

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ЄПИК ДАНИЛ ВАЛЕРІЙОВИЧ

УДК 791.32.035:130.2](477)"19/20"(043.5)

**ПРИНЦИП ІСТОРИЗМУ В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ
XX–XXI СТ.: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС**

Спеціальність 034 Культурологія

Галузь знань 03 Гуманітарні науки

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії з культурології

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



_____ Д. В. Єпик

Науковий керівник: Панков Г.Д., доктор філософських наук, професор

Харків – 2026

АНОТАЦІЯ

Спик Д. В. Принцип історизму в українському кінематографі ХХ–ХХІ ст.: культурологічний дискурс. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 034 Культурологія. – Харківська державна академія культури, Харків, 2026.

Дисертаційне дослідження присвячене комплексному культурологічному аналізу принципу історизму в українському кінематографі ХХ–ХХІ століть. У роботі досліджується специфіка репрезентації історичного досвіду в українському кіно, особливості формування історичної пам'яті, механізми інтерпретації минулого, а також роль кінематографа в процесах конструювання національної ідентичності та історичної свідомості суспільства.

Актуальність теми дослідження зумовлена зростанням ролі кінематографа як одного з ключових культурних механізмів осмислення історії в умовах сучасних соціокультурних трансформацій, інформаційних конфліктів та переосмислення національного минулого. Особливого значення проблема історизму набуває в українському контексті, де кінематограф ХХ–ХХІ століть функціонує не лише як художня форма, але і як простір формування культурної пам'яті, репрезентації історичних травм, національно-визвольних процесів та сучасного воєнного досвіду. Актуальність дослідження також визначається необхідністю комплексного культурологічного осмислення українського історичного кінематографа, що тривалий час досліджувався переважно в межах мистецтвознавчих або суто кінознавчих підходів.

Об'єктом дослідження є український кінематограф ХХ–ХХІ століть як культурний феномен.

Предметом дослідження є принцип історизму в українському кінематографі ХХ–ХХІ століть, його культурологічні, аксіологічні, семіотичні та соціокультурні аспекти.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період від 1920-х років до сучасного етапу розвитку кіноіндустрії, включаючи новітній документальний та воєнний кінематограф періоду російсько-української війни.

У дисертації досліджено особливості функціонування класичного та неklasичного історизму в українському кінематографі. Особливу увагу приділено проблемам культурної пам'яті, історичного нарративу, антропоцентризму, символічних моделей репрезентації минулого, а також ролі глядача в процесі інтерпретації кінематографічного тексту.

Методологічну основу дослідження становить культурологічний підхід, що дозволяє розглядати кінематограф як багатовимірну систему репрезентації історичного досвіду. У роботі використано історико-культурологічний, системний, аксіологічний, семіотичний, герменевтичний та порівняльний методи. Важливими є концепції культурної та колективної пам'яті Я. Ассмана і М. Гальбвакса, теорія «місць пам'яті» П. Нора, семіотичні підходи У. Еко, концепція наративності П. Рікера, а також сучасні культурологічні та кінознавчі дослідження українського історичного та документального кінематографа.

Матеріалом дослідження стали фільми різних періодів розвитку українського кіно, зокрема стрічки Олександра Довженка, Сергія Параджанова, Юрія Іллєнка, Леоніда Осики, Івана Миколайчука, а також сучасні художні та документальні фільми: «Тіні забутих предків», «Білий птах з чорною ознакою», «Криниця для спраглих», «Молитва за гетьмана Мазепу», «Поводир», «Хайтарма», «Додому», «Кіборги», «20 днів у Маріуполі» та інші.

У дисертації доведено, що принцип історизму в українському кінематографі реалізується не лише через фактографічне відтворення подій, але й через систему культурних, символічних та наративних моделей, які формують історичне мислення суспільства. Визначено, що український кінематограф функціонує як механізм конструювання культурної пам'яті та інтерпретації історичного досвіду.

Особливу увагу приділено дослідженню неklasичного історизму як культурологічної парадигми сучасного українського кіно. Встановлено, що в

межах некласичного історизму історія постає не як єдиний завершений наратив, а як багатовимірний простір інтерпретацій, у якому важливу роль відіграють символічні образи, культурні коди, колективна пам'ять та індивідуальний досвід.

У роботі досліджено соціокультурну детермінацію творчого пошуку українських кінематографістів у різні історичні періоди. Визначено, що розвиток українського історичного кінематографа безпосередньо залежав від політичного контексту, державної культурної політики, ідеологічного контролю, трансформації суспільних цінностей та процесів національного самоусвідомлення.

У межах аксіологічного аналізу встановлено, що український кінематограф XX–XXI століть формує складну систему історичних цінностей та ідеалів, пов'язаних із категоріями свободи, пам'яті, жертвності, національної гідності, культурної спадкоємності та історичної відповідальності.

Семіотичний аналіз дозволив визначити особливості функціонування символічних кодів, архетипних моделей, міфологічних структур та візуальних образів у процесі репрезентації історії. Доведено, що історичний кінематограф функціонує як відкрита знакова система, у межах якої історичний зміст формується через взаємодію художнього тексту, культурного контексту та глядацької інтерпретації.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у здійсненні комплексного культурологічного дослідження принципу історизму в українському кінематографі XX–XXI століть. У дисертації вперше системно проаналізовано взаємозв'язок історизму, культурної пам'яті, семіотики та аксіологічних моделей у процесі репрезентації історії в українському кіно. Уточнено роль некласичного історизму у формуванні сучасного історичного наративу та визначено особливості функціонування кінематографа як механізму культурного осмислення історичного досвіду.

Принцип історизму в дослідженні розглядається в його некласичному значенні як складний культурний механізм осмислення минулого, який

функціонує через систему наративних, символічних і ціннісних моделей. Доведено, що кінематограф виступає особливою формою культурної комунікації, у межах якої відбувається не тільки репрезентація історичної реальності, але й конструювання смислів, пов'язаних із колективною пам'яттю, національною ідентичністю та суспільним досвідом. Історичний кінематограф у цьому контексті постає як простір взаємодії різних інтерпретацій минулого, що формуються під впливом культурних традицій, суспільних трансформацій та актуальних ціннісних орієнтацій.

Особливу увагу приділено дослідженню взаємозв'язку історичного наративу та культурної пам'яті. Установлено, що кінематограф не лише відтворює історичні події, але й бере участь у формуванні моделей колективного сприйняття історії, визначає способи інтерпретації суспільно значущих подій і сприяє актуалізації історичного досвіду. Саме тому український кінематограф розглядається як важливий чинник збереження культурної спадщини, формування історичної свідомості та підтримування безперервності культурної пам'яті в умовах суспільних змін.

Окремим напрямом дослідження є вивчення ролі кінематографа в процесах формування національної ідентичності й історичної свідомості. Установлено, що українське кіно виконує не лише художню чи пізнавальну функцію, але і є важливим інструментом культурної самоідентифікації суспільства. Через систему історичних образів, символів, наративних моделей і ціннісних орієнтирів кінематограф бере участь у формуванні уявлень про національне минуле, сприяє осмисленню історичного досвіду та підтримує культурну спадкоємність між поколіннями. Доведено, що в умовах суспільних трансформацій і сучасних викликів кінематограф залишається одним із провідних механізмів актуалізації історичної пам'яті та вироблення колективних уявлень про історичне місце й культурну самобутність українського суспільства.

Практичне значення одержаних результатів полягає у можливості використання матеріалів та висновків дослідження у сфері культурології,

кінознавства, історії культури, медіадосліджень, а також у викладанні дисциплін, пов'язаних з історією української культури, історією кіно, культурною пам'яттю та сучасними аудіовізуальними практиками.

Ключові слова: культура, мистецтво, принцип історизму, український кінематограф, культурологічний дискурс, історична пам'ять, історичний наратив, документальний кінематограф, фільм, семіотика, аксіологія, національна ідентичність, історична свідомість, культурні коди, візуальність.

ABSTRACT

Уерук D.V. The principle of historicism in Ukrainian cinema of the 20th–21st centuries: a culturological discourse. – Qualification scientific work as a manuscript.

Thesis for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 034 Cultural Studies. – Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, 2026.

The thesis research is devoted to a comprehensive culturological analysis of the principle of historicism in Ukrainian cinema of the 20th–21st centuries. The work examines the specifics of the representation of historical experience in Ukrainian cinema, the peculiarities of the formation of historical memory, the mechanisms of interpreting the past, as well as the role of cinema in the processes of constructing national identity and historical consciousness of society.

The relevance of the research topic is due to the growing role of cinema as one of the key cultural mechanisms for understanding history in the context of modern socio-cultural transformations, information conflicts and rethinking the national past. The problem of historicism acquires particular importance in the Ukrainian context, where cinema of the 20th–21st centuries functions not only as an artistic form, but also as a space for the formation of cultural memory, the representation of historical traumas, national liberation processes and modern military experience. The relevance of the research is also determined by the need for a comprehensive cultural understanding of Ukrainian historical cinema, which for a long time was studied mainly within the framework of art history or purely film history approaches.

The object of the research is Ukrainian cinema of the 20th–21st centuries as a cultural phenomenon.

The subject of the research is the principle of historicism in Ukrainian cinema of the 20th–21st centuries, its culturological, axiological, semiotic and socio-cultural aspects.

The chronological boundaries of the study cover the period from the formation of Ukrainian cinema in the 1920s to the modern stage of development of the film industry, including the latest documentary and war cinema of the period of the Russian-Ukrainian war.

The thesis examines the features of the functioning of classical and non-classical historicism in Ukrainian cinema. Particular attention is paid to the problems of cultural memory, historical narrative, anthropocentrism, symbolic models of representation of the past, as well as the role of the viewer in the process of interpreting a cinematic text.

The methodological basis of the study is a culturological approach, which allows us to consider cinema as a multidimensional system of representation of historical experience. The work uses historical-culturological, systemic, axiological, semiotic, hermeneutic and comparative methods. Important are the concepts of cultural and collective memory of J. Assmann and M. Halbwachs, the theory of “places of memory” by P. Nora semiotic approaches by W. Eco, the concept of narrativity by P. Ricoeur, as well as modern cultural and film studies of Ukrainian historical and documentary cinema.

The material for the study was films from different periods of the development of Ukrainian cinema, in particular films by Oleksandr Dovzhenko, Serhiy Paradzhanov, Yuriy Illenko, Leonid Osyka, Ivan Mykolaychuk, as well as modern feature and documentary films: «Shadows of Forgotten Ancestors», «White Bird with a Black Sign», «Well for the Thirsty», «Prayer for Hetman Mazepa», «Guide», «Haytarma», «Home», «Cyborgs», «20 Days in Mariupol» and others.

The thesis proves that the principle of historicism in Ukrainian cinema is implemented not only through the factual reproduction of events, but also through a

system of cultural, symbolic and narrative models that shape the historical thinking of society. It is determined that Ukrainian cinema functions as a mechanism for constructing cultural memory and interpreting historical experience.

The principle of historicism in the study is considered in its non-classical meaning, as a complex cultural mechanism for understanding the past, which functions through a system of narrative, symbolic and value models. It is proven that cinema is a special form of cultural communication, within which not only the representation of historical reality takes place, but also the construction of meanings associated with collective memory, national identity and social experience. Historical cinema in this context appears as a space for interaction of different interpretations of the past, which are formed under the influence of cultural traditions, social transformations and current value orientations.

Particular attention is paid to the study of the relationship between historical narrative and cultural memory. It has been established that cinema not only reproduces historical events, but also participates in the formation of models of collective perception of history, determines the ways of interpreting socially significant events and contributes to the actualization of historical experience. That is why Ukrainian cinema is considered an important factor in the preservation of cultural heritage, the formation of historical consciousness and maintaining the continuity of cultural memory in the conditions of social change.

A separate direction of research is the study of the role of cinema in the processes of forming national identity and historical consciousness. It has been established that Ukrainian cinema performs not only an artistic or cognitive function, but also acts as an important tool for the cultural self-identification of society. Through a system of historical images, symbols, narrative models and value orientations, cinema participates in the formation of ideas about the national past, contributes to the understanding of historical experience and supports cultural continuity between generations. It has been proven that in the conditions of social transformations and modern challenges, cinema remains one of the leading

mechanisms for the actualization of historical memory and the development of collective ideas about the historical place and cultural identity of Ukrainian society.

Special attention is paid to the study of non-classical historicism as a cultural paradigm of modern Ukrainian cinema. It is established that within non-classical historicism, history appears not as a single completed narrative, but as a multidimensional space of interpretations, in which symbolic images, cultural codes, collective memory and individual experience play an important role.

The work investigates the socio-cultural determination of the creative search of Ukrainian cinematographers in different historical periods. It is determined that the development of Ukrainian historical cinema directly depended on the political context, state cultural policy, ideological control, transformation of social values and processes of national self-awareness.

Within the framework of the axiological analysis, it is established that Ukrainian cinema of the 20th–21st centuries forms a complex system of historical values and ideals related to the categories of freedom, memory, sacrifice, national dignity, cultural continuity and historical responsibility.

Semiotic analysis allowed us to determine the features of the functioning of symbolic codes, archetypal models, mythological structures and visual images in the process of representing history. It is proven that historical cinema functions as an open sign system, within which historical content is formed through the interaction of the artistic text, cultural context and audience interpretation.

The scientific novelty of the results obtained lies in the implementation of a comprehensive culturological study of the principle of historicism in Ukrainian cinema of the 20th–21st centuries. The thesis is the first to systematically analyze the relationship between historicism, cultural memory, semiotics and axiological models in the process of representing history in Ukrainian cinema. The role of non-classical historicism in the formation of a modern historical narrative is clarified and the features of the functioning of cinema as a mechanism for cultural comprehension of historical experience are determined.

The practical significance of the results obtained lies in the possibility of using the materials and conclusions of the study in the field of cultural studies, film studies, cultural history, media studies, as well as in teaching disciplines related to the history of Ukrainian culture, film history, cultural memory and modern audiovisual practices.

Key words: culture, art, the principle of historicism, Ukrainian cinema, culturological discourse, historical memory, historical narrative, documentary cinema, film, semiotics, axiology, national identity, historical consciousness, cultural codes, visuality.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових виданнях,

які включено до переліку наукових фахових видань України:

1. Єпик Д.В. Принцип історизму у кінематографі: світовий та український контекст // Культурологічний Альманах (3), 2023. С. 256–263.
2. Єпик Д.В. Реалізація принципу історичної достовірності в українському кінематографі ХХІ ст. // Культурологічний Альманах (2), 2024. С. 351-358.

Розділи в колективних монографіях:

3. Єпик Д.В. Принцип історизму у кінематографі: теоретичний аспект // Theory and history of culture, Education, philology, literature: the main factors in the development of the outlook of a child and an adult: collective monograph / Yatsenko L. etc. International Science Group. Boston : Primedia eLaunch, Колективна монографія, 2024. Р. 224-234. DOI: 10.46299/ISG.2024.MONO.PED.2
4. Yepyk D. The director's personality and the formation of historical truth in film // Innovations in science: current research and advanced technologies, Scientific monograph, Part 1, Riga, Latvia, 2025, P. 441-467. DOI: 10.30525/978-9934-26-531-0-16

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

5. Єпик Д.В. Українське кіно як чинник формування національної ідентичності // Молодь і сучасні тренди наукової думки : збірник тез доповідей Всеукраїнської мультидисциплінарної науково-практичної інтернет-конференції, 01 берез. 2023 року / упоряд. Н. О. Івахно. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2023. С. 122-124.

6. Єпик Д.В. Історизм у кіномистецтві: теоретичний аспект // Нотатки сучасної науки. № 11, 2024. С. 36-37.

7. Єпик Д.В. Принцип історизму та режисерське бачення у кіномистецтві // Соціально-гуманітарний вісник. Вип. 46, 2024. С. 22-23.

8. Єпик Д.В. Українське кіно і виклики колективної пам'яті: між документом і художністю // Future of Work: Technological, Generational and Social Shifts: Proceedings of the 4th International Scientific and Practical Internet Conference, May 1-2, 2025. FOP Marenichenko V.V., Dnipro, Ukraine. P. 96-97.

9. Єпик Д.В. Кінематограф нескорених: історизм у фільмах нової України // Молодь і сучасні тренди наукової думки : збірник тез доповідей Всеукраїнської мультидисциплінарної науково-практичної інтернет-конференції, 15 квіт. 2025 р. / упоряд. Н. М. Демченко. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2025. С. 107-110.

10. Єпик Д.В. Принцип історизму в українському кінематографі як культурний механізм репрезентації минулого // Стійкий розвиток: наука, технології та суспільство : матеріали наук.-практ. конф., 27-28 лют. 2026 р. Київ С. 81-86.

ЗМІСТ

ВСТУП	13
РОЗДІЛ 1. АНАЛІЗ ЛІТЕРАТУРИ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	19
1.1. Стан розробки проблеми в роботах вітчизняних та зарубіжних авторів.....	19
1.2. Методологія, понятійно-концептуальний апарат та джерельна база дослідження	53
Висновки до розділу	86
РОЗДІЛ 2. НЕКЛАСИЧНИЙ ІСТОРИЗМ ЯК КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ПАРАДИГМА УКРАЇНСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФА ХХ–ХХІ СТ.	89
2.1. Теоретико-культурологічні засади неklasичного історизму	89
2.2. Культурні механізми репрезентації неklasичного історизму в українському кінематографі ХХ–ХХІ ст.	120
Висновки до розділу	155
РОЗДІЛ 3. ОСНОВНІ АСПЕКТИ ТВОРЧОСТІ У ФОРМУВАННІ НЕКЛАСИЧНОГО ІСТОРИЗМУ В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ ХХ-ХХІ СТ.	158
3.1. Основні чинники соціокультурної детермінації творчого пошуку історизму в українському кіно.....	158
3.2. Аксіологічний вимір неklasичного ставлення до історії вітчизняними режисерами.....	178
3.3. Семіотичний вимір неklasичного ставлення до історії у вітчизняній фільмографії.....	197
Висновки до розділу	214
ВИСНОВКИ	216
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	219
ДОДАТКИ	236

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Сучасний український кінематограф уявляється не тільки формою художньої репрезентації історичної реальності, він також функціонує як механізм культурного осмислення минулого та постає чинником формування національної пам'яті, історичної свідомості та системи суспільних цінностей. У культурологічному контексті принцип історизму набуває особливого значення, бо завдяки йому кінематограф постає у вигляді особливого простору інтерпретації історичного досвіду, у межах якого відбувається репрезентація історичних подій, конструювання національного наративу, переосмислення колективних травм та формування символічних моделей історичної пам'яті.

Актуальність теми також визначається сучасними соціокультурними трансформаціями, в межах яких історія дедалі частіше функціонує не лише як сфера наукового знання, але і як об'єкт культурної репрезентації, медіатизації та символічного переозначення. В умовах розвитку української культури після здобуття незалежності, активізації процесів національного самоусвідомлення та російсько-української війни особливого значення набувають питання репрезентації історичного минулого, формування моделей національної пам'яті та деконструкції імперських історичних наративів. У цьому контексті український кінематограф ХХ–ХХІ століть постає важливим інструментом культурної рефлексії, через який здійснюється осмислення історичних подій і героїчних образів.

Сучасний кінематограф функціонує як складна система культурної комунікації, що поєднує художню, символічну, ідеологічну та соціальну складові. У цьому сенсі історичне кіно виступає не лише засобом реконструкції минулого, але і формою його інтерпретації через систему наративних моделей, візуальних кодів, архетипів, символічних образів та аксіологічних структур. Через механізми візуальної репрезентації кінематограф формує особливий тип

історичного мислення, який поєднує культурну пам'ять, емоційний досвід та суспільні уявлення про історичну реальність.

Особливої актуальності проблема історизму набуває у межах сучасного культурологічного дискурсу, де історія розглядається не у вигляді єдиної завершеної системи фактів, а в багатовимірному просторі інтерпретацій. У цьому контексті важливого значення набувають концепції культурної пам'яті, семіотики культури, наративної історії, візуальних студій, які дозволяють аналізувати кінематограф як простір формування культурних смислів. У зазначеній ситуації некласичний історизм передбачає відмову від сприйняття історії як об'єктивної реальності та лінійної структури, натомість акцентуючи увагу на множинності інтерпретацій, ролі культурного контексту, символічних моделей та глядацького декодування історичного змісту.

Нарешті, актуальність даного дослідження визначається недостатнім рівнем комплексного культурологічного осмислення принципу історизму в українському кінематографі. Попри значну кількість кінознавчих, мистецтвознавчих та історичних праць, проблема історизму здебільшого розглядалася фрагментарно – в межах аналізу окремих фільмів, режисерських стилів або історичних епох. Натомість питання функціонування історизму як цілісного культурного механізму репрезентації історичного досвіду, взаємозв'язку історичного наративу з культурною пам'яттю, аксіологічними структурами та семіотичними моделями потребує окремого комплексного дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами і планами. Дисертацію виконано на кафедрах: літератури, методики її навчання, історії культури та журналістики Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя (комплексна науково-дослідна тема: «Принцип історизму в українському кінематографі ХХ-ХХІ ст.»); культурології та музеєзнавства Харківської державної академії культури (комплексна науково-дослідна тема: «Вітчизняна та світова культура: історико-теоретичні аспекти», державний реєстраційний номер 0109U000511).

Мета дослідження – здійснити комплексне культурологічне вивчення принципу історизму в українському кінематографі XX–XXI століть, визначити його основні соціокультурні, аксіологічні та семіотичні аспекти, а також проаналізувати механізми репрезентації історичного досвіду в українському кіно.

Для досягнення поставленої мети передбачено розв’язання наступних завдань:

- проаналізувати стан наукової розробки проблеми, джерельну базу та основні методологічні підходи до дослідження принципу історизму у кінематографі;
- визначити особливості класичного та некласичного історизму у культурологічному дискурсі;
- дослідити взаємозв’язок історичного кінематографа та культурної пам’яті;
- проаналізувати специфіку некласичного історичного наративу в українському кінематографі зазначеного часового проміжку;
- виявити соціокультурні чинники формування історизму в українському кіно;
- дослідити аксіологічні аспекти репрезентації історії у вітчизняному кінематографі;
- проаналізувати семіотичні механізми функціонування історичних образів, символів та культурних кодів у структурі кінематографічного тексту;
- з’ясувати роль кінематографа у формуванні національної ідентичності та історичної свідомості суспільства;
- дослідити особливості репрезентації та переосмислення історичної пам’яті у сучасному українському художньому та документальному кіно.

Об’єкт дослідження – український кінематограф XX–XXI століть як соціокультурний феномен.

Предмет дослідження – принцип історизму в українському кінематографі XX–XXI століть у культурологічному дискурсі.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період від становлення українського кінематографа у 1920-х роках до сучасного етапу розвитку українського художнього та документального кіно XXI століття. Водночас для розкриття окремих аспектів дослідження залучаються більш ранні історико-культурні передумови формування національної кінематографічної традиції.

Методи дослідження. Методологічна основа дослідження сформована у межах культурологічного підходу, який дозволяє розглядати кінематограф як складну форму репрезентації історичного досвіду та культурної пам'яті. Історико-культурологічний підхід забезпечив аналіз українського кінематографа у контексті суспільних трансформацій, політики пам'яті та розвитку національної культури. Системний підхід дозволив розглядати історичний кінематограф як багаторівневу культурну систему, у межах якої взаємодіють художні, ідеологічні, соціальні та символічні елементи.

Семіотичний підхід було використано для аналізу символічних структур, візуальних кодів та механізмів функціонування знакових систем у кінематографі. Аксиологічний підхід дозволив дослідити систему цінностей та ідеалів, що репрезентуються у структурі історичного наративу. Герменевтичний підхід забезпечив інтерпретацію історичних, культурних та символічних смислів кінематографічного тексту. Завдяки мистецтвознавчому підходу український кінематограф було розглянуто як явище художньої культури. Особливу увагу було сконцентровано на естетичних особливостях історичних фільмів, специфіці їхньої образної мови, композиційних рішень та художньо-виражальних засобів. Завдяки цьому підходу проаналізовано поєднання візуальної стилістики, символічних образів та наративних структур у процесі репрезентації історичного досвіду й формування культурних моделей історичної пам'яті. Також у роботі використано структурний, компаративний та антропологічний підходи, які дозволили дослідити особливості репрезентації історичного досвіду в українському кінематографі.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у здійсненні комплексного культурологічного дослідження принципу історизму в українському кінематографі ХХ–ХХІ століть. У дисертації:

- уперше системно проаналізовано принцип історизму як культурний механізм репрезентації історичного досвіду в українському кінематографі;
- визначено особливості функціонування неklasичного історизму у структурі сучасного українського художнього та документального кіно;
- досліджено взаємозв'язок історичного кінематографа та культурної пам'яті у контексті формування національної ідентичності;
- систематизовано основні аксіологічні та семіотичні моделі репрезентації історії в українському кінематографі;
- проаналізувано механізми функціонування символічних образів, культурних кодів та історичних наративів у структурі кінематографічного тексту;
- уточнено роль кінематографа як механізму культурного осмислення історичного досвіду та формування історичної свідомості суспільства.

Теоретичне значення дослідження полягає у впровадженні культурологічного підходу до аналізу кінематографа як форми репрезентації історичного досвіду та культурної пам'яті. Основні положення дисертації розширюють теоретичні уявлення про функціонування історичного наративу, символічних моделей та аксіологічних структур у сучасному українському кінематографі. Результати дослідження можуть бути використані у подальших наукових розробках у галузях культурології, кінознавства, медіадосліджень, семіотики культури та *memory studies*.

Практичне значення одержаних результатів полягає у можливості використання матеріалів дисертації у викладанні дисциплін, пов'язаних з історією української культури, історією кінематографа, культурною пам'яттю, візуальними студіями, медіакультурою та сучасними аудіовізуальними практиками. Результати дослідження можуть бути використані у науково-дослідній, освітній та культурно-просвітницькій діяльності, а також у процесі

подальшого осмислення ролі кінематографа у формуванні історичної свідомості та національної ідентичності.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійним науковим дослідженням, у якому всі наукові положення, висновки, концептуальні підходи та результати належать автору. Дослідження ґрунтується на самостійному аналізі наукової літератури, кінематографічного матеріалу, історичних джерел і провідних культурологічних концепцій. Усі опубліковані праці за темою дисертації відображають особисті результати дослідницької роботи автора.

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

Загальний обсяг роботи становить 237 сторінок, основний — 218 сторінок. Список використаної літератури включає 163 найменування, з яких 47 — іноземними мовами. При використанні іншомовних джерел здійснювався авторський переклад.

