-т». Харків, 2007. Вип. 3. С. 70-78.

107. Расевич В. Україна: національне кіно, національний наратив, спроби «виправлення» історії // Наукові записки Українського Католицького Університету. Журналістика. Медіакомунікації : зб. наук. пр. Львів, 2015. Число 7, вип. 1. С. 86-100.
108. Сербілова, Т. Імагологічний рівень зображення київських історичних постатей 1918-1919 рр. у споминах, кіно і драматургії 1920-1930-х рр. // Мова і культура. 2016. Вип. 18, т. 5. С. 307-314
109. Сеїтаблаєв А. Сеїтаблаєв «Я відкрив для себе багато емоцій всередині «Захара Беркута» // Укрінформ : українське національне інформаційне агентство : сайт. 2019. 10 жовт. URL: <http://surl.li/ghlntn> (дата звернення: 05.05.2024)
110. Сінченко О., Гавриловська М. Постоклоніальні дослідження: український вимір // Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Філологічні науки : зб. наук. пр. / Київ. столич. ун-т ім. Бориса Грінченка. Київ, 2014. № 3. С. 109-113.
111. Сліпченко К. «Таємний щоденник Симона Петлюри» відстав від життя : рецензія на новий фільм Олеся Янчука // Zaxid.net : портал. 2018. 8 верес. URL: <http://surl.li/cnhjbm> (дата звернення: 05.05.2024)
112. Сліпченко К. Фільм «Захар Беркут» за перший вікенд прокату зібрав понад 13 млн. гривень // Zaxid.net: портал. 2019. 15 жовт. URL: <http://surl.li/stnghe> (дата звернення: 05.05.2024)
113. Сліпченко К. Фільм «Крути 1918» зібрав у прокаті 3,5 млн. гривень. Що перешкодило йому стати лідером? // Zaxid.net : портал. 2019. 13 лют. URL: https://zaxid.net/film_kruti_2018_zibrav_u_prokati_35_mln_griven_n1475610 (дата звернення: 05.05.2024)
114. Сохач А. Рецензія на фільм «Безславні кріпаки» // ІТС : сайт. 2020. 27 груд. URL: <https://itc.ua/articles/recenziya-na-film-bezslavni-kripaki/> (дата звернення: 12.05.2024)

115. Степаненко К. Відродження фольклорної стилістики в українському кіно 2000-х років // Молодь і ринок. 2019. № 12. С. 138–143.
116. Стрельбицька О. Рецензія на фільм «Захар Беркут». Перший український кіноепік // KinoFilms.ua : сайт. 2019. 11 жовт. URL: <https://www.kinofilms.ua/news/19372/> (дата звернення: 12.05.2024)
117. Тарасенко В. Кінематографічна інтерпретація повісті М. Хвильового «Сентиментальна історія» // Вісник Донецького національного університету. Серія Б: Гуманітарні науки. 2015. № 1/2. С. 277–281.
118. Фока М. Підтекст у кіно: парадигма вивчення // Вісник Львівської національної академії мистецтв : зб. / М-во освіти і науки України. – Львів, 2015. Вип. 27. С. 271–283.
119. Христан Н. «Князь Данило» vs «Король Данило»: кінообраз Данила Романовича в українському культурному просторі // Історичні і політологічні дослідження. 2021. № 2. С. 11–19.
120. Чайковська В. Б. Трактовка акустичної реальності у кінематографі (стисла історична ретроспектива) // Topical Issues of Modern Science, Society and Education : Proc. of V Intern. Sci. and Practical Conf., Kharkiv, Ukraine, 28–30 Nov. 2021. Kharkiv, 2021. С. 1337–1339.
121. Черкасова Н. «Містер Джонс» і зображення Голодомору на світовому екрані // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2025. Вип. 87 : Спеціальний спільний випуск журналів «Культура України» (ХДАК) та «Дослідження російського та радянського кіно» (Лондонський університет королеви Марії, Великобританія). С. 72–86.