РОЗДІЛ 1

АНАЛІЗ ЛІТЕРАТУРИ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Стан розробки проблеми в роботах вітчизняних та зарубіжних авторів

Принцип історизму визнається фундаментальним методологічним значенням у дослідженні українського кінематографа ХХ–ХХІ століть, оскільки національна кіноіндустрія від початку свого існування нерозривно пов'язана з відображенням і переосмисленням складного історичного шляху українського народу. Дослідження ступеня опрацювання цієї тематики вітчизняними науковцями свідчить про його нерівномірність та залежність від політико-ідеологічного контексту кожного періоду.

Протягом радянського періоду принцип історизму в кінознавстві був жорстко підпорядкований доктрині так званого історичного матеріалізму. Українські кінознавці, аналізуючи історико-революційні та біографічні стрічки (наприклад, про Олександра Довженка або перші фільми Київської кіностудії), фокусувалися не стільки на історичній достовірності фактів, скільки на засадах так званого «класового підходу», що неминуче призводило до ідеологічно заангажованої інтерпретації. Ця обставина вимагає критичного переосмислення наукового доробку того часу.

Після здобуття Україною незалежності у 1991 році розпочався етап реідеологізації та переоцінки сталих радянських штамтів. Роботи таких дослідників, як Лариса Брюховецька, Сергій Тримбач та Володимир Войтенко, заклали основи сучасного підходу, зосередившись на проблемах національної ідентичності та історичної пам'яті. Увага змістилася на раніше табуйовані теми (Українська революція 1917–1921 рр., Голодомор, УПА) та до критичного аналізу маніпуляції історією у радянському кіно. На цьому етапі чіткіше

постала проблема розмежування історичної достовірності (факту) і художньої історичності (духу епохи).

Сучасний етап (XXI ст.) відзначається поглибленням і диверсифікацією досліджень, що зумовлено кількісним зростанням історичного та воєнного кіно («Кіборги», «Хайтарма»). Сучасні науковці активно досліджують принцип історизму в контексті жанрового аналізу (байопік, докудрама) та авторської інтерпретації історичного матеріалу. Актуальною стає проблема відображення новітньої історії та відповідальності творців за роботу зі свідченнями очевидців. Проте, незважаючи на значний корпус праць, більшість досліджень залишаються фрагментарними, присвяченими окремим фільмам, постатям чи періодам.

З точки зору розгляду чіткості принципу історизму не можна не приділити увагу статті Панченка П. П. «Історія: форми, методи, історизм», у якій автор окреслює принцип історизму як повноту інтеграції усіх форм і методів, властивих історії як науковому знанню, а також у філософському аспекті. Цей підхід забезпечує теоретичне підґрунтя для кінознавчого аналізу, оскільки він прямо вказує на те, що історія не залишається лише в минулому, а живе і діє, проявляючи свій діалектизм в історичній пам'яті. З цієї позиції можна визначити кілька ключових аспектів того, яким чином принцип історизму має відображатися в українському кінематографі XX–XXI ст.

По-перше, йому притаманна боротьба за історичну правду та відхід від радянської ідеології. Однією з найбільших вимог історизму, згідно з логікою Панченка, постає відтворення реальної правдивості, що неодмінно має подолати неправдивість. У контексті українського кіно, де чимало творів присвячено складним та гострим періодам, як-от Друга світова війна, це означає подолання фальсифікації та надання критичного аналізу минулих радянських історичних стрічок, де історія часто переписувалася на догоду політичному керівництву, а істина замовчувалася. Принцип історизму вимагає виявлення та засудження «історіогубності», що визнається реально наявним чинником у формуванні історичної пам'яті.

У цьому контексті необхідно визнати важливою вимогою значення відповідальності перед фактом. Зображення подій (Голодомор, визвольні рухи, сучасні війни) здійснюється не лише через призму художнього міфу, а й з максимальною історичною відповідальністю, спираючись на архівно-документальні тематичні огляди та спогади особистостей, які уявляються формами поширення історичних знань.

Також важливим є відображення історизму як «дієвості». За думкою Панченка П. П., історизм не зводиться лише до декорацій та певних костюмів, що демонструють характер часу і простору певної епохи. Він має відобразити дієвість історії, її рух і розширення пізнання горизонтів історичного процесу. Це реалізується через діалектику історичного поступу, у якому відображається не лише фінальний результат, а й уся складність «перетоків» і «наслідків змін», що формують історичний процес. Наприклад, у стрічках про Революцію Гідності чи війну історизм проявляється у демонстрації самоорганізації творчості та дієвості соціальних мас.

Через призму історії варто окреслювати демонстрацію ситуації, за якої підкреслюється часткове повторювання історичних подій при неможливості звертатися до абсолютного їхнього відтворення. Кінематограф як потужний засіб популяризації історичних знань має показувати, яким чином історичний досвід застосовується відповідно до нових умов, сприяючи інтелектуальному збагаченню суспільства.

П. Панченко називає кіно одним із важливих соціокультурних каналів, у яких відображаються та проходять у бутті народу історичні процеси. Отже, український кінематограф, використовуючи художні засоби, бере на себе функцію матеріалізації нагромаджених знань, роблячи історію уявною та реально дієвою для масового глядача. Реалізація принципу історизму в кіно є, таким чином, не просто художнім прийомом, а вимогою до творця, який має піднятися від описовості до рівня інтерпретації і осмислення наслідків історії [83].

У свою чергу, Н. Гнатюк і С. Радчич у статті «Принцип історизму – важливий чинник процесу формування світогляду сучасного українського суспільства» розглядають принцип історизму як ключовий чинник формування сучасного українського світогляду, наголошуючи на його значенні не лише як наукового методу, а й універсального способу мислення, що дає змогу розуміти взаємозалежність історичних подій і суспільних процесів. Вони підкреслюють думку, що історизм є основою аналітичного осмислення минулого, адже передбачає розгляд історичних явищ у їхньому розвитку, в єдності причин, наслідків і внутрішньої логіки. Саме такий підхід, на думку цих авторів, формує здатність людини здійснювати критичний аналіз сучасності та робити обґрунтовані соціально-політичні висновки, оскільки усвідомлення історичних закономірностей допомагає орієнтуватися у складних процесах сьогодення.

Особливу увагу названі автори зосереджують на ролі освіти як середовища, що має інтегрувати принцип історизму в навчальний процес. Вони наголошують, що значна частина сучасних підручників тяжіє до фактографічного викладу подій, який перетворює історію на набір дат і імен, тоді як історизм вимагає багатовимірного погляду. Це добре видно на прикладі висвітлення національно-визвольної війни під проводом Богдана Хмельницького: навчальні матеріали нерідко подають події спрощено, без аналізу соціальних, політичних і культурних чинників, що формували конфлікт. У такій подачі, стверджують автори, зникає складність історичного процесу, а разом із нею – можливість формування у молоді глибокого історичного світогляду [33].

Незважаючи на те, що ця стаття стосується передусім навчальної сфери, її підходи мають прямий зв'язок із кінематографом, який у сучасному суспільстві часто відіграє не меншу роль у формуванні історичної свідомості, ніж освіта. З огляду на обставину, згідно з якою Гнатюк і Радчич визначають історизм як здатність побачити внутрішню логіку історичного розвитку, ці критерії варто застосувати також до аналізу історичних фільмів. Кінематографічна репрезентація минулого, подібно до шкільного підручника, або сприяє

осмисленню складності історичних явищ, або ж, навпаки, відтворює поверхневі, спрощені образи, які закріплюються у масовій свідомості. Тому логіка авторів статті дозволяє розглядати кіно як частину ширшої системи формування історичного мислення: фільми можуть виконувати функцію, аналогічну освіті – пояснювати соціальні та політичні процеси, демонструвати багатовимірність історичних доль, наголошувати на взаємодії особистого та колективного [33].

Більше того, критика фактологічності з боку зазначених дослідників прямо резонує з проблемами історичного кінематографа. Нерідко фільми, що створені спеціально для масового глядача, тяжіють до подання історії через набір яскравих подій, персоналій або драматичних епізодів, уникаючи складних соціальних і культурних контекстів. З погляду цих авторів, така практика перешкоджає формуванню історичного світогляду не менше, ніж недосконалі підручники. Навпаки, фільми, які демонструють причинно-наслідкові зв'язки, показують конфлікти певної епохи в їхній багатовимірності та не зводять історію лише до окремих фактів, реалізують принцип історизму й виконують просвітницьку функцію [33].

Незважаючи на зосередженість цієї статті лише на одному історичному прикладі та відсутність аналізу інших культурних носіїв історичної пам'яті, таких як медіа чи кіно, її висновки допомагають вибудувати методологічну основу для дослідження історизму в українському кінематографі. Запропонований підхід указаних вище авторів демонструє, що історизм передусім повинен розглядатися як спосіб побудови зв'язної інтерпретації минулого; саме цей критерій має стати одним із найважливіших орієнтирів при аналізі кінематографічних творів, які звертаються до історичної тематики.

Стаття М. Андрійчука «Роль вітчизняного кінематографа у формуванні національної пам'яті українського народу» присвячена розгляду кінематографа з точки зору його ролі у формуванні національної пам'яті, підкреслюючи його здатність впливати не лише на сприйняття історичних подій, а й на ціннісні орієнтири та світогляд глядачів. Автор стверджує, що кіно, на відміну від

письмових чи усних джерел, дає змогу переживати історичні події через призму поведінки і досвіду персонажів, що робить його ефективним інструментом формування критичного мислення, історичного сприйняття та національної ідентичності. Автор підкреслює, що кінематограф не лише відображає минуле, а й активно конструює його в публічній свідомості, формуючи у глядачів уявлення про важливість історичних подій, їхню причинно-наслідкову логіку та соціокультурний контекст.

У статті М. Андрійчука виділяється декілька етапів розвитку українського кінематографа в період незалежності України, показуючи, яким чином зміни у політичній ситуації, фінансуванні та культурній політиці впливали на здатність кіно впливати на формування національної пам'яті. За його словами, на перших етапах незалежності держави українське кіно було активним, проте його вплив був обмежений через нестачу фінансової підтримки та слабку інституційну структуру кіновиробництва. Наступний етап характеризується спадом і зменшенням обсягів виробництва, що створювало ситуацію домінування імпортного кіно, зокрема російського, в культурному та інформаційному просторі. Третій етап ознаменувався поступовим відродженням, коли виробництво патріотичних та історичних стрічок почало збільшуватися, хоча визначені вище проблеми залишалися. Особливо важливим автор вважає четвертий етап, починаючи з 2014 року, коли політичні та соціальні зміни в Україні сприяли зростанню попиту на історичне та патріотичне кіно, яке відзначається здатністю передавати складність минулого та зміцнювати національну самосвідомість [1].

М. Андрійчук звертає увагу на те, що сучасний український кінематограф виконує функцію не просто художньої розваги, а й визнається важливим інструментом соціальної комунікації та культурної ідентифікації. Він наголошує, що фільми, які відтворюють історичні події, допомагають глядачеві усвідомлювати історичні процеси в їхній багатовимірності, бачити взаємозв'язки політичних, соціальних і культурних чинників та оцінювати роль окремих особистостей і колективних дій. Таким чином, у національному

контексті кінематограф виступає не лише засобом емоційного залучення, а й освітнім та просвітницьким інструментом, який формує глибоке історичне мислення.

Водночас автор зазначає, що український кінематограф як агент формування національної пам'яті має певні обмеження. Серед них він виділяє нестабільне державне фінансування, фрагментарність політики підтримки кіно та сильну конкуренцію з боку російських і міжнародних стрічок, які впливають на культурний та ідеологічний простір країни. Проте ці обмеження не зменшують потенціалу кіно як засобу конструювання історичного наративу. На думку автора, саме через створення патріотичних та історичних фільмів українське кіно здатне реалізовувати принцип історизму: відтворювати події у причинно-наслідковій логіці, показувати складність історичного розвитку та забезпечувати глядача можливістю формувати власне критичне розуміння минулого [1].

У своєму дослідженні М. Андрійчук поєднує історичний, соціологічний та культурологічний підходи, демонструючи кінематограф не лише розважальним продуктом, а й висвітлюючи його в ролі активного учасника формування національної пам'яті та світогляду громадян. Запропонована ним періодизація розвитку кіно дає структуровану картину еволюції індустрії та змін у її соціальній функції, що дозволяє простежити, яким чином саме історичний контекст і державна політика впливали на реалізацію потенціалу українських стрічок. При цьому його вищезгадана стаття залишає певний простір для подальших досліджень, оскільки її автор робить акцент лише на макрорівні проблеми, що розглядається, та не заглиблюється у детальний аналіз конкретних фільмів або реакції з боку аудиторії.

У статті авторів Миславського В. і Безручко О. приділяється увага становленню пригодницького жанру в українському кінематографі першої половини 1920-х років як важливому етапу формування національної кінокультури. Вони підкреслюють, що пригодницьке кіно того часу не було простим наслідуванням західних моделей, а трансформувалося в українському

контексті, поєднуючи жанрові ознаки з соціальними, політичними та культурними реаліями країни. Автори наголошують, що образ героя пригодницьких стрічок того періоду був багатовимірним: він поєднував у собі риси активної особистості та символу ідеї, уособлюючи моральні, етичні та суспільні цінності, а часто й революційні прагнення.

Особливе значення у цій публікації надано мотивам подорожі, небезпеки та дослідженням, які в українських стрічках 1920-х рр. набували специфічного змісту, стаючи метафорою соціального становлення та конструювання нової держави. Через такі сюжетні лінії кінематограф одночасно розважав, формував історичне мислення та передавав ідеологічні сили [72].

В. Миславський і О. Безручко також показують, яким чином технологічні та естетичні можливості тогочасного кіно впливали на реалізацію жанру: режисери адаптували пригодницькі мотиви до локальних умов, географії та соціальних обставин України, створюючи специфічні для національного кінематографа сюжети. Завдяки такому підходу українське кіно не лише відображало події минулого, а й активно конструювало історичну та культурну пам'ять, демонструючи взаємозв'язок героїки, пригоди та соціальної реальності.

Вказані вище автори наголошують, що становлення пригодницького жанру в українському кіно 1920-х років є прикладом того, яким чином кінематограф може реалізовувати принцип історизму: через жанрові форми відтворюються соціальні, культурні та політичні процеси епохи, демонструється логіка розвитку суспільства, а також формуються символічні образи, що впливають на національну свідомість. Такий аналіз допомагає зрозуміти, яким чином український кінематограф, навіть на ранніх етапах свого розвитку, поєднував художню форму з історичним і соціальним контекстом, що робить його важливим засобом формування історичного мислення та національної ідентичності.

Стосовно історіографії дисертаційної проблеми варто відзначити титанічну збірку «Кінознавчі розвідки в Україні (друга половина 1920-х –

перша половина 1930-х рр.) Ч.1», у якій Володимир Миславський виступив упорядником, відновлюючи маловідомі тексти українських кінодослідників та критиків того періоду та надаючи сучасному читачеві можливість ознайомитися з ранніми спробами осмислення українського кіно як соціального, культурного та історичного явища. Його передмова та коментарі до цієї збірки створюють контекст для розвідок, дозволяючи зрозуміти осмислення характеру кіно та визначення його ролі у формуванні національної пам'яті та соціальної свідомості в умовах радянської України 1920–30-х років [59]. Загалом збірка Миславського демонструє, що раннє українське кінознавство розглядало кіно як соціальний, культурний та історичний інструмент.

Праця Леоніда Чернова «Кріпацтво на українському екрані» концентрується на аналізі репрезентації соціального минулого у фільмах. Він особливо звертає увагу на зображення кріпацтва та інших соціально-історичних явищ. Автором підкреслюється, що українські стрічки тієї епохи не тільки прагнули відтворити події минулого, а й намагалися ще й осмислити їхню соціальну та історичну значущість, показати причини і наслідки конкретних історичних процесів. Л. Чернов розглядає кіно як засіб формування колективної пам'яті та національної свідомості, де кожен персонаж і сюжетний хід мають символічне і водночас соціально-історичне навантаження. Його підхід до аналізу фільмів демонструє, що принцип історизму проявлявся не лише у відтворенні фактів, а й у розкритті соціальної динаміки минулого через кінематографічні образи [59, с. 55-58].

Стаття Леоніда Скрипника «Ще про якість у кіні» концентрується на художніх і технічних аспектах кіно, досліджуючи, яким чином монтаж, композиція кадру, ракурс та інші кінематографічні прийоми можуть передавати соціальну реальність. У статті стверджується, що художня якість фільму визначається не лише естетикою, а й здатністю через форму передати історичний та соціальний контекст. Автор аналізує характер і механізми використання режисерами того часу візуальних засобів для осмислення

соціальних процесів та історичних подій, створюючи у глядача цілісне розуміння епохи 20-х років у вітчизняній історії. Його праця доводить, що принцип історизму в українському кіно 1920-х рр. інтегрувався у саму художню мову, роблячи фільми інструментом аналізу й осмислення минулого [59, с. 73-77].

Борис Антоненко-Давидович у своїй статті «Дым Отечества» підкреслює символічний і наративний вимір українського кіно. Він досліджує роль пригодницьких, патріотичних та історичних сюжетів у формуванні образу Батьківщини та національної ідентичності. На його думку, кіно дозволяє глядачеві пережити історичні події через призму поведінки героїв, усвідомити значення конкретних подій та оцінити роль окремих особистостей у формуванні суспільного та політичного життя. Антоненко-Давидович підкреслює, що історизм у кінематографі проявляється не лише через точність фактичних деталей, а й через здатність фільмів передавати дух часу та морально-етичні уроки минулого, створюючи у глядача комплексне розуміння історичних процесів [59, с. 145-154].

Вищезгадані праці та інші матеріали свідчать, що принцип історизму у ранньому українському кінематографі проявлявся комплексно: через відтворення соціальних та історичних процесів, через художню форму та символіку, а також через формування національної пам'яті та історичної свідомості глядача. Таке мислення дозволяє сучасному досліднику з'ясувати, що українське кіно вже на початкових етапах свого розвитку поєднувало естетичний задум із історичною рефлексією.

У статті «Образ ворога у радянському українському кіно 1919–1939 рр.» її автори А. Семеній і О. Бут аналізують процес формування у кінематографі системного ідеологічного образу ворога та репрезентації його політичного впливу. Автори демонструють процес інтегрування українського радянського кіно в державний проєкт історичного конструювання, де через художні засоби створювався цілісний і керований образ минулого. В цьому контексті принцип історизму проявляється не лише як метод відтворення історичних подій, але,

насамперед, як механізм їхньої інтерпретації, спрямованої на формування потрібної для ідеології моделі історичної пам'яті [94].

Аналізуючи фільми тієї доби, автори свідчать, що протягом 1920–1930-х років кінематограф стає провідним інструментом радянської історичної політики. Стрічки цього періоду не просто фіксують минулі події, а й активно їх реконструюють, подаючи історичні конфлікти у формі боротьби між позитивним радянським героєм і численними ворожими силами. Таке зображення минулого забезпечує не стільки об'єктивність, скільки чітке ідеологічне структурування історичного процесу: глядачеві пропонується розуміти історію як низку загроз, які постійно долає радянська влада. Це дозволяє зауважити, що принцип історизму у радянському українському кіно функціонував як засіб політичної інтерпретації, де минуле подається під визначеним ідеологією кутом зору.

А. Семеній і О. Бут виокремлюють кілька ключових типів ворога, котрі послідовно формувалися на екрані. У 1920-х роках переважає карикатурно-комічний тип ворога: петлюрівці, отамани, націоналісти, представники інтелігенції чи військові подані як морально деградовані, жорстокі або хаотичні постаті. Хоча ці фігури належать до реальних історичних процесів Української революції, їхня кінематографічна інтерпретація навмисне спрощує складність періоду, подаючи історичну драму як боротьбу між «гідним» і «негідним» суспільним ладом. Через таку репрезентацію кіно не просто подає історичні факти, а конструє їх у вигляді чіткої морально-політичної схеми, що цілком відповідає радянській версії історизму, спрямованій на легітимацію нової влади.

Названі автори звертають увагу на те, що в 1930-х роках образ ворога змінюється відповідно до політичних пріоритетів сталінської держави. Вони справедливо зазначають, що саме в цей період з'являється фігура «прихованого ворога» – шкідника, шпигуна, зрадника, який зовні виглядає лояльним, але діє проти радянського порядку. У кінематографі це призводило до інтенсивного розвитку сюжетів про диверсії, змови та проникнення «чужих» у радянське

середовище. З погляду розуміння історизму така модель демонструє механізми використання кіно для пояснення та виправдання репресивної політики авторитарного режиму: воно створювало історичний наратив, у якому загроза подається як всюдисуще явище, а держава – як єдина сила, здатна її знищити.

У цій статті значне місце займає аналіз презентації у фільмах тих років зовнішніх ворогів – шпигунів, капіталістів, німців, японців, агентів іноземних держав, котрі активно з'являються у стрічках напередодні Другої світової війни. Їхня поява на екрані не лише відтворює міжнародну напругу того часу, а й формує у суспільстві уявлення про радянську державу як фортецю, яку потрібно обороняти. Така кінематографічна репрезентація знову ж таки підпорядковується принципу історизму у радянській інтерпретації: історія зображується як безперервна боротьба з агресивними зовнішніми силами, а отже – виправдовує політику мобілізації та консолідації населення.

Одним із найбільш показових аспектів статті є розгляд образу релігії як ворога. А. Семеній і О. Бут наголошують, що у фільмах цього періоду священнослужителі подаються аморальними, корисливими, жорстокими та політично небезпечними персонажами. Антирелігійне кіно перетворює духовенство на символ відсталості й темряви, протиставляючи його «світлому» радянському проєкту. Такий підхід підкреслює, що кінематограф не лише формує історичний образ минулого, а й активно його переосмислює, створюючи історичну картину, у якій традиційні духовні інститути постають перешкодою для «гідного» розвитку суспільства. У цьому відтворенні також чітко працює принцип історизму – але в його ідеологічно спрямованому, вибіркового варіанті.

Загалом стаття, зміст якої розглянуто, переконливо свідчить, що радянський український кінематограф першої третини ХХ століття відіграв ключову роль у формуванні історичної свідомості. Через уніфіковані образи ворога – зовнішнього, внутрішнього, прихованого й релігійного – на екрані конструювалася модель минулого, яка повністю відповідала державній ідеології. Саме тому в аналізованому періоді принцип історизму проявляється

не як науково-академічний підхід до вивчення минулого, а як художньо-пропагандистський метод, покликаний пояснювати історію в межах заданої схеми. Кінематограф стає простором, де історія набуває керованої, політично вмотивованої структури, а образ ворога стає центральним інструментом формування потрібного світогляду.

У своїй статті «Висвітлення історії України в художніх кінострічках "Школи поетичного кіно" другої половини 1960-х – першої половини 80-х років» Ніна Брехунець досліджує висвітлення історії України в художніх фільмах школи поетичного кіно другої половини 1960-х – першої половини 1980-х років, розглядаючи це явище як унікальне культурне та естетичне відгалуження українського кінематографа. Авторка не обмежується мистецьким аналізом окремих фільмів, а прагне відтворити ширший історичний та ідеологічний контекст, у якому функціонувала ця течія. Саме тому ключовим аналітичним інструментом вона обирає принцип історизму як спосіб дослідити проблему відображення у художніх кінострічках історичної пам'яті, національної ідентичності та реальних процесів культурної боротьби.

Н. Брехунець доводить, що школа поетичного кіно з'являється у період часткової лібералізації після XX з'їзду КПРС, коли на певний час послабився ідеологічний контроль над творчою сферою. У цій атмосфері митці отримали змогу переосмислити історичну проблематику поза межами догматичного соціалістичного реалізму. З погляду принципу історизму це визначається як поворот від однолінійного трактування історії до її ускладнення через емоційність, міф, образність і зв'язок з автентичною культурою [10].

Центральною частиною цієї статті є аналіз автохтонності української історії у кінопродукції поетичного кіно. Авторка переконливо демонструє механізми, за якими режисери цієї школи створювали історичний наратив, заснований на етнографічності, фольклорних образах і національних символах. Через це принцип історизму реалізувався не у хронологічній точності чи реконструкції подій, а у відображенні національної пам'яті як живої і багатшарової за характером і змістом. Поетичне кіно працювало з історією не

як з політичним матеріалом, а як з культурним простором, де минуле і теперішнє разом з художнім кодом народу існували одночасно.

На прикладі творчості Сергія Параджанова авторка демонструє повернення до витоків українського культурного досвіду як художнього засобу. «Тіні забутих предків» нею розглядаються не лише у значенні художнього прориву, а й як історична та культурна подія, що змінила спосіб репрезентації українського минулого. У фільмі історизм реалізується через повне занурення у гуцульський світ – його побут, обряди, систему цінностей, символіку життя і смерті. Ця подія розглядається не у вигляді політичного нарративу, а як внутрішня пам'ять народу, що передається певними культурними засобами. Завдяки цій обставині кінострічка пропонує новий можливий підхід до історичного бачення: не державницьке «офіційне минуле», а локальне, народне визнається первісним і визначальним чинником.

Важливе місце у статті Н. Брехунець посідає дослідження творчості Юрія Ілленка, котрий у своїх фільмах продовжує традиції міфологізації історії та зосереджується на темах духовності, моральної взаємодії людини з історичними потрясіннями та внутрішніми конфліктами. Авторка підкреслює таку думку: попри жорстку реакцію з боку радянської цензури, Ілленко створював стрічки, в яких історизм функціонував як засіб розкриття людського досвіду, а не вважався ілюстрацією радянських схем. При цьому підкреслюється, що його «Криницю для спраглих» слід визнати одним із ключових прикладів того, яким чином історичне мислення може проявлятися через архетипність, використання жанру притчі та моральне узагальнення [10].

Названа авторка приділяє увагу й іншим представникам школи поетичного кіно – Л. Осиці, В. Денисенку, Б. Івченку, І. Миколайчуку. В їхніх роботах принцип історизму збагачується через звернення до класичних літературних текстів, реконструкцію національних образів, використання стилістики притчі, трагедії або символічної картини світу. Таке трактування історії дозволяє говорити про формування власної, альтернативної до радянської, української версії історичної пам'яті.

Окремо Н. Брехунець акцентує увагу на складних взаєминах між поетичним кіно та радянською владою. З історичної точки зору ця колізія вважається ключовою: школа поетичного кіно не лише відтворювала історію України, але й сама стала її частиною, перетворившись на приклад культурного опору. Заборони фільмів, переслідування режисерів, ідеологічний тиск — усе це свідчить, наскільки небезпечним для влади був будь-який інший спосіб інтерпретації минулого в порівнянні з тогочасною державною ідеологією. У цьому випадку принцип історизму набуває двох вимірів — як інструмент інтерпретації фільмів і як спосіб розуміння історичної долі самої кінематографічної течії [10].

Загалом у статті названого автора доводиться, що школа поетичного кіно стала одним із найважливіших етапів у розвитку українського історичного кінематографа. Вона створила унікальну модель історизму, засновану на культурній пам'яті, етнографії, символіці та глибокій людиномірності. Через фільми цієї течії в історію увійшли не дати та події, а образи, переживання, внутрішня драма народу. І саме це дозволяє вважати поетичне кіно історичним і водночас художнім, культурним, політичним феноменом.

Стаття Ольги Ямборко «Архетипи української історії у кінотворчості Сергія Якутовича» вибудовує багатовимірний портрет Сергія Якутовича — відомого українського художника, графіка та митця, чия діяльність також охоплює образотворче мистецтво і кінематограф. Авторка підкреслює, що внесок Якутовича у візуальну культуру України другої половини ХХ — початку ХХІ століття є винятковим, а його участь у створенні ключових фільмів національного кінематографа дозволяє визначати його як одного з найяскравіших творців української екранної образності.

Одним із головних акцентів цієї статті постає контекст українського поетичного кіно, започаткованого С. Параджановим та Ю. Ілленком. Авторка доводить, що саме в цій естетичній парадигмі, де кіно висловилося мовою кольору, пластики та символіки, формувався і світогляд молодого Сергія Якутовича. Його рання присутність на знімальному майданчику «Тіней забутих

предків» постає не епізодом, а моментом ініціації, що сформував його художню природу. Ямборко підкреслює особливу атмосферу цього фільму, його міфологізованість, яка згодом стала невід'ємною частиною і якутовичівського бачення мистецтва [113].

У статті, що розглядається, виразно окреслено роль художника як співтворця екранної реальності. Запрошення Юрія Ілленка до співпраці над «Молитвою за гетьмана Мазепу» (2001) подається як ключовий момент у кар'єрі Сергія Якутовича. Ямборко наголошує, що Ілленко доручив митцеві не просто оформлення фільму, а фактично створення візуального коду, який визначає тональність і стиль картини. Повна свобода, надана художнику, і свідоме порушення традиційних «непомітних» правил художнього оформлення фільму вказують на те, що Якутович виконував роль не цехового фахівця, а повноцінного співавтора. Їхній творчий діалог відображає загальну тенденцію українського кіно до синтезу мистецтв, де малярство, графіка та кінематограф не просто співіснують, а творять єдину поетичну систему [113].

Для розуміння принципу історизму надзвичайно важливо, що Ямборко приділяє увагу тому, як співпраця з Ілленком визначила тематику і стиль подальших праць Якутовича. З цього моменту художник звертається переважно до української історії – не як до звичайної реконструкції подій, а як до світу власних символів і персонального національного бачення. Його графічні цикли після 2001 року характеризуються бароковим реалізмом, насиченістю деталей, складною багатоплановою композицією, у якій перетинаються сюжетні лінії, різні часові виміри та культурні коди. В цих роботах оживають персонажі української історії, кінематографа, фольклору поряд із сучасними людьми, яких художник перетворює на «козаків-характерників». Таким чином, Якутович створює власну історичну міфологію, у якій минуле, сучасність і мистецтво взаємодіють у єдиному полі.

З точки зору кінематографічного історизму особливо важливим варто визнати те, що Ямборко описує його стиль як такий, що «можна читати як кіно». Багатощарові композиції, мізансцени, деталізація, динаміка

внутрішнього руху кадру — усе це перетворює його графіку на еквівалент режисерського мислення. Відтак творчість Якутовича наближається до того, що можна назвати «пластичним історизмом»: через зорові образи художник передає дух доби, її естетику, її внутрішню драматургію [113].

У тексті простежується важлива ідея: для Якутовича Україна — не лише об'єкт зображення, а внутрішній світ, що визначає його мистецтво. Його слова, передані Портяком і Коскіним, підкреслюють, що він формує свою «власну Україну» — художню, символічну, суб'єктивну, але водночас глибоко історичну. Саме ця внутрішня Україна також стає основою його роботи в кіно, живописі та графіці. У фільмах «Молитва за гетьмана Мазепу» та «Тарас Бульба» він прагнув донести до глядача саме цю Україну — багатошарову, суперечливу, барокову, емоційну, героїчну [113].

Особливе і важливе місце в дослідженні принципу історизму посідає документальне кіно, адже воно поєднує в собі одночасно фактографічність і інтерпретацію дійсності. На відміну від художнього кіно, яке може відтворювати історичні події умовно або символічно, документальні фільми працюють із реальними людьми, подіями та соціальними процесами, зберігаючи їх у візуальній формі. Саме тому документалістика визнається важливим джерелом для реконструкції історичних контекстів, атмосфери епохи та повсякденного життя, яке не завжди відображене в письмових чи офіційних джерелах.

Через принцип історизму документальне кіно набуває значення інструмента, що не лише фіксує події, а й пояснює їх, вписуючи в певну логіку часу. Воно демонструє картину бачення суспільством себе самого та намагається з'ясувати, які зміни у власному середовищі воно вважає важливими, які конфлікти актуалізує, а які замовчує. Кожен документальний фільм містить у собі відбиток свого часу: вибір теми, способи зйомки, інтонація коментарів або їхня відсутність — усе це формує історичну інтерпретацію подій.

Важливість документального кіно для принципу історизму також полягає в його здатності демонструвати не лише великі історичні події, а й життя звичайних людей, локальні практики і культурні особливості їхньої діяльності. Це дозволяє дослідникам бачити минуле більш об'ємно і багатовимірно. Водночас документалістика завжди містить елемент авторської позиції, а інколи й ідеологічний вплив, що перетворює її з простої хроніки на засіб формування колективної пам'яті.

Звертаючись до документалістики, варто згадати статтю Тетяни Ємельянової «Українське документальне кіно другої половини 1960-х — середини 1980-х років», у якій авторка досліджує цей феномен крізь призму архівознавчого та джерелознавчого аналізу, наголошуючи на важливості кінодокументів як носіїв історичної інформації, а також унікальних відображень соціальних процесів пізньорадянської доби. В її праці не лише описується склад і тематика архівних матеріалів, а також розкриваються механізми репрезентації історичної діяльності у документальних фільмах, що безпосередньо пов'язано із принципом історизму.

Авторка підкреслює, що кінодокументи цього періоду виступають важливими свідченнями епохи застою колишнього радянського суспільства, адже вони відображають її соціокультурні орієнтири, пропагандистські установки, нормативні уявлення про суспільний розвиток. У контексті принципу історизму це означає, що документальні стрічки постають не просто джерелами фактів, але також елементами державної політики, які через історичну пам'ять формували офіційний образ минулого та сучасності. Т. Ємельянова логічно підводить читача до розуміння подвійної природи цих фільмів: з одного боку, вони віддзеркалювали соціальні реалії, з іншого — трансливали ідеологічно сконструйовану модель історичного процесу.

Особливу увагу у цій статті приділено українській студії хронікально-документальних фільмів («Укркінохроніка»), «Київнаукфільму» та «Укртелефільму». Авторка докладно аналізує їхню продукцію і доводить, що документальне кіно активно формувало візуальну історію радянської України:

від індустріальних сюжетів і радянської гігантоманії до соціальних проєктів у селі, а також від промислового зростання до ідеалізації керівників господарств [43].

З точки зору історизму у цьому випадку виразно простежується тенденція до вибудови моделі офіційної історії, у якій історичний процес зводився до перемог і досягнень радянської системи. У фільмах панує телеологічний підхід, згідно з яким історія рухається до комуністичного майбутнього, а будь-які відхилення і гострі проблеми або замовчуються, або подаються у завуальованому вигляді. Т. Ємельянова підкреслює, що навіть із цензурованих, формалізованих сюжетів можна зчитати важливу інформацію про ментальність епохи, її страхи та амбіції, а також про механізми інформаційного контролю і «криве дзеркало» радянської пропаганди [43].

Важливою складовою статті, що аналізується, є докладний аналіз тематичних циклів документального кіно — індустріальних, сільськогосподарських, урбаністичних, екологічних, біографічних і воєнних. Значну увагу приділено фільмам про Другу світову війну, де образ ворога часто трансформується від німецького окупанта до українських націоналістів, що повністю вписується у міфологему тоталітарної історичної політики. В цьому випадку принцип історизму реалізується у формі державної інтерпретації минулого, де історія стає інструментом політичного впливу.

Т. Ємельянова також наголошує на еволюції документального телебачення, яке на початку 1980-х починає включати у свої сюжети соціально-критичні мотиви. Це створює новий ракурс для історизму: телепродукція починає відображати реальні проблеми суспільства — від нестачі товарів до технічного відставання. Тим самим ця обставина руйнує вже застарілу модель «успішного соціалізму», яку довгі роки демонстрували кіножурнали [43].

Загалом стаття Т. Ємельянової демонструє, що документальне кіно цього періоду є унікальним історичним джерелом, яке одночасно відкриває доступ до реальних фактів і дозволяє зрозуміти механізми державного контролю над історичною пам'яттю. У цьому контексті принцип історизму проявляється

багаторівнево, а саме: у здатності документальних фільмів репрезентувати матеріальну реальність епохи, у визначенні їхньої ролі щодо формування офіційного образу історії та в можливості «прочитувати між рядками» такі аспекти, що замовчуються або трансформуються у контексті панівної ідеології. Цю ситуацію варто вважати не лише фрагментом культурної спадщини, а важливим інструментом реконструкції історичного мислення та ідеологічних практик пізнього радянського періоду.

Продовжуючи тему документалістики, варто згадати статтю М. Міщенка «Документальний кінематограф України: між історичною реконструкцією та філософським осмисленням». Автор розглядає документальний кінематограф незалежної України в ракурсі важливого простору історичної реконструкції та філософського осмислення соціальної дійсності, наголошуючи на його здатності поєднувати фактографічність із глибинною інтерпретацією подій. У статті підкреслюється, що документальні стрічки цього періоду виходять далеко за межі простої хроніки: вони формують власний історичний наратив, у якому поєднуються реальні факти, авторська позиція і суспільні очікування. У такому розумінні принцип історизму в документалістиці набуває подвійного виміру: з одного боку, він виявляється у прагненні відтворити події точними засобами зйомки, з іншого – у створенні інтерпретаційної моделі, яка пояснює ці події у ширшому історичному контексті.

Центральним аспектом аналізу М. Міщенка є звернення до герменевтики та філософії, що дозволяє розглядати документальне кіно як інструмент діалогу між індивідуальним і колективним досвідом. Автор наголошує, що документальний фільм не просто фіксує реальність, а конструює ситуацію зустрічі глядача з історичним, культурним і соціальним Іншим. У цьому контексті принцип історизму проявляється у здатності кіно не лише показати певну подію, а й дати змогу глядачеві її осмислити, відчутти і співвіднести з власним досвідом. Документальні стрічки, таким чином, виступають не лише джерелами інформації, а й засобами формування історичної самосвідомості [74].

Особливе місце в статті займає тема національної ідентичності, яку М. Міщенко розглядає як одну з ключових стосовно документалістики незалежної України. Він підкреслює, що фільми цього жанру беруть участь у творенні образу сучасної України, її минулого та майбутнього, а отже, безпосередньо впливають на процес конструювання національної пам'яті. Через реконструкцію історичних подій, біографій, соціальних криз і культурних змін документальне кіно надає глядачеві можливість осмислити власну історію як динамічний і багатовимірний процес. У цьому сенсі історизм в українській документалістиці постає як спосіб поєднати конкретні долі індивідів з рухом суспільства, відтворити історичний досвід у формах, що стають зрозумілими й емоційно переконливими.

Автор цієї статті також звертає увагу на жанрове розмаїття документалістики – хронікально-документальні, науково-популярні, соціально-публіцистичні стрічки, підкреслюючи, що різні жанрові форми по-різному реалізують принцип історизму. Це може бути як пряма реконструкція подій, так і філософське осмислення теми, що вимагає від глядача інтерпретаційної участі. Важливість документального кіно в цьому контексті полягає у створенні аудіовізуального простору історії, роблячи минуле доступним, емоційно впізнаваним і водночас відкритим для аналізу.

Загалом М. Міщенко демонструє документальний кінематограф України як ключовий інструмент у формуванні історичного мислення сучасного суспільства. Через поєднання факту та інтерпретації, реальності з авторською позицією, а також історичного матеріалу з філософською рефлексією документалістика стає важливим засобом критичного осмислення минулого та його інтеграції в сучасну культурну свідомість [74].

Стаття видатної дослідниці українського кіно Лариси Брюховецької «Кінематографісти воюють і знімають» приділяє увагу діяльності українських кінематографістів у період повномасштабної війни не як периферійному культурному процесу, а як важливому чиннику суспільного опору, документування та історичного самовизначення. Вона показує, що українські

режисери та оператори, попри небезпеку, продовжують працювати: вони знімають у прифронтових містах, фіксують наслідки обстрілів, спілкуються з військовими, волонтерами, цивільними. Ці фільми та репортажі створюють безпосередній, «живий» архів війни, який має надзвичайну історичну цінність. Для Брюховецької важливо, що кінематографісти не обмежуються роллю спостерігачів: вони стають активними учасниками подій, часто ризикуючи власним життям, щоб зафіксувати те, що становитиме основу майбутньої історичної пам'яті.

Авторка підкреслює, що в умовах війни кіно виходить за межі мистецької практики, виконуючи функцію свідчення. Кожен кадр, кожне інтерв'ю, кожна сцена руйнувань стає частиною ширшого історичного наративу. Л. Брюховецька наголошує, що цінність цих матеріалів полягає не тільки в їхній документальності, а й у тому, що вони створюються з позиції українського досвіду – унікального, безпосереднього, не опосередкованого зовнішніми інтерпретаціями. Саме ця автентичність, на її думку, і дозволяє українському кіно формувати правдивий образ війни, який у майбутньому стане основою для художніх реконструкцій, наукових досліджень та суспільної пам'яті [11].

Особливої ваги ця діяльність набуває у контексті російської пропаганди, яка активно використовує кінематограф як інструмент перекручування реальності. Брюховецька прямо не апелює до конкретних російських стрічок, але її аналіз дає змогу побачити, наскільки принципово важливо мати власну, українську кінодокументацію війни. Пропагандистські фільми Росії на кшталт «Солнцепёк» демонструють, яким чином через кіно створюється штучний образ війни з вигаданими подіями, фальшивими героями і навмисним перекручуванням ролей жертви та агресора. Такі стрічки, котрі стосуються як повномасштабної війни, так і подій, що розпочалися ще з 2014 року, не лише дезінформують, а й намагаються нав'язати світу російське бачення конфлікту, формуючи токсичний псевдоісторичний дискурс, котрий має замінити собою реальні події [11].

На цьому тлі проблема, яку досліджує Брюховецька, набуває ще більшої глибини. Українські кінематографісти, котрі знімають війну «зсередини», опираються на реальні свідчення та на реальні долі людей. Вони не конструюють псевдоісторію, а фіксують дійсність такою, якою вона є: з болем, втратами, опором ворогу, героїзмом і людськими трагедіями. Ця обставина робить їхню роботу не лише творчою, але й історично необхідною. Їхні стрічки стають доказами злочинів, зразками правдивого нарративу, противагою пропагандистській брехні. На відміну від «Солнцепёка» та подібних російських продуктів, українське воєнне кіно не вигадує обставин: воно фіксує дійсні події та здійснює це мовою, яка має безпосереднє емоційне і фактографічне значення.

У зазначеному контексті принцип історизму реалізується максимально повно: українське кіно не ретельно реконструює минулі події, а знімає історію в момент її творення. Л. Брюховецька акцентує увагу саме на цій унікальності: майбутні історики, дослідники культури та суспільства отримають доступ до величезного масиву матеріалів, створених тими, хто бачив війну на власні очі. Саме тому вона підкреслює важливість цієї діяльності, оцінка якої не обмежується лише значенням творчого процесу, але охоплює цінність громадянського обов'язку, що зберігає правду і захищає історичну пам'ять. Завдяки кінематографістам, котрі працюють на фронті та біля нього, Україна вибудовує свій власний нарратив війни, приділяючи підвищену увагу людському виміру національної трагедії.

Найбільш дотичним до тематики дисертаційного дослідження варто вважати доволі широке дослідження Сергія Марченка «Мистецтво як “машина часу”»: принципи історизму та методологія відтворення історії художньо-виразальними засобами». У його змісті розгорнуте ґрунтовне дослідження соціокультурної ролі мистецтва, яке протягом тисячоліть виступає інструментом відтворення минулого та формування історичної свідомості. Автор доводить, що історія у мистецтві ніколи не постає статичним набором фактів, навпаки, вона постає у вигляді складної, багатошарової конструкції, де

художні інтерпретації, світоглядні установки та колективна пам'ять поєднуються у цілісну модель переживання часу. Саме тому С. Марченко називає мистецтво «машиною часу», що забезпечує рух до минулого не лише через фіксацію подій, а передусім через відтворення атмосфери, стилю мислення та духовних орієнтирів епохи.

Відправною точкою його аналізу стають найдавніші зразки людської образотворчості. С. Марченко в деталях наводить свідчення про те, що ще палеолітичні малюнки не просто відображали оточення, а фіксували уявлення про світ і створювали своєрідну модель реальності. Ці зображення діяли як способи пам'ятання: вони одночасно вказували на досвід поколінь і закладали візуальні архетипи, що згодом розвинулися у складні символічні системи. Далі послідовно простежується питання: яким чином художня репрезентація минулого трансформувалася у різні історичні епохи – від міфологічного та релігійного прочитання подій у Стародавньому Єгипті чи Месопотамії до християнського бачення історії через містерію спасіння у середньовічному мистецтві. Доводиться, що кожна культурна епоха створює власну модель історизму, яка визначається не точністю фактів, а тим, як людина цього часу осмислювала історію [69].

Окреме місце в демонстрації цього розвитку займає доба Відродження, коли художники вперше свідомо прагнули реконструювати історичні події з опорою на перспективу, анатомічну точність і матеріальність зображення. Проте С. Марченко зауважує: навіть ця раціоналізована модель історизму залишається інтерпретацією, естетизованою реконструкцією, у якій художник виступає співтворцем минулого. В романтизмі історизм набуває нового виміру: у цьому випадку ключовою стає емоція, національний дух, характер епохи. Художники намагаються не стільки точно відтворити зовнішню реальність, скільки передати внутрішню драму історичного буття [69].

Ця еволюція художніх стратегій приводить до аналізу кінематографа як найскладнішої та найамбітнішої форми історичного відтворення. Автор наголошує на парадоксі: кіно має відтворити ситуацію, якої вже не існує у

фізичному світі, і зробити це візуально переконливо, матеріально відчутно й психологічно правдиво. Режисер історичного фільму змушений працювати одночасно як археолог, етнограф, мистецтвознавець, історик і художник: він повинен не лише знати факти, а й вміти оживити їх на екрані, зробити їх видимими. Саме тому кінематограф, за Марченком, є кульмінацією всіх попередніх форм мистецького історизму: він поєднує факт і вигадку, реконструкцію і символ, матеріальний об'єкт і емоційний образ.

У цьому контексті він детально зупиняється на питаннях візуальної точності. С. Марченко наполягає, що історичне кіно неможливе без глибокого вивчення матеріальних джерел – археологічних артефактів, етнографічних колекцій, стародавніх орнаментів, традиційного костюму, архітектури, ритуалів, жестової культури. Всі ці елементи формують візуальну тканину фільму і дозволяють глядачу відчувати себе частиною певної історичної епохи. Автор наводить приклади з української культурної спадщини – трипільські мотиви, скульптурна пластика Київської Русі, барокова декоративність як джерела, що можуть і мають бути задіяні у створенні історичних фільмів. У його концепції мистецькі артефакти уявляються своєрідними «вікнами в минуле», кодами, здатними оживлювати історичний простір [69].

Водночас С. Марченко розширює свою концепцію, також торкаючись документального кіно. Він підкреслює, що навіть документалістика, попри свою прагматичність, не є нейтральною: вона вибудовує наратив, створює структуру подій, інтерпретує та організовує певний матеріал. Автор особливо виділяє документальний серіал «Невідома Україна», який став спробою сформувати екранну історіографію України, приклад того, яким чином документалістика може стати сполучною ланкою між науковою історією та широкою аудиторією. Автор бачить у таких проєктах реалізацію принципу історизму в сучасних медіа: вони не лише фіксують, а й конструюють історичну пам'ять.

Однією з найважливіших тез автора є твердження, що мистецтво саме по собі є історичним джерелом. Він нагадує, що будь-який художній твір доцільно

вважати зліпком певної епохи: її цінностей, ідеологічних схем, норм поведінки, рівня технологій, естетичних уподобань. Художник, сам того часто не усвідомлюючи, закладає у свій твір цілий пласт інформації про власний час. Тому у мистецтві історизм працює в обидва боки: воно допомагає сучасності зрозуміти минуле, а майбутнім поколінням – зрозуміти теперішню сучасність [69].

У підсумку С. Марченко вибудовує цілісне бачення історизму як складної взаємодії пам'яті, інтерпретації та художньої творчості. Він доводить, що візуальне мистецтво, і особливо кінематограф, не лише механічно відтворює історію, а й формує певний характер усвідомлення її значення для національної культури, а також способи презентації історичних подій у горизонті їхньої інтерпретації. Кіно стає важливим інструментом колективної пам'яті, здатним поєднати наукову достовірність та художню істину, факт і емоцію, конкретику та символіку. У цьому полягає його унікальна сила: воно робить минуле видимим, чутним, емоційно присутнім, і таким чином долучає глядача до широкого історичного процесу, у якому кожна епоха відлунує у тій, що йде за нею.

Цей підхід робить статтю С. Марченка важливим методологічним джерелом для дослідження історизму в українському кінематографі. Вона дає змогу глибше осмислити характер процесу художнього опрацювання минулого, моделювання на екрані образу епохи з її історичними діячами та подіями, що разом складає ситуацію національної історичної пам'яті.

У ще одній своїй праці — «Методологічні засади вивчення історико-пізнавального кіно» — С. Марченко проводить ґрунтовне дослідження природи історичного мислення у мистецтві та його особливої реалізації у кінематографі. Він розглядає обставину взаємозв'язку історичного кіно із принципом історизму та здатність екранного мистецтва формувати історичну свідомість суспільства. В центрі уваги змісту його статті — з'ясування специфічної природи історичного фільму, котрий має відтворити віртуальний світ, який

може бути відновлений через джерела, культурні коди та наративні структури [70].

Це логічно приводить автора до аналізу кінематографа, який у ХХ столітті перетворився на головний носій історичної реконструкції. Кіно володіє особливою силою— здатністю створювати матеріально відчутний світ, який зникає після завершення історичної епохи. Працюючи з принципом історизму, режисер опиняється у надскладній ситуації: він має зняти такі кадри, яких більше не існує, відтворити атмосферу, побут, архітектуру, поведінку людей минулих століть, використовуючи водночас і наукові джерела, і художню уяву. С. Марченко наголошує, що в цьому сенсі кінематограф інтегрує у собі риси археології, історіографії, етнології, мистецтвознавства та драматургії. Він повинен не тільки знати факти, а й знайти спосіб їх візуального втілення.

При цьому автор проводить чітку межу між художнім і документальним кіно. Він доводить, що документалістика, попри прагнення до достовірності, не є нейтральною: режисер обирає ракурси, інтерв'ю, архівні матеріали, монтажні рішення — усе це формує структуру наративу та впливає на сприйняття історії. Художнє ж кіно, навпаки, вирішує задачу реконструкції через образ, символ, архетип, дозволяючи глядачеві не лише знати, а й пережити минуле. У цьому С. Марченко бачить глибинну суть художнього історизму: він апелює до емоційної пам'яті, до здатності мистецтва створювати синтетичний образ епохи, що виходить за межі фактологічної точності.

Автор робить акцент на критичному огляді радянського історичного кіно, демонструючи, як у СРСР історизм поступово був усунутий і замінений ідеологічною міфотворчістю. Він детально розбирає феномен фільмів про революцію, зокрема «Жовтень» Ейзенштейна, який десятиліттями сприймався як документальна реконструкція подій, хоча насправді був масштабною постановкою. Так створювалося екранне міфологічне минуле, де історія подавалася не такою, якою вона була насправді, а такою, якою вона мала виглядати відповідно до потреб влади. Ці практики, за Марченком, формували

специфічний тип радянського глядача, привченого сприймати історію через заготовлену візуальну міфосхему [70].

На цьому тлі особливої ваги набуває аналіз української документалістики пізнього радянського періоду. С. Марченко доводить, що навіть у межах жорстких ідеологічних обмежень з'являлися фільми, які прагнули висловлюватися мовою історичних артефактів — архітектурних пам'яток, сакральних комплексів, фортець, стародавніх написів. Такі стрічки, як «Автографи стародавньої Русі» чи фільми, присвячені Києву, використовували документальні джерела не лише як ілюстрацію, а у форматі самодостатніх текстів, які здатні свідчити про минуле. Попри цензуру, ці роботи формували новий тип екранного історизму — обережного, але вже орієнтованого на об'єктивність.

Важливим кроком у цьому напрямку С. Марченко справедливо називає документальний цикл «Невідома Україна». Він трактує його як першу спробу самостійного, цілісного викладу історії України засобами кіно. Цей проєкт став поворотним моментом, коли історична пам'ять перестала залежати від зовнішнього політичного тиску. Автор наголошує, що «Невідома Україна» має значення не лише як документальна серія, а й як методологічна заява: історію необхідно не лише демонструвати, а й пояснювати, аналізувати, структурувати. У цьому випадку принцип історизму реалізовано у комплексній формі — через ретроспекцію, хронологію, роботу з археологічними матеріалами, реконструкцію образу доби [70].

Вагомою тезою С. Марченка є думка про те, що саме мистецтво стає специфічною формою збереження історії. Він підкреслює, що будь-який художній твір не лише відображає авторське бачення, а й фіксує світогляд своєї епохи, її страхи, уявлення, естетичні ідеали. Через це мистецтво треба сприймати не як пасивну тінь історії, а як її активного співучасника. У свою чергу кінематограф, який поєднує реалістичність зображення та гнучкість художньої інтерпретації, стає унікальним інструментом формування колективної пам'яті. Він дозволяє сучасній людині побачити минуле не лише

через набір фактів, а й як живий процес із власною драматургією, структурою та внутрішньою логікою.

В узагальненнях зазначеної статті С. Марченка чітко проступає ключова ідея: історизм у кіно — це не лише точність костюма чи декорації, а здатність режисера мислити в категоріях епохи, розуміти її ментальність, соціальні зв'язки, культурні коди. Саме тому історичне кіно, яке прагне правди, завжди виходить за межі жанру і стає способом пізнання, способом діалогу між сучасністю та минулим. Його роль не обмежується лише констатацією подій, що відбулися у минулих епохах, а й охоплює прагнення дозволити глядачеві усвідомити, чому це було саме так і як це вплинуло на подальший розвиток культури.