122. Черкасова Н. О. Національні фільми в прокаті: сучасні механізми підтримки // *Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури*. Харків, 2012. Вип. 37. С. 214–222.
123. Черкасова Н. О. Особливості прокату українських фільмів на сучасному етапі // *Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури*. Харків, 2021. Вип. 73. С. 113–120.
<https://doi.org/10.31516/2410-5325.073.16>
124. Черкасова Н. О. Практичне функціонування кінокритики в контексті сучасного медіапростору // *Культурно-мистецькі обрії – 2016 : зб. наук. пр. / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2016. Ч. 1. С. 177–181.
125. Черков Г. Образ історичної постаті як феномен національної екранної культури // *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого : зб. наук. пр.* Київ, 2014. Вип. (14), С. 176–182.
126. Чміль, Г. Візуалізація мови та семіотика екрану // *Культурологічна думка : щорічник наук. пр. / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т культурології*. Київ, 2012. № 5. С. 30–41.
127. Шейко В. *Культура України в глобалізаційно-цивілізаційному вимірі (історико-методологічні аспекти) : монографія / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т культурології*. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2011. 623 с
128. Шейко В. М. *Культурологія та компаративістика : методологічні трансформації // Культурологічна думка : щорічник наук. пр. / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т культурології*. Київ, 2011. № 4. С. 19–26.
129. Шейко В. М. *Методологічні засади культурології: історіографічний аспект // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури*. Харків, 2022. Вип. 75. С. 7–15.

130. Шейко В. М., Богущкий Ю. П. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина XIX – початок XXI ст.) : монографія. Київ : Генеза, 2005. 592 с. б
131. Шейко В. М., Богущкий Ю. П., Германова де Діас Е. В. Культурологія : навч. посібник. Київ : Знання, 2012. 494 с.
132. Шейко В. М., Богущкий Ю. П., Кушнарєнко Н. М. Наукова творчість у галузі культурології і мистецтвознавства : навч. посіб. Харків : ХДАК, 2016. 330 с.
133. Шилова А. Найдорожчий український фільм та масштабний екшн – чи виправдав «Довбуш» очікування глядачів? : (рецензія) // Суспільне Культура. 2023. 4 верес. URL: <https://is.gd/mUeJIU> (дата звернення: 24.07.2024)
134. Ширман Р., Котляр С., Супрун-Живодрова А. Семіотична концепція в кінематографі // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво : наук. зб. Київ, 2018. Вип. 2. С. 79–88.
135. Шлінчак О. Б., Канарська К. Р. Український кінематограф – шлях із небуття // Тези Всеукраїнської науково-практичної on-line конференції аспірантів, молодих учених та студентів, присвяченої Дню науки / Житомир. держ. технол. ун-т. Житомир, 2014. Т. 2. С. 451–452.
136. Яськів О. «Кіно було загнане в гетто етнокультури» : інтерв'ю з кінознавцем до Дня Незалежності / розмовляла Богдана Ткачук // Український Католицький Університет : сайт. 2021. 20 серп. URL: <https://ucu.edu.ua/news/kino-bulo-zagnane-v-getto-etnokultury-interv-yu-z-kinoznavecem-do-dnya-nezalezhnosti/> (дата звернення: 14.09.2024)
137. Alcolea-Banegas J. Visual Arguments in Film // Argumentation. 2009. Vol. 23, Iss. 2. P. 259–275.
138. Altman R. Cinema and genre // The Oxford History of World Cinema / ed. by Geoffrey Nowell-Smith. New York, 1996. P. 276–285.