Статтю Сергія Марченка варто вважати значним дослідженням, яке відкриває історичне кіно та складність його культурної природи. Вона демонструє кінематограф як простір, де зустрічаються наука і мистецтво, факт і образ, документ і міфологія. У цьому поєднанні формується не лише естетична цінність фільму, а й одна з найважливіших його історичних функцій — сприяти формуванню глибокої, усвідомленої, критичної історичної пам'яті. І саме тому ця праця є надзвичайно вагомим теоретичним джерелом для дослідження принципу історизму в українському кінематографі та його ролі у відтворенні й збереженні національного минулого.

У вітчизняному науковому середовищі проблематика принципу історизму в українському кінематографі наразі не є надмірно широкою чи системно розробленою, однак ті дослідження, які вже існують, вирізняються глибиною, тематичною зосередженістю та високим рівнем аналітичної опрацьованості. Автори, чії роботи стали предметом аналізу, — Н. Гнатюк і С. Радчич, М. Андрійчук, В. Миславський, Н. Брехунець, О. Ямборко, С. Марченко та інші — не просто торкаються окремих аспектів взаємодії кіно з історичним процесом, а формують підґрунтя для подальших комплексних досліджень у цій галузі. Їхні праці демонструють прагнення осмислити історизм як метод, художню стратегію та механізм формування історичної пам'яті.

Попри те, що коло робіт ще не можна назвати широким, наявні дослідження відзначаються концептуальною чіткістю та змістовністю. Вони охоплюють важливі для розвитку дисципліни напрями — аналіз поетичного кіно та ролі художників-постановників у його створенні, вивчення документалістики та проєктів, спрямованих на відтворення національної історії, дослідження радянських міфотворчих практик і сучасних спроб деконструкції таких міфів. Усі ці роботи разом створюють своєрідний корпус знань, у межах якого виробляються підходи до візуального осмислення минулого.

Важливо, що українські дослідники підкреслюють міждисциплінарність історичного кіно, його зв'язок із історіографією, культурологією, мистецтвознавством, археологією та студіями пам'яті. Саме завдяки такому підходу навіть поодинокі наукові праці мають значний теоретичний потенціал: вони окреслюють головні концепти, виявляють проблемні зони, формують напрями для подальших розвідок. Таким чином, хоч кількість робіт, пов'язаних із дисертаційною проблемою, поки невелика, їхня якість та тематична глибина забезпечують міцну основу для розширення дискурсу.

Отже, стан розробки проблематики історизму в українському кінематографі можна охарактеризувати як обмежений за обсягом, але змістовно вагомий. Наявні дослідження закладають фундамент для майбутніх комплексних праць, демонструючи важливість цього напрямку та відкриваючи широкий простір для подальшого розвитку вітчизняного кінознавства.

Після аналізу вітчизняної наукової літератури, присвяченої українському кінематографу XX–XXI століть, можна дійти висновку, що проблема принципу історизму розроблялася переважно у межах кінознавчого, історико-описового, мистецтвознавчого та джерелознавчого підходів. Значна частина досліджень концентрується на аналізі окремих фільмів, творчості режисерів, жанрових особливостях, історії розвитку кінематографа або ж на реконструкції конкретних історичних подій, відображених у кінострічках. У таких працях увага найчастіше приділяється художній формі, режисерським рішенням, естетичним особливостям, ідеологічним аспектам або відповідності фільмів

історичним фактам. Водночас культурологічний вимір принципу історизму в українському кінематографі у більшості випадків або не виступає самостійним предметом дослідження, або представлений фрагментарно та опосередковано.

Навіть у працях, де порушуються питання історичної пам'яті, національної ідентичності чи символічного змісту кінематографа, культурологічний аспект часто не отримує цілісного методологічного оформлення. Дослідники нерідко аналізують історичне кіно переважно як мистецьке або суспільно-політичне явище, не приділяючи достатньої уваги механізмам культурного конструювання історичного досвіду, функціонуванню колективної пам'яті, процесам наративізації минулого та символічній репрезентації історії через систему культурних кодів. Унаслідок цього принцип історизму здебільшого розглядається або як засіб історичної реконструкції, або як спосіб художнього відображення епохи, тоді як його культурологічний потенціал залишається недостатньо розкритим.

Особливо помітно це простежується у дослідженнях, присвячених радянському кінематографу та школі українського поетичного кіно. Значна кількість праць аналізує естетичну специфіку стрічок, особливості режисерського стилю, жанрову структуру чи ідеологічний контекст їхнього створення. Проте значно рідше увага концентрується на тому, яким чином кінематограф функціонує як механізм формування культурної пам'яті, створення символічних моделей історичного досвіду та конструювання уявлень суспільства про власне минуле. Аналогічна ситуація спостерігається і в дослідженнях сучасного українського документального кіно, де основний акцент часто робиться на фактографічності, суспільному значенні або художній достовірності стрічок, тоді як питання культурної репрезентації історичної травми, колективного переживання та символічного осмислення війни розглядаються менш системно.

Водночас проведений аналіз історіографії свідчить, що окремі культурологічні елементи все ж присутні у працях українських дослідників. У роботах Лариси Брюховецької, Ніни Брехунець, Михайла Андрійчука, Сергія

Марченка та деяких інших авторів простежується увага до проблем культурної пам'яті, національної ідентичності, символічного виміру кінематографа, історичного нарративу та ролі кіно у формуванні суспільної свідомості. Однак навіть у цих дослідженнях культурологічний підхід здебільшого поєднується з кінознавчим або історико-описовим аналізом і не завжди виступає центральною методологічною основою.

Принагідно звернемо увагу на наступні дослідження авторів, які вважаються дуже значущими для цієї роботи, бо їхні праці варто сприймати як важливе методологічне підґрунтя для осмислення принципу історизму в українському кінематографі, оскільки завдяки ним створюється можливість розглядати історію не лише як сукупність фактів чи подій, а як складний культурний процес, пов'язаний із пам'яттю, інтерпретацією, символічними системами та формуванням історичного досвіду.

Важливе значення у цьому дослідженні має праця Яна Ассмана «Communicative and Cultural Memory», у якій автор розглядає пам'ять як фундаментальний механізм збереження та передачі культурного досвіду. Ассман розмежовує комунікативну пам'ять, що функціонує у межах безпосереднього людського спілкування та охоплює відносно короткий часовий проміжок, і культурну пам'ять, яка існує у символічних формах культури та забезпечує тривале збереження колективного досвіду. У контексті теми виконаного дослідження ця концепція має особливе значення, оскільки дозволяє розглядати кінематограф як один із ключових механізмів функціонування культурної пам'яті. У цьому випадку історичний фільм виступає не лише засобом репрезентації минулого, а й формою закріплення культурних смислів, через які суспільство осмислює власну історію. Положення Ассмана є важливими для аналізу українського кінематографа ХХ–ХХІ століть, оскільки значна частина історичних фільмів та документальних стрічок функціонує саме як простір збереження і трансляції національної пам'яті [118].

Не менш важливою вважається і праця Умберто Еко «A Theory of Semiotics», у якій автор розглядає культуру як систему знаків і кодів, через які здійснюється формування та трансляція значень. Концепція Еко дозволяє розглядати кінематограф як складну семіотичну структуру, у межах якої історія функціонує не у форматі нейтральної об'єктивної реальності, а як знакова система, що потребує семіотичної інтерпретації. Особливого значення для цієї роботи набуває положення про відкритість тексту та множинність можливих інтерпретацій, оскільки у межах неklasичного історизму історичний наратив не має єдиного остаточного значення. З цієї точки зору кінематограф постає культурним простором взаємодії різних культурних кодів, символів і знакових систем, через які здійснюється осмислення історичного досвіду. Теоретичні положення Еко варто визнати важливими для аналізу символічних образів, семіотичних структур і процесів декодування історичного змісту у вітчизняному кінематографі [126].

Праця Моріса Гальбвакса «The Collective Memory» також є цікавою та важливою, особливо через те, що автор одним із перших чітко обґрунтував ідею того, що пам'ять має не індивідуальний, а соціальний характер, оскільки формується у межах певної спільноти та залежить від її цінностей, традицій і форм колективного досвіду. У цьому контексті історична пам'ять постає не в ракурсі точного відтворення минулого, а як результат його постійної реконструкції відповідно до потреб сучасності. Для цього дослідження ця концепція є принципово важливою, оскільки дозволяє розглядати кінематограф як один із механізмів формування колективної пам'яті. Через історичні образи, символи, наративи та візуальні моделі кіно не лише відображає минуле, а й бере участь у конструюванні суспільного уявлення про нього. Праця Гальбвакса є особливо значущою для аналізу українського історичного та документального кінематографа, який у різні історичні періоди виконував функцію формування національної історичної свідомості [131].

Суттєве значення для цієї роботи має також праця П'єра Нора «Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire». У межах цієї концепції автор

вводить поняття «місце пам'яті», під якими розуміє символічні об'єкти, тексти, образи та культурні практики, що забезпечують збереження історичної пам'яті в умовах руйнування безпосередньої традиції. Концепція Нора є важливою для дослідження кінематографа, оскільки дозволяє розглядати фільм як специфічне «місце пам'яті», у межах якого здійснюється збереження та переосмислення історичного досвіду. Особливого значення це набуває у контексті українського кінематографа, де історичні та документальні стрічки нерідко виступають формою культурної фіксації травматичних подій, національних конфліктів та колективних переживань. Положення Нора дозволяють аналізувати кінематограф не лише як мистецький текст, а й як культурний механізм формування історичної пам'яті та національної ідентичності [148].

Важливим теоретичним підґрунтям дослідження також варто визнати працю Поля Рікера «Time and Narrative». У межах цієї роботи автор розглядає наратив як основний спосіб осмислення часу та історичного досвіду. Рікер підкреслює, що історія не існує у формі безпосередньої об'єктивної даності, а набуває смислу через процес наративного структурування. Це положення доцільно визнати особливо важливим для дослідження кінематографа, оскільки фільм виступає формою організації історичного часу через систему сюжетних, символічних і візуальних зв'язків. У межах неklasичного історизму концепція Рікера дозволяє розглядати історичний наратив як відкриту структуру, що допускає множинність інтерпретацій та залежить від культурного контексту. Для аналізу українського кінематографа ця праця є важливою у контексті дослідження способів репрезентації минулого, побудови історичних сюжетів та формування культурних моделей історичної пам'яті [151].

Завдяки цьому можна визначити наукову та культурологічну новизну запропонованого дисертаційного дослідження. На відміну від значної частини попередніх праць, ця дисертація розглядає принцип історизму не лише як спосіб художнього або фактографічного відтворення минулого, а як складний культурний механізм репрезентації історичного досвіду. У центрі уваги перебувають процеси формування історичної пам'яті, наративізації минулого,

символічного кодування історичних образів, функціонування культурних архетипів, семіотичних структур та моделей ідентичності в українському кінематографі ХХ–ХХІ століть.

У дисертаційному дослідженні український кінематограф розглядається не лише як мистецька практика або історичне джерело, а як важливий соціокультурний простір, у якому здійснюється осмислення національного минулого, трансформація колективної пам'яті та формування культурної самосвідомості суспільства. Тому принцип історизму аналізується через взаємодію історичного досвіду, культурної пам'яті, символічних моделей, міфологічних структур, наративних механізмів та антропоцентричних форм репрезентації людини в історії.

Культурологічне спрямування цієї дисертації полягає у дослідженні українського кінематографа як особливого механізму культурного осмислення історії, у межах якого минуле постає не лише у вигляді сукупності подій чи фактів, а як багатовимірний простір символів, смислів, колективних переживань та моделей історичної ідентичності. Саме це дозволяє розглядати запропоноване дослідження як спробу комплексного культурологічного аналізу принципу історизму в українському кінематографі ХХ–ХХІ століть.

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

Дослідження принципу історизму в українському кінематографі ХХ–ХХІ століть потребує комплексного методологічного підходу, що зумовлено багатовимірністю самого об'єкта дослідження. Український кінематограф у цьому випадку розглядається не лише як мистецька або аудіовізуальна практика, а і як особливий соціокультурний простір, у межах якого здійснюється осмислення історичного досвіду, формування колективної пам'яті, конструювання національної ідентичності та репрезентація культурних моделей минулого. Принцип історизму у фільмографічному просторі

функціонує не тільки як спосіб реконструкції історичних подій, а як складний механізм культурної інтерпретації історії через систему символів, наративів, візуальних образів, ідеологічних моделей та ціннісних орієнтирів.

Складність дослідження також визначається тим, що український кінематограф формувався в умовах різних історичних епох, політичних систем та соціокультурних трансформацій, кожна з яких впливала на способи репрезентації минулого. Радянська ідеологічна модель, національно-культурне відродження періоду незалежності, постмайданний культурний контекст та сучасний досвід війни зумовили появу різних типів історичного мислення, моделей культурної пам'яті та способів інтерпретації історичного досвіду в українському кіно. Саме тому аналіз принципу історизму не може обмежуватися лише мистецтвознавчим або історико-описовим підходом, а потребує залучення культурологічної методології, здатної дослідити взаємозв'язок історії, культури, пам'яті, символічних структур та ідентифікаційних процесів.

Слід принагідно зауважити, що у контексті цього дослідження принцип історизму розглядається як загальне осмислення історичної реальності, завдяки чому можливим є визначення репрезентації та інтерпретації минулого у культурі. Водночас історизм не є незмінною теоретичною конструкцією, оскільки його зміст та форми реалізації зазнавали трансформацій відповідно до змін наукових парадигм і соціокультурних умов. Саме тому дослідження принципу історизму в українському кінематографі передбачає звернення до сучасних підходів, що сформувалися в межах неklasичного гуманітарного знання.

Саме тому особлива увага в роботі приділяється неklasичному історизму, оскільки саме він найбільшою мірою відповідає специфіці сучасного культурологічного аналізу кінематографа. Якщо класична парадигма історизму орієнтувалася на відтворення історичної реальності як послідовного та об'єктивного процесу, то акценти неklasичного історизму зміщуються на механізми інтерпретації історичного досвіду, роль культурної пам'яті,

символічних структур, ціннісних орієнтирів і суб'єктивних способів осмислення минулого. Через такий підхід історичні події в кіно розглядаються як культурний простір формування смислів.

Зосередження уваги на проблематиці некласичного історизму конкретизує один із найбільш актуальних напрямів реалізації принципу історизму в сучасному гуманітарному знанні. Таким чином можливо виявити специфіку функціонування історизму в сучасному культурному просторі та простежити його роль у процесах осмислення й репрезентації історичного минулого.

Специфіку методології цього дисертаційного дослідження складає перетин культурологічного та кінознавчого підходів до розуміння принципу історизму у фільмографічному просторі. При цьому провідне значення відводиться саме культурологічній парадигмі, у межах якої кінематограф осмислюється як механізм культурної репрезентації історичного досвіду, а історизм — як спосіб формування суспільних уявлень про минуле через систему культурних кодів, цінностей, символів і наративів. Інші методологічні підходи та методи використовуються як допоміжні інструменти аналізу, що дозволяють комплексно дослідити специфіку функціонування історичного дискурсу в українському кінематографі XX–XXI століть.

Провідне місце у методологічній структурі цього дисертаційного дослідження посідає культурологічний підхід, який визначає загальну логіку аналізу принципу історизму в українському кінематографі XX–XXI століть. У межах сучасної гуманітарної науки культурологія розглядає культуру не лише як сукупність мистецьких практик або матеріальних артефактів, а як багатовимірну систему смислів, цінностей, символів, знакових моделей та механізмів соціокультурної комунікації. Саме тому культурологічний підхід дозволяє досліджувати кінематограф не лише як різновид мистецтва або аудіовізуальний текст, а як особливий простір репрезентації історичного досвіду, у межах якого формуються колективні уявлення про минуле, моделі національної ідентичності та культурні механізми пам'яті.

Методологічні засади культурологічного підходу в цьому дослідженні значною мірою спираються на праці В. Шейка та Ю. Богуцького, а також Н. Кушнарєнко, у яких культура осмислюється як складна система духовного виробництва, символічних структур та соціокультурних взаємозв'язків. Особливе значення мають їхні праці, присвячені методології культурологічних досліджень, де культурологічний підхід визначається як один із ключових способів комплексного вивчення соціокультурних процесів, історичних форм культури та механізмів функціонування культурних смислів [108, 109, 110].

У межах цього підходу культура розглядається як система символічних форм, через які суспільство здійснює інтерпретацію історичної реальності та передає колективний досвід від покоління до покоління. Саме тому принцип історизму в цьому дослідженні осмислюється не лише як спосіб реконструкції історичних подій, а як культурний механізм формування суспільних уявлень про минуле. Український кінематограф у цьому випадку виступає не тільки мистецьким явищем, а й особливим простором культурної пам'яті, у межах якого історичний досвід набуває символічної, наративної та емоційно-ціннісної форми.

Культурологічний підхід дозволяє проаналізувати, яким чином у різні історичні періоди український кінематограф формував специфічні моделі історичної репрезентації. У радянський період історизм значною мірою функціонував як елемент офіційного ідеологічного дискурсу, що формував нормативні моделі колективної пам'яті та соціально схвалювані інтерпретації минулого. Водночас у межах українського поетичного кіно, а пізніше — у кінематографі періоду незалежності, історичний досвід починає репрезентуватися через складні системи символів, архетипів, культурних кодів та індивідуалізованих моделей історичного переживання. Саме тому культурологічний аналіз дозволяє виявити не лише факт звернення до історичної тематики, а й механізми її культурного переосмислення.

Одним із ключових аспектів культурологічного підходу в цьому дослідженні виступає проблема культурної пам'яті. Український кінематограф

розглядається як важливий механізм збереження, трансформації та актуалізації історичного досвіду в суспільній свідомості. Через систему образів, символів, сюжетів та візуальних кодів кіно формує уявлення про історичні події, національні травми, героїчні наративи та колективні моделі пам'яті. Особливо актуальним це стає у контексті репрезентації Голодомору, політичних репресій, визвольних рухів, Майдану, війни на Донбасі та повномасштабного вторгнення Росії, де кінематограф функціонує як простір культурного осмислення травматичного досвіду та формування нових моделей національної ідентичності.

Важливе значення цей підхід має і для дослідження символічних механізмів функціонування історизму в українському кіно. У цьому випадку фільм осмислюється як культурний текст, насичений знаками, символами, архетипними образами та культурними кодами. Образи землі, дороги, дому, козацтва, жертви, героя-захисника, колективного страждання або національного відродження виступають не лише елементами художньої структури фільму, а носіями ширших соціокультурних смислів. Саме через ці символічні форми здійснюється репрезентація історичного досвіду та формування уявлень суспільства про власне минуле.

Культурологічний підхід також дозволяє розглядати український кінематограф у контексті процесів формування національної ідентичності. Історичне кіно у цьому випадку функціонує як механізм культурної самоідентифікації, через який суспільство формує образ власної історії, визначає символічні межі національної спільноти та актуалізує систему культурних цінностей. Саме тому принцип історизму в українському кінематографі аналізується не лише як художній або історичний феномен, а як складний соціокультурний процес, пов'язаний із трансформацією колективної пам'яті, переосмисленням історичного досвіду та формуванням сучасної культурної свідомості.

У межах цього дослідження культурологічний підхід виступає провідною методологічною основою аналізу українського кінематографа ХХ–ХХІ століть.

Його застосування дозволяє дослідити принцип історизму як багатовимірний культурний механізм, що реалізується через систему пам'яті, символів, наративів, цінностей та культурних кодів, за допомогою яких суспільство осмислює власне минуле та формує моделі історичної ідентичності.

Оскільки предметом цього дисертаційного дослідження є принцип історизму в українському кінематографі ХХ–ХХІ ст., важливе місце у методологічній структурі посідає історичний підхід. Водночас у межах запропонованої роботи він не використовується ізольовано або як самодостатній інструмент реконструкції історії українського кіно. Його застосування органічно пов'язане з культурологічною парадигмою, оскільки історичні періоди розглядаються не лише як хронологічні етапи розвитку кінематографа, а як соціокультурні середовища, у яких формуються певні способи осмислення минулого, моделі культурної пам'яті, символічні структури та ідентифікаційні наративи.

Історичний підхід дозволяє простежити, яким чином у різні періоди розвитку українського кінематографа змінювалися форми репрезентації історичного досвіду. Радянський період, доба українського поетичного кіно, кінематограф незалежної України, постмайданний етап і документалістика повномасштабної війни постають не просто послідовними фазами історії кіно, а різними культурними ситуаціями, у яких принцип історизму набував специфічних форм. У радянському контексті він часто підпорядковувався ідеологічним моделям офіційної пам'яті; у поетичному кіно 1960-х років — виявлявся через символічні, міфопоетичні та етнокультурні образи; у період незалежності — через повернення витіснених тем і переосмислення національної історії; у сучасному воєнному кіно — через досвід свідчення, травми та безпосередньої участі людини в історії.

У межах історичного підходу важливим є використання історико-порівняльного методу, який дає змогу зіставляти різні моделі історизму в українському кінематографі. Завдяки цьому методу можна виявити, чим відрізняється радянська модель репрезентації минулого від поетично-

символічної, пострадянської, документальної або постмайданної моделей. Історико-порівняльний аналіз дозволяє простежити не лише тематичні зміни, а й глибші трансформації культурного мислення: перехід від офіційного ідеологічного нарративу до множинності інтерпретацій, від героїко-нормативних схем до складніших моделей пам'яті, травми, морального вибору та культурної самоідентифікації.

Важливим інструментом дослідження виступає також хронологічний метод, який дозволяє впорядкувати матеріал відповідно до послідовності історичного розвитку українського кінематографа. Його застосування є необхідним для визначення основних етапів становлення принципу історизму: раннього радянського періоду, доби сталінського ідеологічного контролю, етапу українського поетичного кіно, періоду пізньорадянських трансформацій, кінематографа незалежної України, постмайданного етапу та сучасного воєнного документального й ігрового кіно. Однак у межах цієї дисертації хронологічний метод не зводиться до простого викладу подій у часовій послідовності. Він використовується для виявлення того, як у кожному історичному періоді змінювалися культурні функції кіно, способи репрезентації минулого та моделі історичної пам'яті.

Окремого значення набувають методи історичної діахронії та синхронії. Діахронічний аналіз дозволяє простежити розвиток принципу історизму в українському кінематографі в часовій перспективі, тобто виявити, як змінювалися його смислові, символічні та нарративні форми від 1920-х років до сучасності. Завдяки цьому стає можливим побачити не лише зміну тем або жанрів, а й еволюцію самого історичного мислення в кіно: від ідеологічно впорядкованого бачення минулого до некласичних форм історизму, пов'язаних із множинністю пам'яті, культурною травмою, суб'єктивним досвідом та відкритістю інтерпретацій.

Синхронічний аналіз, у свою чергу, дає змогу досліджувати фільми в межах конкретної історико-культурної ситуації. Він дозволяє з'ясувати, як певна епоха — радянська модернізація, післявоєнна ідеологічна стабілізація,

культурне «відлигове» оновлення, пострадянський перехід, Майдан або сучасна війна — впливала на смислову структуру фільмів, вибір історичних тем, типи персонажів, моделі героїзму, образи ворога, символіку простору та способи представлення колективного досвіду. Таким чином, синхронічний метод дає змогу побачити фільм не ізольовано, а як частину конкретного культурного стану суспільства.

Гарним доповненням історичного підходу є метод соціокультурної детермінації, який дозволяє пояснити залежність кінематографічних моделей історизму від конкретних політичних, ідеологічних, культурних і суспільних умов. К. Кислюк розглядав методи соціокультурної детермінації та соціокультурної каузальності як складові культурологічного підходу, що дають можливість аналізувати взаємозв'язок культурних явищ із ширшими соціальними чинниками. Його праця «Методи соціокультурної детермінації та соціокультурної каузальності як основа культурологічного підходу» опублікована у колективній монографії «Сучасна культурологія: актуалізація теоретико-практичних вимірів» у 2019 році [58].

У контексті цієї дисертації метод соціокультурної детермінації дає змогу виявити, як політичні режими, ідеологічні настанови, цензурні практики, суспільні кризи, війна, деколонізаційні процеси та зміна культурної політики впливали на репрезентацію історії в українському кіно. Наприклад, радянський кінематограф значною мірою формував образ минулого відповідно до офіційних ідеологічних схем; українське поетичне кіно створювало альтернативні символічні способи осмислення національного досвіду; кінематограф незалежної України актуалізував витіснені або маргіналізовані теми; сучасна документалістика фіксує війну як подію, що одночасно належить до теперішнього і вже формує історичну пам'ять. Водночас цей метод у дисертації використовується критично: соціокультурна детермінація не зводить фільм лише до зовнішніх обставин його створення, а допомагає з'ясувати, як ці обставини взаємодіють із творчими практиками, символічними структурами та культурними смислами.

Тож історичний підхід у межах цього дослідження виконує не лише функцію хронологічної організації матеріалу, а й виступає важливим інструментом культурологічного аналізу. Він дозволяє простежити, як у різні періоди українського кінематографа змінювалися форми історичного мислення, моделі культурної пам'яті, символічні коди, аксіологічні орієнтири та способи репрезентації національного досвіду. Саме в органічному поєднанні з культурологічним підходом історичний аналіз дає змогу розглядати принцип історизму не як просте відтворення минулого, а як динамічний механізм культурного осмислення історії в українському фільмографічному просторі.

У межах методологічної структури дисертації важливе значення має системно-історичний підхід, який дозволяє розглядати український кінематограф ХХ–ХХІ століть як цілісну, внутрішньо диференційовану та історично змінну культурну систему. Його застосування є необхідним тому, що принцип історизму в кіно не може бути зведений лише до аналізу окремих стрічок, режисерських рішень або конкретних історичних тем. Він функціонує у ширшому полі взаємодії соціокультурних чинників, художніх практик, політичних контекстів, символічних моделей, наративів пам'яті та ціннісних орієнтирів суспільства.

Системний підхід у культурологічних дослідженнях дає змогу аналізувати явища культури як взаємопов'язані елементи певної цілісності. У контексті дослідження принципу історизму системно-історичний підхід дозволяє поєднати два методологічні виміри. З одного боку, системний вимір дає змогу виявити структурні елементи кінематографічного осмислення історії: образи минулого, типи персонажів, моделі героїзму, символічні коди, наративні схеми, аксіологічні орієнтири, способи репрезентації травми та колективної пам'яті. З іншого боку, історичний вимір дозволяє простежити, як ці елементи змінювалися в різні періоди розвитку українського кінематографа — від раннього радянського кіно та поетичної школи до кінематографа незалежної України, постмайданного періоду та документалістики повномасштабної війни.

Завдяки системно-історичному підходу український кінематограф розглядається як культурна система, у якій окремі фільми, жанри, творчі школи й історичні періоди пов'язані між собою не лише хронологічно, але й смислово. Наприклад, радянське історичне кіно формує одну систему репрезентації минулого, побудовану на ідеологічній нормативності, героїзації колективу та підпорядкуванні історії офіційному наративу. Українське поетичне кіно створює іншу систему, у якій історія осмислюється через символ, міф, етнокультурну пам'ять і метафоричну образність. Кінематограф незалежної України актуалізує ще іншу модель, пов'язану з поверненням витіснених історичних тем, переосмисленням національної ідентичності та деколонізацією історичної пам'яті. Сучасне документальне й воєнне кіно формує систему історизму свідчення, у якій історія фіксується в момент її безпосереднього творення.

Саме системно-історичний підхід дозволяє побачити між цими моделями не випадкову зміну тематики, а послідовну трансформацію культурних механізмів репрезентації історії. У цьому сенсі дослідження зосереджується не лише на тому, які історичні події були представлені у фільмах, а й на тому, як змінювалася сама логіка історичного мислення в українському кінематографі. Від нормативно-ідеологічної моделі радянського періоду вона поступово переходить до символічної, травматичної, ідентифікаційної, критичної та свідчої моделей неklasичного історизму.

Важливо, що системно-історичний підхід також дає можливість уникнути фрагментарності аналізу. Окремий фільм у такій методологічній перспективі не розглядається як самодостатній художній об'єкт, відірваний від ширшого культурного процесу. Навпаки, він постає як елемент певної історико-культурної системи, у якій взаємодіють політичні обставини, соціальні очікування, домінуючі цінності, форми пам'яті, символічні коди та способи художньої репрезентації. Саме це дозволяє зберегти культурологічне спрямування дослідження й уникнути його звуження до суто кінознавчого або мистецтвознавчого аналізу.

Системно-історичний підхід є особливо важливим для розуміння некласичного історизму, оскільки останній передбачає відмову від уявлення про історію як єдину лінійну та завершену оповідь. Натомість історія постає як складна система взаємодії пам'яті, наративів, символів, ідентичностей, цінностей і соціокультурних практик. Тому в межах цієї дисертації системно-історичний підхід дозволяє дослідити, як різні елементи цієї системи взаємодіють у фільмографічному просторі та як у процесі історичного розвитку українського кінематографа змінюються способи культурного осмислення минулого.

У даній роботі системно-історичний підхід виконує функцію методологічного зв'язку між історичним і культурологічним аналізом. Він дозволяє розглядати принцип історизму не як окремий прийом відтворення минулого, а як системне культурне явище, що розгортається в історичному часі та змінюється під впливом соціокультурних, політичних, ідеологічних, аксіологічних і символічних чинників. Завдяки цьому український кінематограф ХХ–ХХІ століть постає як цілісна, але внутрішньо неоднорідна система репрезентації історичного досвіду.

У методологічній структурі значуще місце в дисертаційному дослідженні займає аксіологічний підхід, який дозволяє розглядати український кінематограф ХХ–ХХІ століть як простір формування, трансляції та переосмислення культурних цінностей і суспільних ідеалів. У межах культурології аксіологічний підхід є одним із ключових способів дослідження культури, оскільки саме система цінностей визначає характер суспільного світогляду, моральних орієнтирів, моделей історичної пам'яті та механізмів культурної самоідентифікації.

У контексті даного дослідження аксіологічний підхід дає можливість розглядати принцип історизму в українському кінематографі не лише як спосіб репрезентації минулого, а як механізм формування певної системи історичних цінностей та ідеалів. Історичне кіно у цьому випадку виступає не просто формою художнього відтворення подій, а культурним простором, у якому

суспільство осмислює категорії героїзму, жертвності, свободи, колективної пам'яті, національної гідності, справедливості, морального вибору та відповідальності перед історією. Саме через систему аксіологічних орієнтирів кінематограф формує емоційне та світоглядне ставлення до минулого.

Аксіологічний підхід дозволяє виявити, що різні історичні періоди українського кінематографа репрезентують відмінні системи цінностей та ідеалів. У радянському кіно історизм значною мірою був пов'язаний із колективістськими ідеалами, героїзацією революційного або військового подвигу, ідеологічною нормативністю та підпорядкуванням особистості колективному історичному проєкту. У межах українського поетичного кіно аксіологічний вимір зміщується у бік етнокультурної пам'яті, духовної традиції, зв'язку людини із землею, родом та історичною спадщиною. Кінематограф незалежної України актуалізує цінності національної свободи, культурної самостійності, права на власну історичну пам'ять та переосмислення витіснених або замовчуваних сторінок минулого. Сучасне воєнне та документальне кіно формує нові моделі історичних цінностей, пов'язаних із громадянською відповідальністю, досвідом колективної травми, спротивом, людською гідністю та моральною відповідальністю перед суспільством.

У межах аксіологічного підходу особливого значення набуває аналіз конфлікту цінностей, який часто виступає однією з ключових характеристик історичного кінематографа. Українські фільми різних історичних періодів демонструють зіткнення різних моделей історичного мислення, моральних орієнтирів та уявлень про минуле. Конфлікт між офіційною ідеологією та індивідуальним досвідом, між колективною нормою та особистим моральним вибором, між імперськими та національними моделями пам'яті формує складний аксіологічний простір українського кінематографа. Саме тому принцип історизму у даному дослідженні розглядається не як нейтральне відображення історії, а як процес ціннісного осмислення минулого.

Важливим аспектом аксіологічного підходу є також аналіз формування ідеалів у фільмографічному просторі. Історичне кіно не лише відображає вже існуючі суспільні цінності, а й бере участь у конструюванні моделей героя, уявлень про патріотизм, жертвовність, історичну справедливість, свободу або національну солідарність. У цьому сенсі кінематограф виступає активним учасником формування культурної свідомості суспільства. Особливо помітним це стає у сучасному українському кіно, де історичні події часто осмислюються через аксіологічну призму моральної відповідальності, колективного переживання та культурної самоідентифікації.

Аксіологічний підхід також тісно пов'язаний із проблемою культурної пам'яті. Колективна пам'ять функціонує не лише як збереження інформації про минуле, а як система ціннісного ставлення до історичного досвіду. Саме через аксіологічні механізми суспільство визначає, які події набувають статусу героїчних, трагічних, жертвних або символічно значущих. Український кінематограф у цьому випадку виступає одним із ключових механізмів формування таких моделей історичної оцінки.

Також аксіологічний підхід дозволяє виявити, що принцип історизму в українському кінематографі не є стабільною або універсальною системою інтерпретації минулого. Його аксіологічна структура змінюється залежно від історичної епохи, політичного контексту, культурної ситуації та трансформації суспільних ідеалів. Саме тому історичний досвід у кіно постає не як сукупність нейтральних фактів, а як простір постійного ціннісного переосмислення.

Аксіологічний підхід дозволяє аналізувати український кінематограф ХХ–ХХІ століть як сферу функціонування історичних цінностей, моральних орієнтирів та культурних ідеалів. Його застосування дає можливість дослідити, яким чином через систему образів, наративів, символів і моделей героїзації українське кіно формує суспільне ставлення до минулого та бере участь у процесах культурного осмислення історичного досвіду.

Логічним продовженням аксіологічного підходу у межах даного дослідження виступає семіотичний підхід, оскільки цінності, ідеали та моделі

історичного мислення функціонують у культурі через систему знаків, символів і смислових конструкцій. Аксиологічний вимір культури визначає, які саме історичні явища, образи або події набувають суспільної значущості, тоді як семіотичний підхід дозволяє дослідити, яким чином ці цінності та смисли репрезентуються у фільмографічному просторі через систему візуальних, вербальних та акустичних знаків. Саме тому семіотичний аналіз у даному дослідженні використовується як один із ключових інструментів виявлення механізмів символічного функціонування принципу історизму в українському кінематографі ХХ–ХХІ століть.

У межах культурологічного підходу кінематограф розглядається не лише як художня форма або засіб аудіовізуальної комунікації, а як складна знакова система, через яку суспільство здійснює інтерпретацію історичного досвіду. Фільм у цьому випадку виступає багаторівневим культурним текстом, де кожен елемент — композиція кадру, колір, освітлення, звук, музика, архітектурний простір, костюм, пластика персонажів, типажі акторів або особливості монтажу — може функціонувати як носій певного історичного, культурного або аксіологічного смислу. Завдяки цьому семіотичний підхід дозволяє досліджувати не лише сюжетний рівень історичного кіно, а й приховані механізми формування історичних уявлень через систему символічних кодів.

Особливого значення семіотичний аналіз набуває у контексті українського кінематографа, який традиційно тяжіє до метафоричності, символізму та образної багатшаровості. Це особливо помітно у фільмах українського поетичного кіно, де історичний досвід репрезентується не через пряме фактографічне відтворення подій, а через систему архетипних образів, символічних структур та культурних кодів. Образ землі, дороги, дому, криниці, степу, козацтва, родини або колективного страждання у таких стрічках функціонує не лише як елемент художнього простору, а як носій ширших культурних уявлень про історію, пам'ять та національну ідентичність.

Семіотичний підхід дозволяє також дослідити процес кодування історичних смислів у різні історичні періоди розвитку українського

кінематографа. У радянському кіно система знаків часто підпорядковувалася офіційній ідеології та формувала нормативні моделі сприйняття історії через символіку колективізму, героїзації, революційного міфу або образу ворога. У кінематографі незалежної України відбувається поступова трансформація цих кодів: актуалізуються символи національної пам'яті, травматичного досвіду, культурної втрати, деколонізації історичної свідомості та індивідуалізованого переживання історії. Сучасне воєнне та документальне кіно формує нові знакові системи, пов'язані із досвідом свідчення, особистої присутності в історичному процесі, морального вибору та колективної травми.

Важливим аспектом семіотичного підходу є аналіз створення знакових засобів кіно ефектів, за допомогою яких здійснюється емоційний, психологічний та ідеологічний вплив на глядача. У даному випадку кіно ефекти розглядаються не лише як технічні або художні прийоми, а як елементи знакової системи фільму, що формують певний спосіб сприйняття історичного досвіду. Такі засоби можуть реалізовуватися через вербальні, візуальні та акустичні механізми: інтонацію мовлення, погрози, умовляння, символічні репліки, демонстрацію насильства або смерті, гумор, сарказм, використання жаргонної лексики, музичні теми, звукові контрасти, кольорові рішення, монтажний ритм або особливості операторської роботи. Усі ці елементи створюють специфічний семіотичний простір, у межах якого формується емоційне ставлення до історичних подій, персонажів і моделей історичної пам'яті.

У межах даного дослідження семіотичний підхід також дозволяє простежити взаємозв'язок між історичним фактом і культурним міфом. Український кінематограф часто поєднує документально-історичні елементи з архетипними образами, фольклорними мотивами, міфологічними структурами та символічними моделями національної пам'яті. Саме тому історія у фільмографічному просторі постає не лише як послідовність подій, а як складна система знаків, через яку суспільство осмислює власне минуле, колективні травми та культурну ідентичність.

Семіотичний підхід має важливе значення і для аналізу процесів репрезентації історичної ідентичності. Через систему знаків український кінематограф формує певні уявлення про національну спільноту, моделі героя, образи жертви, простір історичної пам'яті та символічні межі культурної самоідентифікації. У цьому сенсі знакові системи фільмів виступають механізмами не лише художньої комунікації, а й культурного конструювання історичного досвіду.

Семіотичний підхід у межах цього дослідження дозволяє аналізувати український кінематограф ХХ–ХХІ століть як складну систему символів, знаків та культурних кодів, через які здійснюється репрезентація історії. Його застосування дає можливість виявити механізми кодування історичних смислів, формування моделей пам'яті, репрезентації цінностей та створення символічних образів минулого, що функціонують у сучасному культурному просторі.

Важливим у методологічній структурі дисертаційного дослідження є системно-діяльнісний підхід, який дозволяє розглядати український кінематограф ХХ–ХХІ століть як результат складної творчої, соціокультурної та комунікативної діяльності. У межах культурологічної методології культура осмислюється не лише як сукупність готових артефактів або символічних систем, а як процес людської діяльності, у межах якого створюються, транслюються та переосмислюються культурні смисли, цінності та моделі історичного досвіду. Саме тому системно-діяльнісний підхід дає можливість аналізувати кінематограф не лише як набір окремих фільмів або художніх текстів, а як форму творчої діяльності, що функціонує у взаємодії з історичними, соціальними, політичними та культурними процесами.

У контексті цього дослідження системно-діяльнісний підхід дозволяє розглядати принцип історизму як результат активного культурного конструювання минулого. Історія у фільмографічному просторі не відтворюється механічно, а проходить через процес творчої інтерпретації, у межах якої режисери, сценаристи, оператори, актори та інші учасники

кінематографічного процесу формують певні моделі історичного бачення. Саме тому історичний фільм виступає не лише репрезентацією минулого, а й результатом складної діяльності зі створення символічного образу історичного досвіду.

Системно-діяльнісний підхід дозволяє дослідити, яким чином творчі практики впливають на формування різних моделей історизму в українському кінематографі. У радянський період творча діяльність кінематографістів значною мірою функціонувала в умовах ідеологічної регламентації та цензурного контролю, що визначало характер історичної репрезентації, типи героїв, систему дозволених тем та аксіологічні орієнтири фільмів. Водночас навіть у цих умовах українські режисери нерідко створювали складні символічні структури, через які намагалися зберегти елементи національної культурної пам'яті та альтернативного історичного бачення.

Особливо яскраво діяльнісний вимір культури проявляється у творчих практиках українського поетичного кіно, де історичний досвід формується через активне переосмислення етнокультурної традиції, фольклору, архетипних образів та національної символіки. У цьому випадку кінематографічна творчість постає як процес культурного моделювання історичної реальності, у межах якого художній образ перетворюється на механізм репрезентації колективної пам'яті та культурної ідентичності.

Системно-діяльнісний підхід важливий і для аналізу сучасного українського кінематографа, особливо документального та воєнного кіно. У цьому випадку творча діяльність режисера часто поєднується з функцією безпосереднього свідка історичних подій. Документалістика Майдану, війни на Донбасі та повномасштабного вторгнення Росії демонструє, що кінематограф виступає не лише формою художнього осмислення історії, а й способом фіксації колективного досвіду, емоційного переживання та культурної реакції суспільства на травматичні події сучасності. Творчий процес у такому випадку стає частиною ширшої соціокультурної діяльності, спрямованої на формування історичної пам'яті та суспільного осмислення війни.

У межах системно-діяльнісного підходу важливого значення набуває аксіологічний вимір творчості. Будь-який історичний фільм містить у собі певну систему цінностей, моральних орієнтирів та моделей оцінки минулого, що формуються у процесі творчої діяльності. Саме через творчі рішення режисера, сценарну структуру, систему персонажів, символічні образи та способи репрезентації конфлікту формується ціннісне ставлення до історичних подій. Таким чином, творчість у кінематографі виступає не нейтральним технічним процесом, а механізмом культурного та аксіологічного конструювання історичного досвіду.

Не менш важливим є і семіотичний вимір творчої діяльності. У процесі створення фільму формується складна система знаків, символів, візуальних і акустичних кодів, через які репрезентуються історичні смисли. Вибір кольорової гами, музичного супроводу, композиції кадру, типажів персонажів, монтажного ритму або мовних конструкцій стає частиною творчої діяльності, спрямованої на створення певної моделі історичного сприйняття. Саме тому системно-діяльнісний підхід у межах цього дослідження тісно пов'язаний із семіотичним та аксіологічним аналізом українського кінематографа.

Системно-діяльнісний підхід дозволяє розглядати кінематограф не лише як продукт індивідуальної творчості окремого режисера, а як результат взаємодії багатьох соціокультурних чинників. Творча діяльність у кіно формується під впливом політичного середовища, культурної політики, суспільних очікувань, технологічних змін, історичних криз та колективних форм пам'яті. Саме тому український кінематограф ХХ–ХХІ століть аналізується у дисертації як динамічна діяльнісна система, у межах якої відбувається постійне переосмислення історичного досвіду.

У такому контексті системно-діяльнісний підхід у цьому дослідженні дозволяє розглядати принцип історизму в українському кінематографі як результат активної творчої та соціокультурної діяльності. Його застосування дає можливість дослідити механізми формування історичних смислів, цінностей, символічних структур та моделей пам'яті у процесі

кінематографічної творчості, а також виявити взаємозв'язок між художньою діяльністю, культурною свідомістю та історичним досвідом суспільства.

Ще одним компонентом методологічної структури дисертаційного дослідження є морфологічний підхід, який дозволяє аналізувати український кінематограф ХХ–ХХІ століть як складний культурний простір, утворений системою взаємопов'язаних структурних елементів. У межах культурології морфологічний аналіз спрямований на виявлення внутрішньої організації культурних явищ, способів взаємодії їхніх складових та принципів формування цілісної структури культурного тексту. У контексті кінематографа це дає можливість розглядати фільм не лише як лінійний сюжет або окремий художній твір, а як багаторівневу систему образів, символів, персонажів, візуальних конструкцій, акустичних елементів та наративних моделей, що функціонують у взаємозв'язку між собою.

Морфологічний підхід у цьому дослідженні використовується для аналізу внутрішньої структури історичного фільму як форми культурної репрезентації минулого. Історичний кінематограф розглядається як складна система елементів, до якої входять персонажі, події, просторові образи, костюми, кольорові рішення, звукові гами, музичні мотиви, композиція кадру, типи конфліктів та моделі історичної оповіді. Кожен із цих компонентів виконує не лише художню функцію, а бере участь у формуванні загального історичного смислу та створенні певної моделі культурного осмислення минулого.

Особливого значення морфологічний підхід набуває у контексті дослідження принципу історизму, оскільки дозволяє виявити, яким чином структурна організація фільму впливає на репрезентацію історичного досвіду. У різні історичні періоди українського кінематографа змінюється не лише тематика стрічок, а й сама морфологія історичного фільму: типи героїв, форми конфлікту, принципи побудови наративу, співвідношення між індивідуальним і колективним вимірами історії, характер символічних образів та способи поєднання документального і міфологічного елементів.

Морфологічний аналіз дозволяє простежити, що радянське історичне кіно тяжіло до структурної нормативності, де система персонажів, конфліктів і візуальних образів підпорядковувалася офіційним ідеологічним моделям. Герой у такому кінематографі часто виступав носієм колективної історичної місії, а структура фільму орієнтувалася на лінійну та завершену модель історичного процесу. Натомість українське поетичне кіно формує іншу морфологічну систему, у якій значну роль відіграють асоціативність, символічна багат шаровість, фрагментарність оповіді, архетипні образи та емоційно-образний спосіб репрезентації історичного досвіду.

У кінематографі незалежної України морфологія історичного фільму ускладнюється ще більше. Відбувається поєднання різних жанрових, стилістичних та наративних моделей: історична реконструкція співіснує з елементами міфологізації, документальності, психологічної драми, символічного кіно або воєнного свідчення. Саме тому морфологічний підхід дозволяє виявити неоднорідність і внутрішню асиметрію фільмографічного простору, де різні структурні елементи можуть містити суперечливі аксіологічні, ідеологічні або культурні орієнтири.

Важливе значення у межах зазначеного підходу має структурний аналіз, спрямований на дослідження взаємодії окремих компонентів фільму. У цьому випадку аналізується не лише наявність певних образів або мотивів, а характер їхнього взаємозв'язку у структурі кінематографічного тексту. Це дозволяє з'ясувати, яким чином у межах одного фільму можуть перетинатися різні жанрові моделі, типи історичного мислення, символічні системи або аксіологічні орієнтири. Історична достовірність у таких стрічках нерідко поєднується з міфологічними елементами, ідеологічними конструкціями, архетипними моделями або суб'єктивними формами історичного переживання.

Через призму морфологічного підходу є можливість дослідити взаємозв'язок між структурою фільму та процесами формування історичної пам'яті. Просторові образи, ритм монтажу, типи персонажів, особливості візуальної композиції та система символічних мотивів формують певний спосіб

сприйняття історії та впливають на характер культурної інтерпретації минулого. Саме тому історичний фільм у межах цього дослідження розглядається не лише як носій окремих історичних сюжетів, а як структурно організований культурний текст, у якому різні елементи спільно створюють модель історичного досвіду.

У контексті неklasичного історизму морфологічний підхід є особливо важливим, оскільки дозволяє виявити відмову сучасного українського кінематографа від жорстко лінійних і нормативних структур репрезентації історії. Сучасні фільми часто характеризуються фрагментарністю оповіді, множинністю точок зору, відкритістю інтерпретацій, поєднанням документального й символічного рівнів, що свідчить про трансформацію самої морфології історичного мислення у фільмографічному просторі.

Тож морфологічний підхід у межах цього дослідження дозволяє розглядати український кінематограф ХХ–ХХІ століть як складну структуровану систему, у якій взаємодіють різні елементи художньої, символічної, аксіологічної та наративної організації. Його застосування дає можливість дослідити внутрішню структуру історичного фільму, виявити неоднорідність та асиметричність фільмографічного простору, а також простежити, яким чином через структурну організацію кінематограф репрезентує історичний досвід та формує моделі культурної пам'яті.

Ще одним важливим підходом у структурі дисертаційного дослідження є герменевтичний підхід, завдяки якому можна розглядати український кінематограф ХХ–ХХІ століть як простір інтерпретації історичного досвіду та культурних смислів. У межах культурології герменевтика використовується як методологія розуміння та тлумачення культурних текстів, символічних структур і форм історичної репрезентації. У цьому випадку фільм розглядається не лише як художній твір або аудіовізуальний продукт, а як складний культурний текст, що містить багаторівневу систему історичних, символічних, аксіологічних та ідентифікаційних значень.

Герменевтичний підхід дозволяє дослідити, яким чином у кінематографі формується інтерпретація минулого. Історичний фільм у межах цього дослідження розглядається не як нейтральне або об'єктивне відображення історичних подій, а як результат культурного осмислення історії через систему наративів, символів, цінностей та образів. Саме тому герменевтичний аналіз спрямовується не лише на виявлення сюжетного змісту фільму, а й на дослідження прихованих смислових структур, культурних контекстів та моделей історичного мислення, які формуються у фільмографічному просторі.

Важливого значення герменевтичний підхід набуває у контексті дослідження некласичного історизму, оскільки останній передбачає множинність інтерпретацій історичного досвіду та відмову від уявлення про єдину універсальну модель історичної істини. У сучасному українському кінематографі історія часто репрезентується як відкритий простір смислів, де різні персонажі, соціальні групи або культурні спільноти можуть по-різному осмислювати одні й ті самі події. Саме тому герменевтичний підхід дозволяє аналізувати не лише історичний факт, а й способи його культурного тлумачення та переосмислення.

У межах герменевтичного аналізу важливого значення набуває взаємозв'язок між історичним контекстом створення фільму та його смисловою структурою. Український кінематограф різних історичних періодів функціонував у неоднакових політичних, ідеологічних та соціокультурних умовах, що безпосередньо впливало на способи інтерпретації минулого. Радянське кіно часто формувало офіційно санкціоновані моделі історичного розуміння, тоді як українське поетичне кіно, кінематограф незалежності та сучасна документалістика створюють значно складніші та багатошарові форми історичної інтерпретації. Герменевтичний підхід дозволяє виявити, як змінювалися способи культурного прочитання історії залежно від трансформації суспільної свідомості, політики пам'яті та національної ідентичності.

Важливим аспектом герменевтичного підходу є також аналіз взаємодії між авторською інтерпретацією та сприйняттям фільму глядачем. Історичний зміст кінематографа не існує у фіксованому та незмінному вигляді, оскільки його смисл формується у процесі культурної комунікації. Глядач, спираючись на власний історичний досвід, систему цінностей, колективну пам'ять та соціокультурний контекст, бере участь у процесі інтерпретації фільму. Саме тому герменевтичний аналіз дозволяє розглядати кінематограф як динамічний простір взаємодії різних моделей історичного розуміння.

Цей підхід є особливо важливим для аналізу символічних і метафоричних структур українського поетичного кіно, де значна частина історичних смислів передається не через пряме сюжетне повідомлення, а через асоціативні образи, архетипи, культурні символи та емоційно-образні конструкції. У таких стрічках історичний досвід набуває багатозначного характеру, а сам фільм перетворюється на відкритий текст, який допускає різні рівні культурного прочитання.

Не менш важливе значення цей підхід має і для дослідження сучасного українського документального та воєнного кіно. У цьому випадку інтерпретація історії тісно пов'язується з проблемою свідчення, колективної травми та морального переживання історичних подій. Документальний кінематограф не лише фіксує історичну реальність, а й створює певні моделі її культурного осмислення, через які формується суспільне ставлення до війни, пам'яті, втрати та національної солідарності.

Герменевтичний підхід у межах цього дослідження також дозволяє простежити взаємозв'язок між історією, пам'яттю та ідентичністю. Через інтерпретацію минулого український кінематограф формує моделі культурної самоідентифікації, визначає символічні межі національної спільноти та створює уявлення про місце людини у просторі історії. Саме тому герменевтичний аналіз у цій дисертації спрямовується на дослідження того, як через кінематографічне тлумачення минулого відбувається конструювання історичних смислів і культурних моделей пам'яті. Тому герменевтичний підхід

у цьому дослідженні дозволяє розглядати український кінематограф ХХ–ХХІ століть як простір інтерпретації історичного досвіду та культурних смислів. Його застосування дає можливість виявити механізми тлумачення історії у фільмографічному просторі, дослідити багатозначність історичних образів, символів і наративів, а також простежити взаємозв'язок між історичною пам'яттю, культурною ідентичністю та процесами осмислення минулого в сучасній культурі.

Допоміжне значення у методологічній структурі цього дисертаційного дослідження має мистецтвознавчий підхід, який використовується для аналізу художньо-естетичних механізмів репрезентації історичного досвіду в українському кінематографі ХХ–ХХІ століть. У межах цієї роботи мистецтвознавчий підхід не виступає провідною методологічною основою дослідження, оскільки головна увага зосереджується на культурологічному аналізі принципу історизму. Водночас його застосування є необхідним, адже історичні смисли, моделі пам'яті, аксіологічні орієнтири та символічні структури реалізуються у кінематографі через конкретні художні форми, естетичні рішення та аудіовізуальні засоби.

У контексті цього дослідження мистецтвознавчий підхід дозволяє дослідити, яким чином художня структура фільму бере участь у формуванні історичного образу минулого. Аналіз композиції кадру, монтажу, кольорової гами, операторської роботи, музичного супроводу, типажів персонажів, ритму оповіді та особливостей художньої стилізації дає можливість виявити способи естетичної репрезентації історичного досвіду. Саме через систему художніх засобів кінематограф створює емоційне сприйняття історії та формує специфічні моделі культурного переживання минулого.