139. Bekus N. Constructed «Otherness»? Poland and the Geopolitics of Contested Belarusian Identity // *Europe-Asia Studies*. 2017. Vol. 69, No. 2. Special Section: Popular Geopolitics in Russia and Post-Soviet Eastern Europe (March 2017). P. 242–61.
140. Berry-Flint S. Genre // *A Companion to Film Theory* / eds.: Toby Miller, Robert Stam. Oxford, 2004. Chapter 3. P. 25–44. (Vol. 18).
141. Bezruchko O., Stepanenko N. Cinema as a Basis for the Formation / Creation of Modern National Identity // *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2024. Т. 7, № 1. P. 20–30. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.1.2024.302756>
142. Biltreyst D., Meers P. New Cinema History and the Comparative Mode: Reflections on Comparing Historical Cinema Cultures // *Alphaville : Journal of Film and Screen Media*. 2016. Vol. 11. P. 13–32.
143. Blümlinger C. The history of cinema, as experience // *Radical Philosophy*. 2015. Vol. 192, Nr. 4. S. 15–27. <https://doi.org/10.25969/mediarep/13160>
144. Boa E., Palfreyman R. *Heimat — A German Dream: Regional Loyalties and National Identity in German Culture 1890–1990*. Oxford, 2000. 234 p.
145. Buscombe E. The Idea of Genre in the American Cinema // *Screen*. 1970. Vol. 11, Iss. 2. P. 33–45.
146. Celli C. *Ukrainian Dualism // National Identity in Global Cinema : How Movies Explain the World* / Carlo Celli. Palgrave Macmillan ; New York, 2011. P. 115-128.
147. Cherkasova N. Mister Jones and the depiction of the Holodomor on the world screen // *Studies in Russian and Soviet Cinema*. Taylor & Francis, 2024. P. 327-344. <https://doi.org/10.1080/17503132.2024.2393931>

148. Cinemasaurus: Russian film in contemporary context / ed. Nancy Condee, Alexander Prokhorov, Elena Prokhorova. Boston : Academic Studies Press, 2020, 310 p.
149. Contemporary Ukrainian cinema into the European context (2014 2019) / Zoya Alforova et al. // Linguistics and Culture Review. 2021. Vol. 5, S2. P. 274 283. <https://doi.org/10.21744/lingcure.v5nS2.1345>
150. Contested Interpretations of the Past in Polish, Russian, and Ukrainian Film : Screen as Battlefield / ed. Sander Brouwer. Leiden ; Boston, 2016. 187 p. (Studies in Slavic Literature and Poetics Online. Vol. 60).
151. Dossier on Heimat / Miriam Hansen et al. // New German Critique. 1985. № 36 (Autumn). Special Issue on Heimat. P. 3–24.
152. Elliott K. Novels, films, and the word/image wars // A companion to literature and film / eds.: Robert Stam, Alessandra Raengo. Oxford, 2004. Chapter 1. P. 1–22.
153. Farmer K. C. Culture and Symbolism: The Myth of National Moral Patrimony // Ukrainian Nationalism in the Post-Stalin Era / Kenneth C. Farmer. Springer ; Dordrecht, 1980. P. 78–121. (Series: Studies in Contemporary History. Vol. 4).
154. First J. Making Soviet melodrama contemporary: conveying ‘emotional information’ in the era of Stagnation // Studies in Russian and Soviet Cinema. 2008. Vol. 2, № 1. P. 21–42.
155. First J. Ukrainian Cinema: Belonging and Identity During the Soviet Thaw. London ; New York : Bloomsbury Publishing, 2015. 251 p. (Series : KINO — The Russian and Soviet Cinema).
156. Gurga J. Echoes of the past: Ukrainian poetic cinema and the experiential ethnographic mode : dissertation doctor of philosophy / University College London. London, 2012. 342 p.

157. Gurga J. J. Remembering (in) Ukrainian cinema of the 1960s: Rolan Serhiienko's «White Clouds» (1968) // *Studies in Russian and Soviet Cinema*. 2012. Vol. 5, Iss. 3. P. 353–370.
158. Gurga J. J. Review // *Slavonic and East European Review*. 2016. Vol. 94, № 4. P. 739–741. Book review : *Ukrainian Cinema: Belonging and Identity During the Soviet Thaw*. London ; New York : Bloomsbury Publishing, 2015. 251 p. (Series : KINO — The Russian and Soviet Cinema).
159. Hall S. The Wrong Sort of Cinema: Refashioning the Heritage Film Debate // *The British Cinema Book* / ed. Robert Murphy. British Film Inst, 2001. P. 191–200.
160. Higson A. From political power to the power of the image: Contemporary «British» cinema and the nation's monarchs // *The British Monarchy On Screen* / ed. Mandy Merck. Manchester University Press, 2016. P. 339–362.
161. Higson A. Re-presenting the National Past: Nostalgia and Pastiche in the Heritage Film // *Film Genre Reader IV* / ed. Barry Keith Grant. University of Texas Press, 2012. P. 602–627.
162. Hirsch M. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Harvard University Press. 1997. 304 p.
163. Hirsch M. Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory // *Discourse*. 1992. Vol. 15, No. 2. Special Issue: The Emotions, Gender, and the Politics of Subjectivity (Winter 1992-93). P. 3–29.
164. Hirsch M. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia University Press. 2012. 320 p.
165. In Between Hauntology and Representation: Spectres of War in Sergei Loznitsa's *Reflections* and Deimantas Narkevičius' *Legend Coming True* / Nerijus Milerius et al. // *Everyday Representations of War in Late Modernity* / Nerijus Milerius et al. Palgrave Macmillan, 2022. P. 187–217.

166. Jordan B., Morgan-Tamosunas R. Reconstructing the past: historical cinema in post-Franco Spain // *Contemporary Spanish Cinema* / Barry Jordan, Rikki Morgan-Tamosunas. Manchester University Press, 2019. P. 5–60.
167. Konovalov D. O., Markhaichuk N. V., Kulyk A. V. A Documentary Film in Realm of National Identity (Ukrainian and Foreign Experience of Comprehension) // *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Теорія культури і філософія науки : зб. наук пр. Харків, 2024. Вип. 69. P. 16–25. <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2024-69-02>*
168. Kosachova, O. War Film: Morphological and Dramaturgical Analysis // *Culture and art in modern scientific discourse* / Vasyl Sheyko, Natalya Kushnarenko, Nataliia Maksymovska, Kostiantyn Kysliuk, Svitlana Rybalko, Volodymyr Myslavskyi, Olga Kosachova, Svitlana Fievrlova, Victoriia Khvorostenko : monograph. Kharkiv, 2023. P. 150–181. <http://doi.org/10.15587/978-617-7319-95-4.ch6>
169. Lewis S. Border Trouble: Ethnopolitics and Cosmopolitan Memory in Recent Polish Cinema // *East European Politics and Societies*. 2019. Vol. 33, Iss. 2. P. 522–549.
170. Marchenko S. Non-fiction cinema of independent Ukraine // *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication*. 2023. Tom 34 Nr 43. S. 57–75. doi.org/10.14746/i.2023.34.43.4
171. Markhaichuk N., Tarasov V., Konieva M. Collage as the basis of creative methodology of Sergey Paradzhanov // *Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2021. Вип. 74. P. 81–89.*
172. Marshall H. The new wave in Soviet cinema // *The Red Screen : Politics, Society, Art in Soviet Cinema* / ed. Anna Lawton. London, 2003. Chapter 8. P. 179–196.

173. Martin M. T., Wall D. C. The Politics of Cine-Memory: Signifying Slavery in the History Film // *A Companion to the Historical Film* / Eds : Robert A. Rosenstone, Constantin Parvulescu. United Kingdom : Wiley-Blackwell, 2013. P. 443–467.
174. Mitchell W. J. T. What is visual culture? // *Visual Culture: Critical Concepts in Media and Cultural Studies* / eds.: Joanne Morra og Marquard Smith. London : New York, 1995. Vol. 1. P. 298–311.
175. Moltke von J. No place like home: Locations of Heimat in German cinema. California : University of California Press, 2005. 318 p.
176. Monk C. The British heritage-film debate revisited // *British Historical Cinema* / Claire Monk, Amy Sargeant. London, 2002. P. 176–198.
177. Monk C., Sargeant A. Introduction: The past in British cinema // *British Historical Cinema* / Claire Monk, Amy Sargeant. London, 2002. P. 1-14.
178. Myslavskyi V. Myslavskyi V. N. The birth and establishment of film education in Ukraine (1916–1930) // *Culture and art in modern scientific discourse : monograph* / Vasyl Sheyko, Natalya Kushnarenko, Nataliia Maksymovska, Kostiantyn Kysliuk, Svitlana Rybalko, Volodymyr Myslavskyi, Olga Kosachova, Svitlana Fievrlova, Victoriia Khvorostenko. Kharkiv, 2023. P. 127–149. <https://doi.org/10.15587/978-617-7319-95-4.ch5>
179. Myslavskyi V. N. The Formation of the Film Business in Ukraine (1896–1916) // *Apparatus*. 2023. № 16 : The Haunted Medium II: Moving Images in the Russian Empire. URL: <https://www.apparatusjournal.net/index.php/apparatus/article/view/330> (date of application:).
180. Myslavskyi V. N. The formation of Ukrainian documentary film directing in the second half of the 1920s // *Культура України : зб. наук. пр.* / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2023. Вип. 82. P. 59–66. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.082.07>