Одним із важливих методів мистецтвознавчого підходу у межах цього дослідження виступає метод фільмоаналізу, який дозволяє комплексно досліджувати внутрішню структуру кінематографічного твору. У цьому випадку фільмоаналіз використовується не лише для опису художніх особливостей стрічки, а для виявлення взаємозв'язку між естетичними

засобами та репрезентацією історичного змісту. Аналізуючи фільм, у дослідженні враховується не тільки сюжетний рівень, а й система візуальних образів, символіка простору, характер монтажу, звукові рішення, типи конфлікту та способи емоційного впливу на глядача.

Метод мистецького моделювання, у свою чергу, дозволяє розглядати історичний фільм як художньо сконструйовану модель історичної реальності. Кінематограф не відтворює історію буквально, а створює її специфічну художню інтерпретацію, у межах якої поєднуються історичні факти, символічні образи, аксіологічні орієнтири та авторське бачення минулого. Саме тому метод мистецького моделювання дозволяє дослідити, яким чином режисери формують певні моделі історичного сприйняття та культурного осмислення історії.

У межах мистецтвознавчого підходу використовується також метод кіноефектів, який дозволяє аналізувати художньо-виражальні засоби емоційного та психологічного впливу на глядача. Такі засоби реалізуються через візуальні, акустичні та вербальні прийоми: особливості освітлення, кольорові контрасти, монтажний ритм, музичні теми, звукові ефекти, мовні інтонації, демонстрацію насильства або колективного переживання, елементи гумору, сарказму чи трагізму. У контексті історичного кінематографа кіноефекти виконують не лише естетичну функцію, а беруть участь у формуванні моделей історичної пам'яті та емоційного ставлення до минулого.

Цікавим є і метод художнього естетизму, який дозволяє дослідити специфіку естетичного оформлення історичного досвіду у фільмографічному просторі. Український кінематограф, особливо поетичне кіно та окремі сучасні історичні стрічки, характеризується високим рівнем символізації та естетичної стилізації історичних образів. Саме тому метод художнього естетизму дає можливість виявити, яким чином естетична форма впливає на характер сприйняття історії, пам'яті та культурної ідентичності.

У межах мистецтвознавчого підходу використовується також метод художньої комунікації, який дозволяє аналізувати кінематограф як форму

культурного діалогу між автором, історичним контекстом та глядачем. Історичний фільм у цьому випадку розглядається як комунікативний простір, через який передаються певні історичні уявлення, цінності, емоційні моделі та способи культурного переживання минулого. Завдяки цьому мистецтвознавчий аналіз у межах дисертації поєднується з культурологічним, аксіологічним та герменевтичним підходами.

Особливо значущим мистецтвознавчий підхід є для дослідження українського поетичного кіно, де історичний зміст нерідко передається саме через систему художніх образів, метафор, кольорових рішень та ритмічної організації кадру. У сучасному українському документальному та воєнному кіно художні засоби також відіграють важливу роль, оскільки через естетичну форму формуються моделі емоційного переживання війни, травми, пам'яті та свідчення.

Водночас у межах даного дисертаційного дослідження мистецтвознавчий підхід використовується як допоміжний щодо культурологічної методології. Його функція полягає не у самодостатньому аналізі художньої форми, а у виявленні того, яким чином через мистецькі засоби український кінематограф репрезентує історичний досвід, формує символічні моделі пам'яті та бере участь у процесах культурного осмислення минулого.

У даному дослідженні мистецтвознавчий підхід виконує допоміжну функцію та використовується для аналізу художньо-естетичних механізмів функціонування принципу історизму в українському кінематографі ХХ–ХХІ століть. Його застосування дозволяє дослідити специфіку художньої репрезентації історії, взаємозв'язок естетичної форми та культурного змісту, а також роль мистецьких засобів у формуванні історичної пам'яті та моделей культурної ідентичності.

Окрім вищезазначених підходів, у межах дисертаційного дослідження використовуються також загальнонаукові методи аналізу, синтезу, індукції, дедукції, узагальнення та систематизації. Їх застосування є необхідним для впорядкування теоретичного матеріалу, формування логічної структури

дослідження, зіставлення різних моделей історизму в українському кінематографі та комплексного осмислення принципу історизму як багатовимірного соціокультурного явища.

Метод аналізу використовується для дослідження окремих елементів фільмографічного простору: історичних наративів, символічних структур, моделей пам'яті, художніх образів, аксіологічних орієнтирів та способів репрезентації минулого. Метод синтезу дозволяє поєднати окремі результати дослідження у цілісну концепцію розвитку принципу історизму в українському кінематографі ХХ–ХХІ століть.

Методи індукції та дедукції застосовуються для переходу від аналізу окремих фільмів, історичних періодів та культурних моделей до формування загальних висновків щодо трансформації історичного мислення у фільмографічному просторі. Узагальнення та систематизація використовуються для впорядкування теоретичних положень, класифікації типів історизму, моделей історичної репрезентації та культурних механізмів осмислення минулого. Так загальнонаукові методи виконують у даному дослідженні допоміжну функцію та забезпечують логічну цілісність аналізу принципу історизму в українському кінематографі ХХ–ХХІ століть.

Джерельна база дослідження

Джерельна база даного дисертаційного дослідження формується відповідно до специфіки предмета вивчення — принципу історизму в українському кінематографі ХХ–ХХІ століть. У межах роботи український кінематограф розглядається не лише як мистецьке явище або форма аудіовізуальної творчості, а як важливий соціокультурний простір репрезентації історичного досвіду, колективної пам'яті, символічних моделей минулого та процесів формування національної ідентичності. Саме тому основою джерельної бази виступають безпосередньо кінематографічні твори, які аналізуються як культурні тексти та форми історичної репрезентації.

До основного корпусу джерел належать українські ігрові фільми ХХ–ХХІ століть, документальні фільми ХХІ ст., у яких репрезентуються різні

моделі історизму, культурної пам'яті та історичного мислення. Особливе значення для дослідження мають стрічки раннього українського радянського кінематографа, зокрема фільми Олександра Довженка «Звенигора» та «Земля», що відображають формування перших моделей історичної репрезентації у вітчизняному кіно. Важливу частину джерельної бази складають фільми українського поетичного кіно, серед яких «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова, «Криниця для спраглих» та «Білий птах з чорною ознакою» Юрія Іллєнка, оскільки саме у цих стрічках історичний досвід активно осмислюється через систему символів, архетипних образів, етнокультурних кодів та метафоричних структур.

До джерельної бази також входять історичні та документальні фільми періоду незалежності України, у яких актуалізуються проблеми національної пам'яті, деколонізації історичного мислення, репрезентації історичної травми та формування сучасної культурної ідентичності. Серед них особливе значення мають стрічки «Молитва за гетьмана Мазепу», «Чорна рада», «Поводир», «Крути 1918», «Довбуш», а також сучасне документальне кіно, присвячене Майдану, війні на Донбасі та повномасштабному вторгненню Росії, зокрема фільм «20 днів у Маріуполі». Дані кінематографічні твори розглядаються як джерела дослідження культурних моделей історичної пам'яті, механізмів символічної репрезентації минулого та способів формування суспільного історичного досвіду.

Окрему групу джерел складають документальні та текстові матеріали, що дозволяють поглибити аналіз історичного й культурного контексту створення фільмів. До них належать інтерв'ю режисерів, сценарні матеріали, мемуарні тексти, публіцистичні статті, фестивальні каталоги, рецензії, архівні документи, медійні публікації та матеріали кінокритики. Їх використання дає можливість простежити авторські підходи до репрезентації історії, специфіку суспільного сприйняття окремих стрічок, а також взаємозв'язок між кінематографом і ширшими соціокультурними процесами.

Водночас у межах дисертаційного дослідження необхідно розмежовувати джерельну базу та історіографічно-методологічний корпус праць. Наукові монографії, статті, збірники та культурологічні, кінознавчі чи історичні дослідження не розглядаються як безпосередні джерела аналізу історичного досвіду, а використовуються для вивчення стану наукової розробки проблеми, методологічного обґрунтування дослідження та аналізу основних концепцій історизму, культурної пам'яті, символічної репрезентації та кінематографічного осмислення історії.

Історіографічну та методологічну основу роботи складають праці українських культурологів, кінознавців та дослідників історії культури, присвячені проблемам українського кінематографа, культурної пам'яті, історичного наративу, семіотики, національної ідентичності та репрезентації історичного досвіду. Особливе значення мають дослідження Лариси Брюховецької, Сергія Тримбача, Юрія Богуцького, В. Шейка, Н. Кушнарєнко та інших науковців, у працях яких аналізуються різні аспекти функціонування українського кінематографа, специфіка його історичного розвитку, проблеми культурної пам'яті та методологічні засади культурологічних досліджень.

Водночас проведений аналіз історіографії свідчить, що значна частина наявних праць присвячена переважно кінознавчому, мистецтвознавчому або історико-описовому аналізу українського кінематографа. Культурологічний вимір принципу історизму, пов'язаний із проблемами пам'яті, символічних механізмів репрезентації минулого, аксіологічних моделей, культурних кодів та процесів формування історичної ідентичності, у більшості випадків представлений фрагментарно або не виступає центральним предметом дослідження. Саме ця обставина визначає культурологічну новизну даної дисертації, у межах якої український кінематограф розглядається як особливий механізм культурного осмислення історії та формування моделей історичної пам'яті у соціокультурному просторі ХХ–ХХІ століть.

У висновку можна зазначити, що джерельна база дисертаційного дослідження поєднує кінематографічні твори, документальні та текстові

матеріали, тоді як історіографічний корпус праць використовується для методологічного та теоретичного осмислення проблеми. Це дозволяє комплексно дослідити принцип історизму в українському кінематографі як багатовимірне культурне явище, пов'язане з процесами репрезентації минулого, формування колективної пам'яті та культурної самоідентифікації суспільства.

Термінологічний апарат дослідження

У межах цього дисертаційного дослідження термінологічний апарат формується відповідно до міждисциплінарної специфіки теми, що поєднує культурологічний, історичний, семіотичний, аксіологічний та мистецтвознавчий виміри аналізу українського кінематографа ХХ–ХХІ століть. Важливого значення для проблематики дослідження набуває принцип історизму, на засадах якого вибудована концептуальна складова запропонованого дослідження. Цей підхід спрямований на осмислення процесу зародження, становлення та еволюції вітчизняного кінематографа у зазначений період. Однак сучасне осмислення принципу історизму характеризується активним намаганням переглянути класичну його парадигму, унаслідок чого сформувалася традиція некласичного ставлення у вигляді парадигмальної альтернативи стосовно цього феномену. Цю традицію продовжено у запропонованому дослідженні на матеріалах українського кінематографа.

Принцип історизму в цій роботі розглядається не лише як спосіб відтворення історичних подій у фільмографічному просторі, а як складний соціокультурний механізм репрезентації минулого, формування історичної пам'яті, конструювання національної ідентичності та символічного осмислення історичного досвіду. Саме тому термінологічна система дослідження вибудовується не як механічний перелік окремих понять, а як взаємопов'язана структура концептуальних категорій, що формують логіку аналізу принципу історизму в українському кінематографі.

Центральне місце у термінологічній структурі роботи займає група понять, пов'язаних із категоріями історизму та історичної репрезентації. Базовим поняттям виступає історизм, який у межах дослідження осмислюється

як принцип художнього та культурного відтворення історичної реальності через систему образів, наративів, символічних моделей та аксіологічних орієнтирів. Історизм у кінематографі не зводиться лише до реконструкції фактів або подій, а передбачає відтворення ментальних структур епохи, культурної атмосфери, моделей історичного мислення та способів суспільного переживання минулого.

Із категорією історизму безпосередньо пов'язані поняття історичного кіно, історичної реконструкції, історичної перспективи, інтерпретації історії та художньої реконцептуалізації минулого. Історичне кіно в цьому дослідженні розглядається як форма культурної репрезентації історичного досвіду, у межах якої поєднуються документальна основа, авторська інтерпретація та художнє моделювання історичної реальності. Поняття історичної реконструкції використовується для позначення способів відтворення історичного середовища, атмосфери епохи, візуальних та поведінкових моделей минулого. Водночас інтерпретація історії розглядається як невід'ємний компонент кінематографічного осмислення історичного досвіду, що виявляється через авторську позицію, систему цінностей та ідейну концепцію фільму. Поняття художньої реконцептуалізації минулого дозволяє дослідити випадки, коли кінематограф не лише відтворює історію, а переосмислює усталені моделі її сприйняття, формуючи нові культурні ракурси бачення минулого.

Окремий концептуальний блок утворюють поняття, пов'язані з проблемами пам'яті, травми та ідентичності, що займають центральне місце у культурологічній логіці дослідження. Поняття історичної пам'яті використовується для позначення форм суспільного осмислення історичного досвіду через культурні наративи, символи та художні практики. Водночас культурна пам'ять у межах дисертації розглядається як ширша система збереження та передачі соціокультурних смислів, що охоплює не лише історичні факти, а й міфи, ритуали, архетипи, символічні образи та моделі колективного переживання минулого.

Із категоріями пам'яті безпосередньо пов'язані поняття політики пам'яті, колективної ідентичності, наративної ідентичності, екранної репрезентації травми та кінематографічного свідчення. Політика пам'яті в цьому дослідженні осмислюється як механізм формування суспільних уявлень про минуле через культурні практики, серед яких кінематограф посідає особливо важливе місце. Поняття колективної та наративної ідентичності використовуються для аналізу того, яким чином українське кіно формує уявлення суспільства про власну історію, національний досвід та культурну самоідентифікацію. Особливого значення ці категорії набувають у контексті репрезентації історичних травм — Голодомору, репресій, воєн, Чорнобильської катастрофи та сучасної російсько-української війни. У цьому випадку поняття екранної репрезентації травми та кінематографічного свідчення дозволяють дослідити механізми культурного осмислення колективного травматичного досвіду через документальні та художні форми.

Важливе місце у термінологічній системі дослідження займає семіотико-репрезентаційний блок понять, що дозволяє аналізувати кінематограф як складну систему знаків, символів та культурних кодів. До цієї групи належать поняття кіномови, кінематографічної репрезентації, символічного простору фільму, екранної образності, аудіовізуального дискурсу історії, екранного хронотопу, візуальної історіософії та екранного міфопоетичного наративу.

У межах дослідження кіномова розглядається як система специфічних аудіовізуальних засобів, через які формується історичний образ минулого. Кінематографічна репрезентація визначає способи художнього подання історичних подій, персонажів та культурних моделей, що завжди передбачає відбір, інтерпретацію та символічну трансформацію матеріалу. Поняття символічного простору фільму та екранної образності дозволяють дослідити механізми функціонування знакових систем у кінематографі, через які історичний досвід набуває емоційного, інтелектуального та культурного виміру.

Особливого значення у контексті українського кінематографа набувають поняття екранного міфопоетичного наративу та візуальної історіософії. Вони використовуються для аналізу фільмів українського поетичного кіно та сучасних історичних стрічок, у яких минуле осмислюється через архетипні образи, міфологічні структури, символічні моделі та філософське бачення історичного процесу. Категорія аудіовізуального дискурсу історії дозволяє дослідити способи формування історичних смислів через монтаж, звук, ритм оповіді, пластичну організацію кадру та інші елементи кіномови.

Наступний концептуальний блок пов'язаний із категоріями авторської інтерпретації, аксіології та культурного переосмислення історії. До нього належать поняття авторської позиції, ідейної концепції фільму, мистецької інтерпретації історії, екранної рефлексії та національного наративу в кіно. У межах цієї роботи ці поняття використовуються для аналізу ціннісного та світоглядного виміру історичного кінематографа.

Авторська позиція розглядається як система світоглядних, етичних та культурних орієнтирів режисера, що визначає спосіб інтерпретації історичного матеріалу. Ідейна концепція фільму дозволяє виявити модель історичного минулого, яку стрічка пропонує глядачеві. Поняття мистецької інтерпретації історії та екранної рефлексії використовуються для аналізу способів творчого переосмислення історичних подій, через які кінематограф не лише відображає минуле, а й формує інтелектуальний та емоційний коментар до нього.

Національний наратив має важливе значення для дослідження українського кінематографа періоду незалежності та сучасного воєнного кіно. Він дозволяє простежити процес зміни історичного мислення, переосмислення радянських і імперських моделей пам'яті, а також формування нових способів культурного бачення української історії.

Окрему групу термінів формують поняття, пов'язані з художньо-естетичною організацією історичного фільму. До них належать естетика фільму, історична атмосфера, форма художнього узагальнення, візуальна достовірність історії та естетика пам'яті. У межах дослідження ці поняття

використовуються для аналізу художніх механізмів створення історичного образу епохи. Історична атмосфера визначає загальний емоційний та культурний фон історичного фільму, тоді як форма художнього узагальнення дозволяє виявити способи символізації та метафоризації історичного досвіду. Візуальна достовірність історії та естетика пам'яті використовуються для аналізу співвідношення між документальною точністю, художньою умовністю та культурною репрезентацією минулого.

Термінологічна система цього дослідження формується як взаємопов'язана структура понять, що дозволяє комплексно аналізувати принцип історизму в українському кінематографі ХХ–ХХІ століть. Її концептуальна організація відображає культурологічну логіку дисертації, у межах якої історизм розглядається як багатовимірний механізм репрезентації минулого, формування пам'яті, конструювання ідентичності та символічного осмислення історичного досвіду у фільмографічному просторі.

Висновки до розділу

Аналіз наукової літератури, джерельної бази та методологічних підходів дозволяє зробити висновок, що принцип історизму в українському кінематографі ХХ–ХХІ століть є складним і багатовимірним явищем, яке охоплює не лише проблеми відтворення історичних подій, а й питання культурної пам'яті, національної ідентичності, ідеологічної інтерпретації минулого та формування історичної свідомості суспільства. Опрацьовані наукові праці свідчать, що український кінематограф протягом свого розвитку постійно перебував у тісному взаємозв'язку з історичними процесами, політичними трансформаціями та соціокультурними змінами, що визначали характер репрезентації минулого в екранному мистецтві.

З огляду на дослідження вітчизняних і зарубіжних авторів маємо змогу простежити еволюцію підходів до осмислення історизму в кіно: від радянських моделей, у межах яких історичний процес підпорядковувався ідеологічним

схемам, до сучасних культурологічних і семіотичних концепцій, що розглядають історію як відкриту систему інтерпретацій. У цьому контексті особливого значення набувають праці, присвячені історичній пам'яті, семіотиці культури, документальному кінематографу, школі поетичного кіно та сучасному воєнному кіно, оскільки вони дозволяють досліджувати кінематограф не лише як художню форму, а як важливий механізм конструювання історичного досвіду.

Проведений аналіз засвідчує, що принцип історизму в українському кінематографі реалізується на кількох рівнях одночасно. Він проявляється через прагнення до історичної достовірності, відображення соціальних і політичних процесів, художнє осмислення культурної пам'яті, а також через систему символічних і наративних моделей, які формують уявлення про минуле. Особливо важливо, що сучасні підходи до аналізу кіно дедалі частіше відходять від сприйняття історії як єдиного та завершеного наративу, натомість акцентуючи увагу на множинності інтерпретацій, ролі глядача в процесі декодування історичного змісту та взаємодії різних культурних кодів.

Значне місце в межах дослідження посідає документальний кінематограф, який поєднує фактографічність із авторською інтерпретацією та виступає важливим джерелом реконструкції історичної реальності. Водночас аналіз радянського кінематографа демонструє, що кіно може функціонувати і як інструмент ідеологічного впливу, формуючи контрольовану модель історичної пам'яті. Саме тому принцип історизму в кінематографі потребує критичного підходу, який враховує не лише зміст фільму, а й соціально-політичний контекст його створення.

Особливого значення для цього дослідження набувають культурологічні, семіотичні та герменевтичні підходи, що дозволяють розглядати кінематограф як складну знакову систему, у межах якої історія функціонує не лише як об'єкт відображення, а і як простір формування смислів. Через символи, архетипи, образи та наративні структури кіно створює власні моделі історичної

реальності, які впливають на колективну пам'ять та суспільне сприйняття минулого.

Таким чином, проведений історіографічний та методологічний аналіз дозволяє стверджувати, що український кінематограф ХХ–ХХІ століть є важливим культурним механізмом осмислення історичного досвіду. Принцип історизму в ньому реалізується не лише через відтворення фактів або подій, а й через складну систему художніх, символічних та ідеологічних засобів, що формують історичне мислення суспільства. Це створює необхідне теоретичне підґрунтя для подальшого аналізу особливостей репрезентації історії в українському кінематографі та визначення ролі кіно у формуванні національної культурної пам'яті.

Основні наукові результати розділу висвітлено в працях здобувача [47, 49].

РОЗДІЛ 2

НЕКЛАСИЧНИЙ ІСТОРИЗМ ЯК КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ПАРАДИГМА УКРАЇНСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФА ХХ–ХХІ СТ.

2.1. Теоретико-культурологічні засади неklasичного історизму

У сучасному гуманітарному знанні принцип історизму зазнає суттєвої трансформації, що зумовлено змінами в способах осмислення минулого, характері історичного знання та його ролі в культурному просторі. Якщо в межах класичної парадигми історизм розглядався передусім як метод об'єктивного відтворення історичної реальності, то в умовах неklasичної раціональності він набуває рис інтерпретативного, культурно зумовленого способу конструювання смислів минулого. У цьому контексті історія постає не лише сукупністю фактів, а складним дискурсивним простором, у якому взаємодіють пам'ять, наратив, ідентичність та культурні практики.

Зазначена трансформація безпосередньо впливає і на кінематограф як один із провідних медіумів репрезентації історичного досвіду. Проте в межах культурологічного підходу важливо акцентувати увагу не на художніх засобах відтворення минулого, а на тих культурних механізмах, через які кіно стає інструментом формування історичних уявлень. Саме тому аналіз неklasичного історизму потребує звернення до ширшого теоретичного контексту, що охоплює зміну типів історичного мислення, кризу об'єктивістських моделей історії, розвиток концепцій культурної пам'яті та наративних підходів.

Класична модель історизму формувалася у межах позитивістської традиції та спиралася на уявлення про можливість об'єктивного, науково верифікованого пізнання минулого. У цій парадигмі історія розглядалася як лінійний процес, що піддається раціональному опису, а завдання дослідника полягало у максимально точному відтворенні подій на основі достовірних джерел. Такий підхід передбачав дистанцію між суб'єктом і об'єктом пізнання,

де історик виступав нейтральним спостерігачем, а історична реальність — стабільною та незалежною від інтерпретації.

Однак уже впродовж ХХ століття ця модель зазнає поступової кризи. Соціальні катаклізми, світові війни, ідеологічні конфлікти та зміни у філософії науки поставили під сумнів можливість існування єдиної, універсальної історичної істини. Відтак формується неklasичний тип історизму, у межах якого історія починає розглядатися як результат інтерпретації, залежної від культурного контексту, позиції дослідника та домінантних дискурсів епохи.

Неklasичний історизм відмовляється від уявлення про історію як об'єктивно дану реальність і натомість підкреслює її конструйований характер. Минуле в такому підході постає не у вигляді завершеної даності, а як відкритий простір смислотворення, де важливу роль відіграють колективні уявлення, символічні системи та культурні практики. Це означає, що історичне знання завжди є частиною ширшого культурного процесу і не може бути відокремлене від нього.

Однією з ключових ознак переходу до неklasичного історизму є криза ідеї об'єктивності історичного знання. У межах класичної традиції об'єктивність розумілася як відповідність історичного опису реальним подіям минулого. Проте розвиток гуманітарних наук у ХХ столітті засвідчив, що будь-яке історичне знання є опосередкованим мовою, культурними кодами та інтерпретативними стратегіями. Це призвело до усвідомлення того, що історія не може існувати поза наративом. Саме через наративні структури відбувається організація історичного матеріалу, вибір значущих подій і формування причинно-наслідкових зв'язків. Відтак історичне письмо починає розглядатися як форма дискурсивної практики, що підпорядковується певним культурним правилам і моделям.

У цьому контексті важливим стає питання про те, хто і з якою метою конструює історичні наративи. Історія перестає бути нейтральним відображенням минулого і набуває ознак інструменту, за допомогою якого формуються колективні уявлення про ідентичність, спільне минуле та

культурну спадщину. Саме ця обставина відкриває можливість для аналізу історизму як культурного феномену, що функціонує у різних медіумах, зокрема й у кінематографі.

У межах неklasичної парадигми історизм тісно пов'язується з процесом наративізації, тобто перетворенням історичного матеріалу на структуровану розповідь. Наратив виступає не лише способом подачі інформації, а й інструментом смислотворення, що визначає, які події вважаються значущими, як вони інтерпретуються та які цінності при цьому актуалізуються [157, с. 13-15].

Так історія втрачає статус «об'єктивної хроніки» і перетворюється на множинність можливих оповідей, кожна з яких відображає певну культурну позицію. Це відкриває простір для існування альтернативних історичних версій, маргіналізованих думок та нових інтерпретацій минулого. Своєю чергою, така множинність наративів видається характерною ознакою сучасної культури, де відсутня єдина домінантна модель історичного мислення.

У цьому контексті кінематограф постає одним із найефективніших засобів наративізації історії, оскільки поєднує в собі візуальні, звукові та сюжетні елементи, що сприяють формуванню цілісних образів минулого. Проте, знову ж таки, у межах цього дослідження важливо не аналізувати конкретні художні рішення, а розглядати кіно як культурний механізм виробництва історичних наративів.

Аналіз неklasичного історизму також потребує його розгляду не лише у значенні методологічного підходу, а й як цілісної культурної моделі, що визначає способи інтерпретації минулого в межах сучасного гуманітарного знання. У цьому контексті історизм постає системою, що інтегрує різні рівні культурного досвіду — від індивідуального сприйняття до колективних форм пам'яті, забезпечуючи зв'язок між минулим і сучасністю через процеси смислотворення.

На відміну від класичного підходу, згідно з яким історія розглядалася у значенні об'єктивної реальності, що підлягає опису, неklasичний історизм

формує уявлення про минуле як про інтерпретативний простір, у якому значення не фіксуються остаточно, а постійно переосмислюються залежно від культурного контексту. Така перспектива дозволяє розглядати історію як відкриту систему, що функціонує за принципами варіативності та множинності, де кожна інтерпретація постає результатом взаємодії соціальних, культурних і символічних чинників.

Особливістю некласичного історизму як культурної моделі також видається його здатність поєднувати різні часові виміри в єдиному інтерпретативному полі. Минуле, сучасність і майбутнє не розглядаються як ізольовані етапи, а взаємодіють у процесі осмислення історичного досвіду. Сучасність виступає точкою, з якої здійснюється інтерпретація минулого, тоді як уявлення про майбутнє впливають на вибір тих історичних наративів, які вважаються значущими. Таким чином, історія постає процесом, що одночасно спрямований у різні часові вектори, забезпечуючи цілісність культурного досвіду.