181. Myslavskiy V., Bezruchko O. V. Myslavskiy V. N. The topic of the Soviet-Ukrainian war (1917–1921) in Ukrainian cinematography of the 1920s // *Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури*. Харків, 2021. Вип. 73. Р. 86–90. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.073.12>.
182. Myslavskiy V., Markhaichuk N. Ways to overcome the screenwriting crisis in Ukrainian cinematography of the second half of the 1920s // *Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури*. Харків, 2024. Вип. 83. Р. 35–49. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.083.04>
183. Neale S. *Genre and Hollywood*. Psychology Press, 2000. 329 p.
184. Neale S. Questions of Genre // *Film and theory: an anthology* /eds.: Robtrt Stam, Toby Miller. Malden ; Oxford, 2000. P. 156–178.
185. Nebesio B. Y. A Compromise with Literature? Making Sense of Intertitles in the Silent Films of Alexander Dovzhenko // *Canadian Review of Comparative Literature*. 1996. Vol. 23, Iss. 3. P. 679–700.
186. Nebesio B. Y. Questionable Foundations for a National Cinema: Ukrainian Poetic Cinema of the 1960s // *Canadian Slavonic Papers*. 2000. Vol. 42, Iss. 1/2. P. 35–46.
187. Nebesio B. Y. Shadows of Forgotten Ancestors: Storytelling in the Novel and the Film // *Literature-Film Quarterly*. 1994. Vol. 22, Iss. 1. P. 42–49.
188. Nebesio B. Y. *Zaporozhets za Dunaiem* (1938): The Production of the First Ukrainian Language Feature Film in Canada // *Journal of Ukrainian Studies*. 1991. Vol. 16, Iss. 1/2. P. 115–129.
189. O'Connor J. E. History in Images/Images in History: Reflections on the Importance of Film and Television Study for an Understanding of the Past // *The American Historical Review*. 1988. Vol. 93, Iss. 5. P. 1200–1209.

190. Olzacka E. The Development of National Cinema in Post-Maidan Ukraine // East European Politics and Societies. 2023. Vol. 37, Iss. 2. P. 435–454.
191. Poetics of Ukrainian Film «Earth»: Oleksandr Dovzhenko's Conceptual Search / Volodymyr Myslavskyi et al. // Media Education. 2020. Vol. 60, Iss. 4. P. 713–720.
192. Powrie P. On the threshold between past and present: «alternative heritage» // British Cinema, Past and Present / eds: Justine Ashby, Andrew Higson. London ; New York, 2013. P. 316–326.
193. Pressitch O. Civil War as Musical Comedy: The Representation of the Ukrainian Revolution in the Soviet Film *Wedding in Malinovka* (1967) // Australian and New Zealand Journal of European Studies. 2013. Vol. 5, Iss. 2. P. 83–91.
194. Professional Training of Specialists in Audio- Visual Art: Problems and Prospects / Zoya Alforova et al. // Journal of Higher Education Theory and Practicethis. 2021. Vol. 21, Iss. 14. P. 1–8. <https://doi.org/10.33423/jhetp.v21i14.4803>
195. Revutsky V. Review // Slavic Review. 1963. Vol. 22, Iss. 2. P. 385–386. Book review : Берест Б. Історія українського кіна = History of the Ukrainian Cinema / Наук. т-во ім. Т. Шевченка. Нью-Йорк : Вид. Наук. т-вом ім. Т. Шевченка, 1962. 271 с. (Бібліотека українознавства ; ч. 7).
196. Sandall R. The cinema of witness: Memories of death and deportation from Russia, Ukraine, and the Baltic States // Visual Anthropology. 1994. Vol. 6, Iss. 4. P. 367–379.
197. Scorsese M. Persistence of vision: reading the language of cinema // The New York Review of Books. 2013. 15 August.
198. Shcherbak A. 'Dovbush' shatters record as highest-grossing Ukrainian film of 2023 // The New Voice of Ukraine : website. 2023. 20 September. URL: <https://english.nv.ua/life/ukraine-s-epic-triumph-of-2023->

- oles-sanin-s-masterpiece-dovbush-breaks-records-50354887.html (date of application:).
199. Shlikhar T. Between History and Memory: Cultural War in Contemporary Russian and Ukrainian Cinema : dissertation doctor of philosophy / University of Pittsburgh, Dietrich School of Arts and Sciences. Pittsburgh, 2020. 310 p.
 200. Shumylovych B. Fragmenting soviet mythologies: romantic imagery and musical films in Ukraine // *Studies in Eastern European Cinema*. 2019. Vol. 10, Iss. 2. P. 111–128.
 201. The Rising Hawk (2019) // Box Office Mojo by IMDbPro. URL: https://www.boxofficemojo.com/title/tt7439064/?ref_=bo_se_r_1 (date of application: 14.10.2024)
 202. Tőke L. [Review] // *Hungarian Cultural Studies*. 2014. Vol. 7. P. 426–428. Book review : *Cinemas in Transition in Central and Eastern Europe after 1989* / eds.: Portuges Catherine and Peter Hames, 2013. 279 p.
 203. Valk de M., Arnold S. The avant-garde, subtext, and symbolism // *The Film Handbook* / Mark de Valk, Sarah Arnold. Routledge, 2013. P. 182–189.
 204. Wollen P. Signs and Meaning in the Cinema. Bloomsbury Publishing. 2019. 288 p.
 205. Yekelchyk S. Good Ukrainians vs Petliurites: The Ukrainian Revolution as a Soviet, Young-Adult Tale // *East/West: Journal of Ukrainian Studies*. 2016. Vol. 3, № 1. P. 111–136.
 206. Yekelchyk S. Memory Wars on the Silver Screen: Ukraine and Russia Look Back at the Second World War // *Australian and New Zealand Journal of European Studies*. 2013. Vol. 5, Iss. 2. P. 4–13.
 207. Zimmermann P. Landscapes of Heimat in post-war German cinema // *The Geography of Cinema—A Cinematic World* / eds : Chris Lukinbeal, Stefan Zimmermann. Franz Steiner Verlag, 2008. Vol. 1. P. 171-186.

ДОДАТКИ

Додаток А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

*Статті в наукових виданнях,**які включено до переліку наукових фахових видань України:*

1. Демиденко М. В. Національні образи та символи у візуальній мові українського кінематографа в роботах зарубіжних дослідників // Сучасне мистецтво : наук. зб. / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучас. мистецтва. Київ, 2022. Вип. 18. С. 141–150.. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.18.2022.269722>
2. Демиденко М. Особливості сюжетно-тематичної репрезентації проблеми національної ідентичності в сучасному історичному ігровому кіно України // Fine Art and Culture Studies. 2024. № 6. С. 239–247. <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-29>
3. Демиденко М., Мархайчук Н. Візуальна репрезентація історичного простору в українському ігровому кіно (2000-2020 рр.) // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. пр. / Рівнен. держ. гуманітар. ун-т, Ін-т культурології Нац. акад. мистецтв України. Рівне, 2024. Вип. 48. С. 256-264. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.781>