Ще одним важливим аспектом визначається здатність некласичного історизму інтегрувати різні рівні соціальної реальності, поєднуючи індивідуальні переживання з колективними формами пам'яті. Це дозволяє розглядати історію багатовимірним феноменом, у якому особистий досвід стає частиною ширшого культурного контексту. У цьому сенсі інтерпретація минулого завжди пов'язана з позицією суб'єкта, його культурною належністю та системою цінностей, що визначає спосіб сприйняття історичних подій.

Некласичний історизм як соціокультурна модель також передбачає наявність механізмів селекції та актуалізації історичного матеріалу. Не всі елементи минулого однаковою мірою включаються у культурний обіг: одні з них набувають символічного значення і стають частиною колективної пам'яті, інші — витісняються або залишаються поза межами актуального дискурсу. Цей процес вибору зумовлений культурними, соціальними та політичними чинниками, що визначають, які аспекти історії будуть представлені як значущі.

Наративи історії виступають ключовим механізмом організації культурної пам'яті у структуровану систему смислів. Вони не просто відтворюють минуле, а створюють його певну інтерпретацію, через яку сприйняття історії стає можливим для суспільства. В умовах некласичного історизму наратив постає способом «структурування хаосу» минулого: він визначає, які події слід вважати важливими, які процеси — визначальними, а які аспекти можна відкласти або маргіналізувати. В цьому сенсі наративи функціонують як культурний каркас, що формує не лише історичне знання, а й колективну ідентичність.

Наративи виконують також регулятивну функцію: вони надають подіям логіку, встановлюють причинно-наслідкові зв'язки та розставляють акценти у часових послідовностях. При цьому некласичний підхід підкреслює, що ці зв'язки не є об'єктивними, а визначаються культурними рамками та соціальним контекстом. Тобто один і той самий факт може набувати різних значень у різних наративних конструкціях, що ілюструє динамічність історії як культурного феномена.

Особливу увагу варто звернути на ту обставину, що наративи історії включають множинність приватних позицій, що дозволяє інтегрувати альтернативні, маргіналізовані або досі замовчувані перспективи. Такий підхід дає можливість виходити за межі домінуючих історичних версій, відкриваючи простір для реконструкції різних культурних кодів і практик. У цьому контексті некласичний історизм поєднує пам'ять і наратив у єдину систему, де минуле конструюється як поле взаємодії смислів, а не як набір зафіксованих фактів.

Окрім організації історичного матеріалу, наративи виконують ще й комунікативну функцію. Вони транслюють історичні смисли у суспільство, забезпечуючи інтеграцію минулого в сучасну культуру. Через літературу, тексти, ритуали, художні форми та медіа наративи передають символи та цінності попередніх поколінь, одночасно адаптуючи їх до сучасних потреб і контекстів. У цьому процесі формується своєрідна «жива пам'ять», що

дозволяє історії існувати не лише у хронології подій, а як культурній реальності, інтегрованої у повсякденне життя.

Окрім висловленого вище, наративи виступають засобом антропоцентричної інтерпретації історії. Через них увага переноситься з абстрактних структур на досвід людини, її дії, переживання, рішення та вплив на суспільство. Цей підхід дозволяє довести, що історія формується не лише як колективний феномен, а й через конкретні індивідуальні практики, завдяки яким культурні смисли реалізуються у повсякденності. У такому разі множинність наративів відкриває простір для дослідження суб'єктивних та локальних аспектів історичного досвіду, що видається характерною рисою некласичного історизму.

Наративи історії постають органічним продовженням культурної пам'яті, надаючи їй форму, структуру і комунікативну функцію. Через них минуле стає доступним для аналізу, інтерпретації та актуалізації, а історія перетворюється на культурний процес, який активно взаємодіє із сучасними цінностями, практиками і символами [154].

Важливо також розглянути здатність наративів формувати систему ціннісних орієнтацій, через які суспільство інтерпретує минуле. У цьому контексті наратив виступає як механізм, що надає подіям не лише структурної послідовності, а й аксіологічного наповнення, визначаючи їхню значущість і моральний статус.

Однією з ключових функцій наративу є конструювання образів героїв та їхніх антиподів, які стають центральними фігурами історичного осмислення. Через ці образи відбувається персоніфікація історичних процесів, що дозволяє зробити складні соціальні явища зрозумілими та емоційно доступними для сприйняття. Герой у наративі постає у ролі носія та транслятора певних цінностей, які визнаються позитивними в конкретному культурному контексті, тоді як антигерой репрезентує відхилення від цих норм. Така дихотомія не є об'єктивною характеристикою історичних постатей, а формується у процесі

інтерпретації, що залежить від культурних, ідеологічних та соціальних установок.

Конструювання героїчних і антигероїчних образів супроводжується процесом надання подіям морального значення. Наратив не лише описує, що відбулося у минулому, а й визначає характер оцінювання певної історичної ситуації. Через систему акцентів, інтонацій і смислових зв'язків він формує уявлення про «справжнє» і «несправжнє», «гідне» і «негідне», «справедливе» і «несправедливе». У цьому сенсі історичний наратив виступає інструментом моральної орієнтації, що впливає на формування колективних уявлень про етичні норми та соціальні ідеали.

Особливої уваги заслуговує здатність наративу перетворювати складні історичні процеси на зрозумілі сюжетні моделі. Це передбачає не лише впорядкування подій, а й їхню драматизацію, яка включає конфлікт, кульмінацію та розв'язку. Саме завдяки цьому історія набуває форми, що відповідає культурним очікуванням і когнітивним моделям сприйняття. Однак така трансформація має наслідком певне спрощення реальності, оскільки складні й суперечливі явища редукуються до більш чітких і зрозумілих схем.

У цьому контексті важливим вважається розмежування між історичним фактом та історичним сюжетом. Факт сам по собі є фіксацією певної події або явища, що може бути зафіксоване в джерелах і підлягає перевірці, однак він не має самодостатнього значення поза контекстом інтерпретації. Сюжет, натомість, є результатом організації фактів у певну послідовність, що надає їм смислової цілісності. Саме на рівні сюжету відбувається інтерпретація, яка визначає характер зв'язку між окремими фактами та їх значення у загальній картині минулого.

Завдяки цьому стає можливим з'ясувати, що історія як культурний феномен існує не на рівні фактів, а на рівні їхнього осмислення. Один і той самий набір фактів може бути включений у різні сюжети, які відрізнятимуться логікою, акцентами та ціннісними орієнтаціями. Таким чином, наратив

визначає не лише структуру історії, а й її смислове наповнення, перетворюючи фактичний матеріал на культурно значущу оповідь.

Важливим наслідком цього визнається здатність наративів формувати різні моделі історичного досвіду залежно від того, які саме сюжети домінують у культурному просторі. Одні з них здатні акцентувати на героїзмі і перемогах, інші — на трагедіях і втратах, треті — на складності та суперечливості історичних процесів. Кожна з цих моделей створює власну систему інтерпретації, яка впливає на характер розуміння суспільством свого минулого та співвіднесення його із сучасністю.

Наративи виконують не лише описову, а й нормативну функцію, формуючи систему цінностей, через яку інтерпретується історичний досвід. Вони створюють образи, задають моральні орієнтири та перетворюють факти на змістовні сюжети, що визначають культурне сприйняття минулого. У межах неklasичного історизму це дозволяє розглядати історію як процес смислотворення, у якому ключову роль відіграє не сама подія, а спосіб її включення у структуру усвідомлення цих подій.

У межах неklasичного історизму суттєво зростає роль антропоцентричного підходу, який зосереджує увагу на людині як носії історичного досвіду. Якщо класична модель історизму орієнтується на пошук об'єктивних закономірностей історичного процесу, то антропоцентризм акцентує на індивідуальному та колективному досвіді, емоційному ставленні до дійсності, переживаннях та способах осмислення реальності. У цьому контексті історія постає як сукупність людських практик і смислів, що формуються у конкретних соціокультурних умовах.

Такий підхід передбачає зміну дослідницьких пріоритетів: замість пошуку універсальних закономірностей історичного розвитку акцент робиться на індивідуальному і колективному досвіді, що проявляється у повсякденному житті, соціальних взаємодіях і культурних практиках. У цьому випадку людина постає не пасивним елементом історичного процесу, а активним суб'єктом, котрий інтерпретує, трансформує і відтворює історичну реальність. Ця

обставина, своєю чергою, відкриває можливість для аналізу історії через призму суб'єктивності, де важливими стають емоції, пам'ять, ідентичність та символічні значення.

Антропоцентричний вимір некласичного історизму також тісно пов'язаний із зростанням уваги до локальних і персональних історій, які раніше залишалися поза межами офіційного історичного дискурсу. Включення таких перспектив дозволяє розширити уявлення про минуле, зробити його більш багатограним і відкритим до різних інтерпретацій. У цьому сенсі історія перестає бути монолітною конструкцією і перетворюється на поле взаємодії різних досвідів, кожен із яких має власну культурну цінність.

Цей підхід знаходить подальший розвиток у постмодерних концепціях історії, які радикалізують ідею множинності та інтерпретативності історичного знання. У межах постмодерного дискурсу історія розглядається як сукупність текстів і наративів, які не мають єдиного центру або остаточного значення. Відсутність універсального метанаративу означає, що жодна версія минулого не може претендувати на абсолютну істинність, а всі історичні оповіді розглядаються як рівноправні інтерпретації, що відображають певні культурні позиції.

Постмодерний підхід також підкреслює роль мови і дискурсу у формуванні історичного знання. У цьому контексті історія постає як результат мовної репрезентації, де значення створюються через інтерпретацію текстів, символів і знаків. Це означає, що доступ до «реального» минулого завжди опосередкований культурними кодами, які визначають спосіб його опису і сприйняття. Така позиція ще більше підсилює ідею історії як культурного конструкту, що формується у процесі комунікації та смислотворення.

Важливим наслідком зазначеного підходу видається переорієнтація історичного знання на дослідження маргіналізованих і альтернативних позицій, які раніше не входили до домінуючих наративів. Це дозволяє не лише розширити історичну картину, а й поставити під сумнів усталені інтерпретації, відкриваючи простір для нових смислів і підходів. У цьому сенсі постмодерні

концепції сприяють формуванню більш гнучкого і відкритого розуміння історії, яке відповідає складності сучасного культурного простору.

Поєднання антропоцентризму з постмодерними підходами формує завершений етап переходу до некласичного історизму, де історія розглядається як багаторівневий і поліфонічний процес, що включає різні форми досвіду, пам'яті та інтерпретації. Це дозволяє розглядати історичне знання не у форматі статичної системи фактів, а в динамічній мережі смислів, що постійно змінюється під впливом культурних, соціальних і політичних чинників.

У цьому контексті особливого значення набуває концепція Поля Рікера, який розглядав наратив як фундаментальний механізм осмислення людського досвіду в часі. На думку дослідника, саме через оповідь людина здатна структурувати власний досвід, пов'язуючи окремі події у цілісну систему значень. Такий підхід зміщує увагу з історії як об'єктивної послідовності фактів на процес їхнього інтерпретативного осмислення, у центрі якого перебуває суб'єкт і його досвід переживання часу. У праці *Time and Narrative* Рікер підкреслює, що історичне знання формується не лише через фіксацію подій, а й через їхню наративну організацію, яка дозволяє інтегрувати індивідуальний та колективний досвід у культурний контекст. У цьому сенсі історія постає не стільки завершеною системою істини, скільки відкритим простором інтерпретацій, де минуле набуває значення через мову, пам'ять і культурні форми репрезентації. Така перспектива безпосередньо пов'язана з антропоцентричним виміром некласичного історизму, оскільки акцент переноситься на людину як носія історичного досвіду, здатного переосмислювати та реконструювати минуле відповідно до власних культурних і світоглядних орієнтирів [151].

Особливого значення з цієї точки зору набуває питання про способи репрезентації історії в культурі, оскільки саме через них відбувається актуалізація та передача історичного досвіду. Різні культурні форми, зокрема медіа, виконують роль посередників між минулим і сучасністю, транслюючи певні наративи та інтерпретації, що впливають на колективну свідомість. Це

підводить до необхідності розгляду кінематографа як одного з ключових інструментів такого посередництва, де історія набуває конкретних образів, сюжетів і смислових акцентів.

У цьому ж руслі розвиваються постмодерні підходи до історії, що підкреслюють її текстуальний і наративний характер. У такому розумінні історія постає як сукупність дискурсів, що конкурують між собою за право визначати значення минулого. Відсутність єдиного метанаративу відкриває простір для множинних інтерпретацій, що відображають різноманіття культурних позицій і досвідів. Це, своєю чергою, посилює увагу до маргіналізованих і альтернативних версій історії, які раніше залишалися поза межами офіційного дискурсу.

Тому можна стверджувати, що в культурологічному вимірі неklasичний історизм виступає не лише теоретичною конструкцією, а й універсальною моделлю осмислення минулого, що визначає способи його інтерпретації у різних формах культури. Ця модель створює передумови для аналізу типів історичного мислення, які формуються в межах сучасного культурного дискурсу і визначають специфіку репрезентації історії в різних аспектах.

Через призму неklasичного історизму історичне мислення постає багатовимірним процесом, що не зводиться до єдиної універсальної моделі інтерпретації минулого. Відмова від метанаративів і визнання множинності культурних перспектив сприяють формуванню різних типів історичного мислення, кожен із яких відображає специфічні способи осмислення історичного досвіду. Ці типи не існують ізольовано, а взаємодіють між собою, формуючи складну структуру культурного сприйняття історії.

Одним із базових вважається наративний тип історичного мислення, у межах якого минуле організовується у формі послідовної оповіді. Його особливість полягає у прагненні надати історії внутрішню логіку, вибудувати причинно-наслідкові зв'язки та сформуванню цілісної картини подій. Наративний тип забезпечує впорядкування історичного матеріалу, роблячи його доступним для колективного сприйняття, проте водночас він передбачає селекцію фактів

та їхню інтерпретацію відповідно до певних культурних установок. У цьому сенсі наратив виступає не лише формою репрезентації, а й інструментом конструювання історичної реальності.

Поряд із наративним формується травматичний тип історичного мислення, який зосереджується на досвіді катастроф, криз і переломних моментів. Його специфіка полягає у фрагментарності, емоційній насиченості та відсутності цілісної оповідної структури. При такому підході історичні події постають у вигляді травматичних розривів, що не піддаються повному раціональному осмисленню і потребують особливих форм репрезентації. Травматичне мислення акцентує увагу на переживанні, пам'яті та емоційному досвіді, що відкриває можливість для включення індивідуальних і колективних травм у культурний дискурс.

Іншим важливим різновидом уявляється ідентифікаційний тип історичного мислення, який пов'язаний із формуванням колективної ідентичності. У цьому випадку історія виступає ресурсом, що забезпечує відчуття належності до певної спільноти, формує уявлення про її походження, цінності та місце у світі. Ідентифікаційне мислення орієнтоване на відбір тих елементів минулого, які можуть бути інтегровані у сучасний культурний наратив і використані для конструювання спільної ідентичності. Воно відіграє важливу роль у процесах культурної самоорганізації, оскільки визначає, які історичні події та образи стають символічно значущими.

Ідентифікаційний тип історичного мислення співвідноситься з концепцією Бенедикта Андерсона, який визначав націю як «уявлену політичну спільноту» (“imagined political community”). Дослідник підкреслював, що члени навіть найменшої спільноти не можуть знати більшості її представників особисто, однак у їхній свідомості існує уявлення про спільність і належність до єдиного культурного простору. У цьому контексті історія виступає важливим механізмом формування колективної ідентичності, оскільки саме через історичні наративи, символи та образи минулого формується відчуття культурної єдності та спільного історичного досвіду [117].

Критичний тип історичного мислення, своєю чергою, спрямований на деконструкцію усталених наративів і переосмислення домінуючих інтерпретацій. Його завдання полягає у виявленні прихованих ідеологічних установок, що впливають на формування історичного знання, а також у розкритті механізмів виключення та маргіналізації певних груп і досвідів. Критичне мислення не прагне створити новий універсальний наратив, а радше відкриває простір для множинності інтерпретацій, підкреслюючи умовність і контекстуальність будь-якого історичного знання.

Окрім зазначених типів, у межах некласичного історизму можна виділити також рефлексивний тип історичного мислення, який спрямований на усвідомлення самих процесів інтерпретації історії. У цьому випадку увага зосереджується не лише на змісті історичних наративів, а й на способах їхнього формування, функціонування та трансляції. Рефлексивний підхід дозволяє аналізувати історію як дискурс, у якому значення створюються через взаємодію різних культурних і соціальних факторів.

Взаємодія цих типів історичного мислення формує складну структуру культурного осмислення минулого, де кожен із них виконує свою функцію. Наративний тип забезпечує цілісність і зрозумілість, травматичний – зберігає досвід кризових подій, ідентифікаційний – формує відчуття спільності, критичний – відкриває можливості для переосмислення, а рефлексивний – забезпечує усвідомлення умов і механізмів інтерпретації. Разом вони створюють багатовимірне поле, в якому історія функціонує як культурний процес.

Такий підхід дозволяє перейти від уявлення про історію як єдину лінійну оповідь до її розуміння як поліфонічної системи, що включає різні рівні досвіду та інтерпретації. Це, своєю чергою, відкриває можливість для аналізу конкретних форм репрезентації історії в культурі, де зазначені типи мислення проявляються у різних поєднаннях і конфігураціях.

У межах некласичного історизму типологія історичного мислення відображає трансформацію способів осмислення минулого, де центральним

стає не пошук єдиної істини, а дослідження множинності смислів і форм їхнього вираження. Саме ця множинність створює теоретичне підґрунтя для подальшого аналізу механізмів функціонування історії у культурному просторі, зокрема в медіа, які виступають одним із ключових середовищ реалізації різних типів історичного мислення.

Важливим етапом у переосмисленні історичного знання стала діяльність історіографічної школи «Анналів», яка запропонувала альтернативу традиційному подієво-орієнтованому підходу. Представники цього напрямку, зокрема Марк Блок та Люсьєн Февр, виступили проти редукції історії до політичних подій і діяльності видатних особистостей, наголошуючи на необхідності дослідження довготривалих соціокультурних структур, повсякденного життя та колективних уявлень. У межах цього підходу історія перестає бути хронікою подій і набуває рис комплексного аналізу культурних процесів.

Подальший розвиток ідей школи «Анналів», зокрема в працях Фернана Броделя, пов'язаний із введенням поняття «довгої тривалості» (*longue durée*), що дозволяє розглядати історичні явища в контексті тривалих структурних змін. Такий підхід зміщує акцент із окремих подій на глибинні культурні процеси, що формують спосіб життя, мислення та сприйняття світу. У цьому сенсі історія постає як багаторівнева система, де поряд із подієвим рівнем існують рівні соціальних практик, ментальностей і культурних кодів.

Також важливою доцільно визнати концепцію багаторівневості історичного часу. На відміну від лінійного розуміння історії, цей підхід передбачає існування різних темпоральних рівнів, серед яких поряд із короткотривалими подіями функціонують середньострокові соціальні процеси та довготривалі культурні структури. Саме останні визначають глибинну логіку історичного розвитку, формуючи ті умови, в яких виникають окремі події.

Такий підхід дозволяє розглядати історію як систему взаємодії різних часових і культурних шарів, де події є лише поверхневим рівнем складнішої структури. У цьому сенсі історичний процес постає не варіантом послідовності

фактів, а результатом дії тривалих соціокультурних механізмів, які формують спосіб мислення, систему цінностей і моделі поведінки. Це відкриває можливість для аналізу історії у зв'язку з культурою, оскільки саме культура виступає носієм тих структур, що забезпечують сталість і відтворення історичного досвіду.

Ще одним важливим аспектом підходу школи «Анналів» є міждисциплінарність, яка передбачає залучення методів соціології, антропології, економіки та культурології для дослідження історичних явищ. Така інтеграція дозволяє розглядати історію не ізольовано, а як частину ширшого культурного процесу, у якому взаємодіють різні сфери людської діяльності. Це, своєю чергою, сприяє формуванню комплексного бачення історії як феномену, що охоплює як матеріальні, так і символічні аспекти людського існування.

Істотним методологічним зрушенням у межах школи «Анналів» стало переосмислення самої природи історичного процесу через категорії структур і функцій. У такому підході історичні явища розглядаються не лише як окремі події або наслідок діяльності видатних особистостей, а як елементи ширших соціокультурних взаємозв'язків, що функціонують у межах тривалих історичних структур. Це дозволяє аналізувати історію як складну систему взаємодії економічних, соціальних, культурних і ментальних чинників, які формують повсякденне життя суспільства та визначають моделі його розвитку. У цьому контексті історія перестає бути виключно описом фактів і набуває рис функціонально-структурного аналізу, де окремі події осмислюються як прояви глибших культурних і соціальних механізмів. Представники школи «Анналів» наголошували на необхідності вивчення тривалих процесів, колективних уявлень і систем повсякденних практик, які забезпечують сталість культурного досвіду та визначають особливості історичного розвитку. Такий підхід сприяв переходу від подієвої історії до аналізу історичних структур, у межах яких культура постає не фоном історичних змін, а одним із ключових чинників формування історичної реальності [158, с. 38-40].

У межах цього підходу особливу увагу приділено поняттю ментальності, яке відображає сукупність уявлень, переконань і моделей сприйняття, характерних для певної історичної епохи або соціальної групи. Дослідження ментальностей дозволяє зрозуміти, яким чином люди в різні історичні періоди осмислювали світ, яких значень вони надавали подіям і як формували своє ставлення до реальності. У цьому контексті історія постає не лише зовнішнім описом подій, а внутрішнім досвідом культури, що відображає її символічні структури.

Застосування таких підходів у межах некласичного історизму дозволяє розглядати історію як складний культурний конструкт, що формується у взаємодії різних рівнів реальності — від повсякденних практик до глобальних соціальних процесів. Це також означає, що історичне знання не може бути зведене до єдиної універсальної моделі, а повинно враховувати множинність перспектив і контекстів, у яких воно формується.

Школа «Анналів» відкрила нову перспективу розуміння історії, що виходить за межі традиційного фокусування на видатних постатях і ключових подіях. Вона запропонувала розглядати повсякденність як самостійний об'єкт історичного дослідження, де навіть, на перший погляд, незначущі практики, звички та ритуали набувають ключового значення для розуміння суспільства. У цьому підході повсякденність перестає бути фоном для «великих подій», а стає матеріалом, що відображає соціальну структуру, економічні відносини, культурні норми та світогляд людей певної епохи.

Це означає, що історія перестає обмежуватися описом героїчних або катастрофічних подій і зосереджується на тих практиках, які безпосередньо формують буденне життя. Аналіз повсякденності дозволяє зрозуміти, яким чином соціальні та культурні структури впливають на поведінку людей, як формуються групові ідентичності і як у деталях повсякденного відображаються історичні процеси. Такий підхід дозволяє реконструювати досвід звичайних людей, показати взаємодію економічного, соціального та культурного чинників у повсякденному житті.

Заслуговує на особливу увагу концепція «історії без героїв», коли роль окремих видатних особистостей або політичних лідерів утрачає центральне значення. Замість цього історик зосереджується на масових процесах, структурних закономірностях і тривалих циклах розвитку. Це дозволяє розглядати історію не через серію виняткових подій, а як сукупність регулярних практик і процесів, що формують соціальний контекст. Такий підхід сприяє усвідомленню того, що культура та суспільство існують завдяки повторюваним, стабільним практикам, а не лише завдяки окремим досягненням.

Ще одним важливим елементом постає історія як дослідження способу життя (*la vie quotidienne*). Цей аспект передбачає вивчення не лише видимих подій, а й тих структур, що забезпечують функціонування суспільства на рівні побуту, економічних зв'язків, сімейних відносин, ритуалів і традицій. Дослідження способу життя дозволяє побачити механізми, що регулюють поведінку людей, їхні цінності, соціальні ролі та практики взаємодії. Саме через призму побуту і способу життя можна відстежити трансформації культурних норм та соціальної організації, які не завжди помітні на рівні великих історичних подій.

Цей підхід має важливі наслідки для культурології: він дозволяє поєднати соціальний і символічний виміри історії, показуючи, яким чином повсякденні практики відображають культурні коди, цінності та уявлення про світ. Дослідження способу життя у контексті школи «Анналів» демонструє, що саме на рівні буденності закладаються основи культурних традицій і механізми їхнього відтворення. Це створює передумови для глибшого розуміння формування історичного досвіду культури не через значні події чи постаті, а через систематичну і постійну діяльність людей у повсякденності.

Внесок школи «Анналів», окрім усього, у культурологічний аналіз полягає в перенесенні акценту з «героїчного» на «повсякденне», з індивідуального на структурне, з окремих фактів на довготривалі процеси. Такий підхід не лише розширює об'єкт історичного дослідження, а й закладає

методологічні підвалини для аналізу історичних наративів у медіа та кінематографі, де деталі повсякденності та соціальні практики часто стають ключовим засобом репрезентації культурного контексту.

Звернення до школи «Анналів» є принципово важливим у контексті дослідження, оскільки саме вона закладає підґрунтя для переходу від класичного до некласичного історизму. Відмова від подієвого редукціонізму, увага до повсякденності та культурних структур, а також інтеграція міждисциплінарних підходів відкривають можливість розглядати історію як складний культурний феномен, що формується у межах різних дискурсів і практик. У свою чергу, це створює теоретичну основу для аналізу кінематографа не лише як засобу відтворення історії, а як горизонту її інтерпретації та конструювання.

У межах некласичного історизму особливого значення набуває концепція культурної пам'яті, яка дозволяє по-новому осмислити взаємозв'язок між минулим і сучасністю. Якщо в класичній парадигмі історія постає у форматі об'єктивної реконструкції подій, то в культурологічному вимірі вона розглядається як процес постійного переосмислення, що здійснюється у межах певних соціокультурних спільнот. У цьому контексті пам'ять виступає не лише як індивідуальна психологічна здатність, а уявляється колективним механізмом збереження та трансляції значущих для спільноти уявлень про минуле.

Розробка поняття колективної пам'яті пов'язана з ідеями Моріса Хальбвакса, який одним із перших обґрунтував тезу про соціальну природу пам'яті. Згідно з його підходом, індивідуальні спогади формуються у межах соціальних груп і залежать від певного горизонту інтерпретації, що задається культурою. Таким чином, пам'ять не вважається нейтральним відображенням минулого, а виступає формою його актуалізації відповідно до потреб сучасності. Ця ідея є фундаментальною для подальших досліджень у сфері культурологічного вивчення запропонованої проблеми, оскільки дозволила розглядати історію як динамічний процес смислотворення, а не як статичний набір фактів [131, с. 3-5].