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

4. Демиденко М. Візуальна мова національної символіки в сучасному українському кіно: історія та ідентичність // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку. У 2 ч. : матеріали міжнар. наук. конф., присвяч. 95-річчю ХДАК (21–22 листоп. 2024 р.) / Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України. Харків : ХДАК, 2024. Ч. 1. С. 14–15.
5. Демиденко М. Історичне кіно як чинник формування національно-культурної ідентичності (конструювання соціально-культурного

- повсякдення) // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття. У 2 ч. : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18-19 квіт. 2024 р. / Ін-т модернізації змісту освіти, Харків. держ. акад. культури, Наук. т-во студентів, аспірантів, докторантів та молодих учених ХДАК, Нац. акад. мистецтв України. Харків, 2024. Ч. 1. С. 25–26.
6. Демиденко М. В. Минулий час в історичних кіно-нарративах: жанрова та видова специфіка // Perspectives of contemporary science: theory and practice : Proc. of I Intern. Sci. and Practical Conf., Lviv, Ukraine, 4-6 March 2024. Lviv, 2024. С. 615-618.
 7. Демиденко М. В. Загальні проблеми сучасного ігрового кінематографу України // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : у 2 ч. : матеріали міжнар. наук. конф. (22–23 листоп. 2023 р.) / Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України. Харків, 2023. Ч. 1. С. 31–33.
 8. Демиденко М. В. Проблеми ідентичності в контексті постколоніального дискурсу на прикладі фільмів Ахтема Сеїтаблаєва // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : у 2 ч. : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених, 20–21 квіт. 2023 р. / Ін-т модернізації змісту освіти, Харків. держ. акад. культури, Наук. т-во студентів, аспірантів, докторантів та молодих учених ХДАК, Нац. акад. мистецтв України. Харків, 2023. Ч. 1. С. 40–42.
 9. Демиденко М. В. Шлях до війни. Образ українців у російському кіно / М. В. Демиденко, Н. В. Мархайчук // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 19–20 трав. 2022 р. / Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України. Харків, 2022. С. 144–146.

Фільмографія

	Назва фільму	Рік	Режисер	Форма	Піджанри
1	Аничка	1969	Борис Івченко	ігровий	історична драма
2	Білий птах з чорною ознакою	1971	Юрій Іллєнко	ігровий	історична драма
3	Тривожний місяць вересень	1977	Леонід Осика	ігровий	історична драма
4	Високий перевал	1981	Володимир Денисенко	ігровий	історична драма
5	Танго смерті	1991	Олександр Муратов	ігровий	екранізація
6	Вальдшнепи	1991	Олександр Муратов	ігровий	екранізація
7	Карпатське золото	1991	Віктор Живолуб	ігровий	історична драма
8	Останній бункер	1991	Вадим Іллєнко	ігровий	військовий, історичний
9	Козаки йдуть	1991	Сергій Омельчук	ігровий	історичний
10	Голод-33	1991	Олесь Янчук	ігровий	історична драма

11	Сад Гетсиманський	1993	Ростислав Синько	ігровий	екранізація, історична драма
12	Гетьманські клейноди	1993	Леонід Осика	ігровий	екранізація, історична драма
13	Тигролови	1994	Ростислав Синько	ігровий	екранізація
14	Дорога на Січ	1994	Сергій Омельчук	ігровий	історико- пригодницький
15	Страчені світанки	1995	Григорій Кохан	ігровий	військова драма
16	Нескорений	2000	Олесь Янчук	ігровий	біографічна драма
17	Війна. Український рахунок	2002	Сергій Буковський	документальний	серіал (9 серій)
18	Мамай	2003	Олесь Санін	ігровий	драма
19	Залізна сотня	2004	Олесь Янчук	ігровий	військова драма
20	Штольня	2006	Любомир Кобильчук	ігровий	трилер, жахи
21	Богдан-Зиновій Хмельницький	2006	Микола Мащенко	ігровий	історична драма
22	Золотий вересень	2010	Тарас Химич	документальний	історичний

23	Крос	2011	Марина Врода	короткометражний	драма
24	Хайтарма	2013	Ахтем Сеїтаблаєв	ігровий	історична драма
25	Іван Сила	2013	Віктор Андрієнко	ігровий	пригодницька драма
26	Поводир	2014	Олесь Санін	ігровий	історична драма
27	Зима у вогні	2015	Євген Афінеєвський	документальний	політичний
28	Незламна / Battle for Sevastopol	2015	Сергій Мокрицький	ігровий	військова біографія
29	Легіон	2015	Тарас Химич	документально- ігровий	історичний
30	Гетьман	2015	Валерій Ямбурський	ігровий	історична драма
31	Століття Якова	2016	Бата Недич	серіал	епічна драма
32	Кіборги	2017	Ахтем Сеїтаблаєв	ігровий	військова драма
33	Чужа молитва	2017	Ахтем Сеїтаблаєв	ігровий	історична драма
34	Гіркі жнива	2017	Джордж Менделюк	ігровий	історична драма
35	Будинок «Слово».	2017	Тарас Томенко	документальний	історичний

	Нескінчений роман				
36	Червоний	2017	Заза Буадзе	ігровий	екранізація
37	Король Данило	2018	Тарас Химич	ігровий	історичний бойовик
38	Позивний Бандерас	2018	Заза Буадзе	ігровий	військова драма
39	Таємний щоденник Симона Петлюри	2018	Олесь Янчук	ігровий	біографічна драма
40	Крути 1918	2019	Олексій Шапарев	ігровий	екшн, історичний
41	Захар Беркут	2019	Джон Вінн, Ахтем Сеїтаблаєв	ігровий	історичний бойовик, екранізація
42	Гуцулка Ксеня	2019	Олена Дем'яненко	ігровий	мюзікл
43	Віддана	2019	Христина Сиволап	ігровий	екранізація
44	Земля блакитна, ніби апельсин	2020	Ірина Цілик	документальний	драма
45	Спіймати Кайдаша	2020	Наталка Ворожбит	телесеріал	драма, комедія

46	І будуть люди	2020	Аркадій Непиталюк	телесеріал	історична драма
47	Будинок «Слово». Нескінченний роман	2021	Тарас Томенко	ігровий	історична драма, детектив
48	Carol of the Bells / Щедрик	2022/ 2023	Олеся Моргунець- Ісаєнко	ігровий	історична драма
49	Довбуш	2023	Олесь Санін	ігровий	екшн, історичний
50	Інший Франко	2024	Ігор Висневський, Віталій Малахов	ігровий	Біографічна історична драма

«Затверджую»

В.о. ректора Харківської державної
академії культури, доктор
мистецтвознавства, доцент

 Наталія РЯБУХА
« 10 » 04 2025 р.

Акт

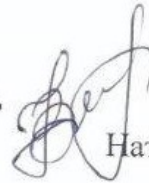
про впровадження основних наукових висновків та результатів
дисертаційного дослідження М. В. Демиденка «Сучасний ігровий
кінематограф України: національні образи та символи у візуальній мові
(наприкладі історичного жанру)», поданого на здобуття наукового ступеня
доктора філософії з культурології, в Харківській державній академії культури

Основні наукові висновки та результати дисертаційного дослідження
М. В. Демиденка «Сучасний ігровий кінематограф України: національні
образи та символи у візуальній мові (на прикладі історичного жанру)»
реалізовано:

– у змісті фахових навчальних дисциплін «Актуальні проблеми
сучасного аудіовізуального мистецтва та виробництва», «Основи фото-,
кінокомпозиції», «Робота оператора з режисерським сценарієм»,
«Текстологічна репрезентація АВТ», КЗВ «Візуалізація дії в кадрі», які
викладаються здобувачам, що навчаються за освітньою програмою
«Кінотелеоператорство» в Харківській державній академії культури;

– під час участі в міжнародних наукових конференціях
«Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку»,
«Культура та інформаційне суспільство XXI століття», організованих
Харківською державною академією культури у 2022-2024 рр.

Декан факультету аудіовізуального мистецтва,
кандидат мистецтвознавства, доцент



Наталія МАРХАЙЧУК

Проректор з наукової роботи,
доктор педагогічних наук, професор



Алла СОЛЯНИК