Подальший розвиток цієї проблематики пов'язаний із працями Яна Ассмана, який увів поняття культурної пам'яті як специфічної форми колективної пам'яті, що закріплюється у символічних системах, текстах, ритуалах і медіа. В його концепції особливого значення набуває ідея про те, що культура не лише зберігає минуле, а й активно його конструє, визначаючи, які події та образи підлягають пам'ятанню, а які — забуттю. У цьому сенсі історія постає важливим чинником селекції та інтерпретації, що здійснюється у межах певного культурного контексту [118].

У межах неklasичного історизму культурна пам'ять розглядається як процес, який не лише зберігає інформацію про минуле, а й активно його формує, задаючи рамки для сприйняття, інтерпретації та актуалізації історичних смислів. На відміну від традиційного розуміння історії, де минуле існує як зафіксована послідовність подій, у культурологічному підході воно постає у вигляді динамічної системи, що взаємодіє із сучасними культурними практиками, нормами та цінностями.

Колективна пам'ять, поняття якої було детально опрацьоване Морісом Хальбваксом, акцентує увагу на тому, що пам'ять індивіда неможлива без його соціальної інтеграції. У цьому контексті спогади існують як продукт взаємодії індивідуального та соціального: людина пам'ятає у тих формах і рамках, які задає їй соціальне середовище. Хальбвакс підкреслює, що колективна пам'ять функціонує як спосіб консолідації соціальної групи, забезпечує відчуття спільності та продовження культурної традиції. Вона організовує інформацію про минуле, визначає пріоритети того, що слід пам'ятати, а що забути, і формує основи для колективної ідентичності [131, с. 22-25].

Поняття культурної пам'яті, запропоноване Ассманом, розширює колективний аспект і переводить фокус із соціальних груп на культуру як систему символів та практик. Ассман вводить ключову дихотомію між «пам'яттю культури» і «комунікативною пам'яттю», де перша закріплює минуле в об'єктах, текстах, ритуалах, символах, а друга підтримує його в безпосередньому міжособистісному спілкуванні. Завдяки такому підходу стає

зрозумілим, що культурна пам'ять — це не просто збереження фактів, а складний комплекс символічних і соціальних процесів, які підтримують зв'язок поколінь та забезпечують стабільність культурної традиції.

Одним із важливих механізмів відтворення минулого вважаються символи, які виступають носіями історичних смислів. У семіотичному підході символ розглядається як єдність матеріального знакового носія та смислового наповнення, завдяки чому він одночасно має денотативний і сигніфікативний аспекти. У соціокультурному середовищі символічні смисли можуть втілюватися через різні форми — монументи, архітектурні об'єкти, артефакти, мову, ритуали, літературні й історичні тексти. Саме через такі знакові носії історичний досвід набуває впорядкованої форми та функціонує як система культурних кодів, що організовують колективне уявлення про минуле. Ритуали, у свою чергу, виконують функцію повторюваних дій, які актуалізують пам'ять і роблять її видимою для спільноти. Літературні, історичні та художні тексти формують «пам'ять культурного канону», передаючи історичні смисли від покоління до покоління. Через ці механізми минуле інтегрується у сучасність, набуваючи нових значень і функцій [119].

Важливою складовою вважається вплив культурної пам'яті на формування історичних наративів, оскільки саме через них пам'ять структурована в часі, надає подіям логіку та послідовність. Наративи не відображають минуле в чистому вигляді, а конструюють його з урахуванням культурних і соціальних контекстів, у яких вони створюються. Вони задають смислові пріоритети, підкреслюють значущі події та ігнорують менш важливі аспекти, тим самим формуючи певну версію історії, яка відповідає культурним потребам суспільства. Цей процес демонструє, що пам'ять і наративи перебувають у постійному взаємозв'язку: перші задають матеріал і символіку, а другі структурують його у впізнавану історичну форму.

Зазначені підходи дозволяють розглядати історизм у неklasичному вимірі, який тісно пов'язаний із механізмами пам'яті, де минуле функціонує не у вигляді завершеної реальності, а в значенні ресурсу для формування

ідентичності та культурних наративів. Саме через практики пам'ятання та забування відбувається конструювання образу історії, що, своєю чергою, визначає спосіб її репрезентації у різних культурних формах, включаючи кінематограф.

Центральним механізмом, через який відбувається перетворення минулого на чинний ресурс культурної свідомості, виступає культурна пам'ять. Вона дозволяє осмислити історію не лише як сукупність подій, а як систему смислів, що впливає на формування ідентичності та соціальних практик. У межах некласичного історизму пам'ять постає активним процесом вибору, інтерпретації та конструювання минулого, в якому ключову роль відіграють соціальні інститути, символічні системи та культурні тексти. Поняття колективної пам'яті, запропоноване Морісом Гальбваксом, підкреслює, що індивідуальні спогади існують у структурі соціальних груп і визначаються нормами, уявленнями та традиціями, що закріплюються у суспільстві [131, с. 3-6]. У такому ключі пам'ять стає не просто записом минулого, а активним чинником його реконструкції та осмислення, через який минуле продовжує формувати сучасну культурну дійсність.

Поглиблення аналізу культурної пам'яті вимагає чіткого розмежування її рівнів, зокрема індивідуальної, колективної та культурної пам'яті, які, хоча й взаємопов'язані, але в процесі осмислення минулого виконують різні функції. Індивідуальна пам'ять формується на основі особистого досвіду та уявляється результатом переживань конкретної людини. Вона має фрагментарний, вибірковий характер і безпосередньо залежить від психологічних особливостей суб'єкта, його життєвого шляху та умов сприйняття подій. Така пам'ять не є стабільною: вона змінюється під впливом нових досвідів, соціального середовища та процесів переосмислення.

Колективна пам'ять, на відміну від індивідуальної, формується у межах соціальних груп і забезпечує узгоджене бачення минулого, що підтримує внутрішню цілісність спільноти. Вона функціонує у вигляді системи узагальнених уявлень, які виходять за межі особистого досвіду і набувають

спільного значення. Саме на цьому рівні відбувається формування базових історичних орієнтирів, що визначають сприйняття ключових подій і постатей. Колективна пам'ять не уявляється простою сумою індивідуальних спогадів, а являє собою структурований конструкт, що формується через комунікацію, соціальні практики та культурні норми.

Культурна пам'ять охоплює ширший рівень, оскільки вона пов'язана із закріпленням історичного досвіду у символічних формах, які здатні зберігатися і передаватися незалежно від безпосереднього носія. Вона функціонує через тексти, образи, ритуали, традиції та інші культурні механізми, які забезпечують тривале існування смислів у часі. На цьому рівні пам'ять набуває інституціоналізованого характеру, оскільки вона підтримується не лише спільнотою, а й культурними інститутами, що регулюють процеси її збереження і трансляції.

Важливо підкреслити, що ці рівні пам'яті не існують ізольовано, а перебувають у постійній взаємодії. Індивідуальні спогади інтегруються у колективні уявлення, які, своєю чергою, закріплюються в культурній пам'яті, набуваючи стабільніших форм. Водночас культурні моделі впливають на характер сприймання та реконструкції індивідом власного досвіду, що свідчить про двосторонній характер цього процесу.

Окремого розгляду потребує механізм забування, який вважається невід'ємною складовою функціонування пам'яті. Забування не слід розглядати як пасивну втрату інформації; воно виконує активну функцію селекції, що дозволяє системі пам'яті залишатися структурованою і функціональною. У межах культурної пам'яті забування виступає як процес витіснення або маргіналізації певних аспектів минулого, які з тих чи інших причин не відповідають актуальним культурним або соціальним установкам. Це може бути пов'язано як зі зміною цінностей, так і з прагненням уникнути травматичного досвіду [118, с. 114-116].

Забування також відіграє роль у формуванні нових інтерпретацій, оскільки звільняє простір для переосмислення історичного матеріалу.

Відсутність повної фіксації минулого створює можливість для його реконструкції відповідно до нових культурних контекстів. У цьому сенсі пам'ять і забування утворюють взаємодоповнювальну систему, де перша забезпечує збереження, а друге – адаптацію історичного досвіду.

Процеси селекції треба визначити ключовими для розуміння формування змісту культурної пам'яті. Вибір того, що підлягає збереженню, а що – забуттю, здійснюється не випадково, а визначається культурними, соціальними та ідеологічними чинниками. Селекція дозволяє впорядкувати історичний матеріал, виділити значущі елементи та надати їм символічного статусу. Саме через цей механізм формуються канонічні образи минулого, які закріплюються у культурній свідомості.

Не менш важливим уявляється процес реконструкції, який передбачає активне відтворення минулого на основі наявних уявлень і культурних кодів. Реконструкція визнається не простим відтворенням фактів, вона включає інтерпретацію, доповнення і переосмислення історичного матеріалу. Це означає, що кожне звернення до минулого вважається одночасно актом його нового створення, де важливу роль відіграють сучасні культурні потреби і контексти.

Культурна пам'ять постає складною системою, у якій поєднуються різні рівні сприйняття минулого, механізми відбору та процеси його відтворення. Вона функціонує не в значенні статичного сховища інформації, а як динамічний процес, що забезпечує постійне оновлення історичних смислів. Це дозволяє розглядати пам'ять у значенні активного чинника культурного життя, що визначає способи осмислення історії та формує підґрунтя для подальшого розвитку історичних наративів у різних сферах культури.

Поглиблене осмислення культурної пам'яті розкриває її тісний зв'язок із наративом як структурованою формою оповіді. Наративи визначають, які події та образи вважаються значущими, які норми їх інтерпретації визнаються легітимними та яким чином вони транслуються у культурному просторі. Вони виконують важливу роль у конструюванні історичного матеріалу, задаючи

причинно-наслідкові зв'язки, структуру часу і певну логіку подій. Через наративи минуле не лише повідомляється, а й інтерпретується, конструюється та засвоюється колективною свідомістю. Водночас наративізація відкриває простір для множинності історичних версій, які можуть відображати різні перспективи та культурні коди, що стає ознакою неklasичного підходу до історизму.

У цьому сенсі історія постає не у вигляді завершеної реальності, а як активна система смислів, що формується у взаємодії пам'яті, наративів і культурного контексту. Множинність наративів забезпечує можливість включення маргіналізованих оцінок дійсності, альтернативних поглядів і нових інтерпретацій, що дозволяє культурі адаптувати минуле до потреб сучасності. Саме через такі механізми неklasичний історизм починає функціонувати як культурологічний принцип, у якому розширюється розуміння історії і створюється новий дискурсивний простір її осмислення.

Важливим аспектом цього підходу визнається й те, що пам'ять і наративи формуються не ізольовано, а в інтеграції з соціальними практиками, ритуалами, символами та текстами, що закріплюють у культурному полі певні історичні смисли. У цьому контексті роль медіа та художніх форм, зокрема кінематографа, набуває значення не в форматі звичайного відтворення подій, а як механізм конструювання історичних уявлень, які впливають на колективну свідомість і культурну ідентичність. Відтак аналіз культурної пам'яті і наративів дозволяє побачити характер реалізації неklasичного історизму у способах мислення і передачі історії, що безпосередньо підводить до розуміння його проявів у кінематографічному дискурсі.

Узагальнюючи зазначене, стверджуємо, що культурна пам'ять і наративи є базисними елементами неklasичного історизму, які забезпечують перехід від об'єктивістського та подієво орієнтованого осмислення історії до її культурологічної інтерпретації. Через ці механізми минуле стає не лише джерелом фактів, а й ресурсом для формування смислів, символів і моделей ідентичності, що дає змогу досліднику аналізувати історію як живий,

динамічний феномен, котрий безпосередньо впливає на культуру та медіа, зокрема на кінематограф.

У межах цієї моделі особливого значення набуває взаємозв'язок між пам'яттю, нарративом і суб'єктом як трьома основними елементами, що забезпечують функціонування історичного знання. Пам'ять формує матеріал для осмислення минулого, нарратив структурує цей матеріал у послідовну форму, а суб'єкт виступає інтерпретатором, котрий надає подіям певного значення. Взаємодія цих компонентів створює динамічну систему, у якій історія постає результатом постійного процесу реконструкції, а не завершеною подією.

У такому контексті історичне знання набуває рис культурного процесу, що відбувається у межах певних символічних систем. Значення минулого формується через мову, образи, тексти та інші форми репрезентації, які забезпечують його включення у культурний простір. Це означає, що історія не існує поза культурою, а визнається її невід'ємною частиною, що функціонує за власними законами смислотворення та інтерпретації.

Розглядаючи некласичний історизм як культурологічну парадигму, слід звернути увагу на феномен політики пам'яті, який визначає способи інституціалізації, регуляції та трансляції уявлень про минуле в суспільстві. Якщо культурна пам'ять функціонує у вигляді загальної системи збереження й актуалізації історичного досвіду, то політика пам'яті уявляється механізмом її цілеспрямованого формування, що здійснюється через соціальні, культурні та символічні практики.

У цьому контексті пам'ять постає не лише у значенні спонтанного процесу, а й сферою, у якій відбувається взаємодія різних чинників – державних інституцій, культурних еліт, медіа та громадянського суспільства. Кожен із них бере участь у конструюванні уявлень про минуле, визначаючи, які події, постаті та інтерпретації набувають статусу значущих. Така взаємодія формує складне поле, в якому пам'ять виступає не у форматі нейтрального

архіву, а в динамічному просторі, що відображає актуальні культурні та соціальні пріоритети.

Політика пам'яті передбачає процеси відбору, акцентування та інтерпретації історичного матеріалу, що зумовлює формування певних наративних моделей. Одні елементи минулого отримують символічне підсилення та закріплюються у культурній свідомості, тоді як інші можуть залишатися поза межами домінуючого дискурсу або піддаватися переосмисленню. У цьому сенсі пам'ять стає інструментом не лише збереження, а й трансформації історії, що відповідає загальній логіці неklasичного історизму як інтерпретативної системи.

Важливою характеристикою політики пам'яті визнається її конфліктогенність. Різні соціальні групи можуть мати відмінні уявлення про минуле, що призводить до виникнення конкуренції між наративами. Такі конфлікти пам'яті відображають не лише різницю в інтерпретаціях, а й боротьбу за символічний простір, у межах якого визначається культурна ідентичність. У цьому контексті історія постає як поле дискурсивної взаємодії, де значення формуються у процесі діалогу, суперечності та переосмислення.

Окремої уваги заслуговує процес реінтерпретації минулого, який активізується у періоди соціальних трансформацій. Зміна політичних, культурних або ідеологічних умов призводить до перегляду усталених історичних наративів, що може супроводжуватися як їхньою деконструкцією, так і створенням нових моделей осмислення історії. Така динаміка свідчить про те, що пам'ять не є стабільною, а перебуває у постійному русі, адаптуючись до нових культурних контекстів.

У межах неklasичного історизму політика пам'яті також пов'язана з процесами символічної репрезентації, через які історичні смисли набувають конкретних форм. Це можуть бути різноманітні культурні практики - від офіційних комеморативних заходів до художніх і медіаформ, що транslюють певні уявлення про минуле. Саме через такі практики відбувається закріплення

історичних наративів у колективній свідомості, що забезпечує їхню тривалу дію у культурному просторі.

Водночас політика пам'яті не залишається однорідною або централізованою системою. Вона включає як офіційні, так і альтернативні форми осмислення минулого, що можуть співіснувати або вступати між собою у конфлікт. Це створює багатопшарову структуру культурної пам'яті, у якій різні інтерпретації взаємодіють, доповнюють або заперечують одна одну. Таку множинність доцільно визначити характерною ознакою некласичного історизму, який визнає відсутність єдиного універсального підходу до історії.

Політика пам'яті виступає ключовим механізмом реалізації некласичного історизму в культурному просторі, оскільки саме через неї відбувається практичне втілення принципів інтерпретації, селекції та репрезентації історичного досвіду. Вона забезпечує зв'язок між теоретичними моделями осмислення історії та їхнім функціонуванням у реальному культурному середовищі [148, с. 8-13].

Політика пам'яті визнається ключовим аспектом некласичного історизму, оскільки вона демонструє обставину, за якої історичні наративи не існують у вакуумі, а завжди пов'язані з соціальними, культурними та політичними контекстами. Одним із центральних явищ у цьому полі уявляється конфлікт пам'яті, який виникає тоді, коли різні групи в суспільстві по-різному інтерпретують одні й ті самі історичні події. Такі конфлікти часто зумовлені різницею ідеологічних позицій, ціннісних орієнтацій або прагненням до контролю над культурним наративом. У цьому сенсі пам'ять стає не лише засобом збереження минулого, а й політичним ресурсом, що формує суспільну свідомість.

Конфлікти пам'яті проявляються у суперечливих оцінках історичних подій, де одні наративи прагнуть підкреслити героїзм та перемоги, тоді як інші — трагічні події, утиски або повсякденні труднощі. Ця динаміка породжує конкуренцію наративів, у якій різні інтерпретації історії змагаються за легітимність у колективній свідомості. Конкуренція наративів часто

проявляється у багатоманітній культурній продукції: у наукових і літературних виданнях, музеях, кіно, медіа та освітніх програмах, у яких визначається питання: яким історичним подіям треба надавати домінуючого значення, а які повинні залишатися маргіналізованими. Вона також дозволяє сприймати пам'ять активним процесом, а не пасивним відображенням минулого: кожна інтерпретація вибудовується відповідно до сучасних потреб, цілей і культурного контексту.

Особливо виразно політика пам'яті проявляється у кризові періоди, коли суспільство перебуває у стані соціальної, економічної та політичної нестабільності. У такі моменти переосмислення історії стає необхідним для консолідації суспільства, легітимізації нових політичних структур або переоцінки культурних цінностей. Минуле, що раніше вважалося канонічним, може бути переглянуте або трансформоване для того, щоб відповідати новим умовам і викликам. Такий процес включає як актуалізацію певних подій, так і маргіналізацію інших, демонструючи гнучкість історичної пам'яті.

Важливо підкреслити, що політика пам'яті — це не лише боротьба між конфліктними наративами, а й активне конструювання спільної ідентичності через вибір історичного змісту. Тобто суспільство, усвідомлюючи різні версії минулого, формує ті наративи, які найбільш відповідають його сучасним ціннісним та ідеологічним орієнтирам. У цьому сенсі пам'ять стає інструментом культурного регулювання: вона не лише зберігає минуле, а й спрямовує соціальні та культурні процеси в сучасності.

Дослідження політики пам'яті у культурологічному ключі дозволяє показати, що історію варто уявляти не нейтральним відображенням фактів, а динамічним процесом вибору та інтерпретації, у якому ключове значення приділяється боротьбі за легітимність наративів і формуванню колективного уявлення про минуле. Розгляд конфліктів пам'яті, конкуренції наративів і переосмислення історії у кризові періоди дозволяє побачити процеси адаптування культурної пам'яті до змін, а також конструювання через неї сучасного культурного простору. Політика пам'яті виступає критично

важливим інструментом у парадигмі некласичного історизму, адже вона дозволяє простежити взаємодію минулого і сучасності, показати механізми формування домінуючих історичних наративів та підкреслити роль повсякденних практик і культурних уявлень у конструюванні колективної ідентичності.

Історична пам'ять у поєднанні з політикою пам'яті формує складну систему, у якій минуле не лише зберігається, а й активно переосмислюється відповідно до потреб сучасності. Це створює передумови для аналізу медіа як одного з основних інструментів реалізації цієї системи, оскільки саме через них відбувається трансляція, інтерпретація та закріплення історичних наративів у суспільній свідомості. П'єр Нора підкреслював, що пам'ять не є нейтральним або статичним відображенням минулого, а постає живим і динамічним процесом культурної реконструкції. У його концепції *lieux de mémoire* («місць пам'яті») особливого значення набувають символічні форми, через які суспільство зберігає, транслює та переосмислює історичний досвід. Нора наголошував, що в умовах сучасної культури пам'ять дедалі більше набуває опосередкованого характеру, функціонуючи через систему текстів, ритуалів, комеморативних практик і медіа. У цьому контексті боротьба за легітимність історичних наративів стає важливою складовою культурного простору, а сам процес пам'ятання пов'язується з постійною реконструкцією колективної ідентичності відповідно до актуальних соціальних і культурних потреб [148, с. 7-9].

Некласичний історизм формується як результат глибокої трансформації історичного мислення, пов'язаної з відмовою від об'єктивістських моделей, зростанням ролі культурної пам'яті, наративізації історії та антропоцентричного підходу. У цьому контексті кінематограф постає одним із ключових культурних механізмів, через які здійснюється актуалізація та інтерпретація історичного досвіду. Він не лише відображає існуючі уявлення про минуле, а й активно бере участь у їх формуванні, пропонуючи певні моделі історії, що закріплюються у колективній свідомості.

Тож аналіз неklasичного історизму у кінодискурсі передбачає розгляд кіно як простору взаємодії різних культурних смислів, де історія постає динамічним і багатовимірним феноменом. Так можна зрозуміти, яким чином зазначені теоретичні засади реалізуються в українському кінематографі ХХ–ХХІ століття, де принцип історизму набуває конкретних форм у межах різних культурно-історичних контекстів.

Так, неklasичний історизм функціонує як складна система інтерпретації, що поєднує різні рівні культурного досвіду, забезпечуючи їхню інтеграцію у єдине смислове поле. Його специфіка полягає у відмові від фіксованих значень на користь динамічного процесу смислотворення, де історія постає як результат взаємодії пам'яті, наративів і суб'єктивного досвіду.

Узагальнення теоретичних підходів дає змогу побачити, що неklasичний історизм не обмежується традиційними категоріями хронології або послідовності подій. Він передбачає комплексне осмислення історії як багатопланового культурного процесу, де минуле стає предметом інтерпретації, а не лише фіксації фактів. Цей підхід надає змогу розглядати історію через призму соціальних практик, повсякденних звичок і культурних кодів, що забезпечує глибше розуміння взаємозв'язку минулого та сучасності.

Значну увагу у межах неklasичного історизму приділено механізмам вироблення колективного і культурного смислу, тобто тим способам, через які суспільство формує уявлення про своє минуле. Культурна пам'ять, наративи та політика пам'яті не просто зберігають історичні факти, вони активно перетворюють їх на символи, інтерпретаційні рамки та моральні орієнтири. У цьому контексті важливим постає розуміння історії як процесу конструювання смислів, у якому події минулого набувають культурної значущості лише через їхнє осмислення і включення у соціальні практики.

Важливе значення у з'ясуванні зазначеного питання має використання принципів школи «Анналів», де історія перестає бути історією видатних постатей і визначних подій, а зосереджується на структурах, тривалих процесах і буденному житті людей. Відхід від персоніфікації історії та концентрація на

концепції «історії без героїв» дозволяє аналізувати суспільні та культурні зміни як результат взаємодії індивідів і груп у повсякденності. Такий підхід підкреслює, що історія існує не лише у значних подіях, а також у рутинних практиках, економічних відносинах, соціальних традиціях і культурних нормах, що формують основу життєдіяльності спільнот.

Не менш важливою вважається динаміка конфліктів пам'яті, що підриває погляд на минуле як на уніфікований і однозначний історичний простір. У процесі інтерпретації відбувається постійна конкуренція наративів, де різні групи суспільства намагаються легітимізувати свої версії подій. Такі конфлікти особливо загострюються у періоди соціальної або політичної нестабільності, коли переосмислення історії стає важливим інструментом консолідації суспільства, легітимізації нових політичних та культурних структур. У цьому сенсі пам'ять стає не лише носієм минулого, а активним чинником формування сучасної ідеології та відповідно до неї культурної ідентичності.

Узгодження цих концепцій дає змогу окреслити специфіку некласичного історизму як культурологічної парадигми. З одного боку, він забезпечує аналітичні рамки для розуміння історії як процесу, що охоплює не тільки великі події і героїчні постаті, а й повсякденні практики, економічні та соціальні структури. З іншого боку, він дозволяє побачити, яким чином культурні наративи та політика пам'яті взаємодіють у формуванні колективного уявлення про минуле і як вони трансформуються у відповідь на зміни в суспільстві та культурі.

Ця теорія важлива для подальшого аналізу українського кінематографа ХХ–ХХІ століть. Фільми як культурні продукти не лише відтворюють історичні події, а й беруть участь у конструюванні колективної пам'яті та історичних наративів. Вони можуть акцентувати на історії повсякденності, демонструвати конфліктні картини пам'яті та переосмислювати минуле в контексті сучасних культурних і соціальних запитів. Через художні форми кіно виступає платформою, на якій взаємодіють різні інтерпретації історії, а також реалізується процес їх легітимації у масовій культурі.

2.2. Культурні механізми репрезентації неklasичного історизму в українському кінематографі ХХ–ХХІ ст.

Перехід від теоретичного осмислення історизму до аналізу конкретних культурних практик передбачає звернення до тих медіальних форм, у яких відбувається безпосередня репрезентація історії. У цьому контексті кінематограф посідає особливе місце, оскільки поєднує у собі візуальні, наративні та емоційні механізми впливу, що забезпечують його здатність формувати цілісні уявлення про минуле. Саме через кіно історія набуває конкретних образів, сюжетів і смислових акцентів, які стають доступними для широкої аудиторії.

Особливість кінематографа як культурного медіуму полягає у тому, що він не лише відтворює історичні події, а й активно бере участь у їхній інтерпретації. У межах цього процесу історичний матеріал трансформується відповідно до законів художньої репрезентації, що передбачає відбір, структурування та надання подіям певної смислової спрямованості. Така трансформація зумовлює формування специфічних культурних механізмів, через які минуле інтегрується у сучасний культурний простір.

Кінематографічна репрезентація історії базується на поєднанні різних рівнів смислотворення. З одного боку, вона спирається на фактичний матеріал, який забезпечує зв'язок із історичною реальністю. З іншого, вона включає інтерпретаційні елементи, що визначають спосіб подання цього матеріалу. У результаті формується особлива форма історичного знання, яка поєднує документальність і художність, створюючи багатовимірний образ минулого.

У цьому контексті важливим постає розуміння того, що кінематограф функціонує як середовище, в якому взаємодіють різні культурні механізми репрезентації. До них належать, зокрема, наративні структури, візуальні образи, символічні коди та емоційні стратегії, що визначають спосіб сприйняття історії. Кожен із цих елементів відіграє роль у формуванні цілісного уявлення про минуле, впливаючи на те, яким чином глядач інтерпретує побачене.

Особливе значення має здатність кінематографа актуалізувати історичний досвід через образи повсякденності, які дозволяють відтворити атмосферу певної епохи. Через деталі побуту, соціальні взаємодії та культурні практики кіно створює ефект занурення, що забезпечує глибше емоційне сприйняття історії. Це наближає історичний матеріал до глядача, роблячи його більш зрозумілим і значущим.

Водночас кінематографічна репрезентація історії не є нейтральною. Вона завжди пов'язана з певною інтерпретаційною позицією, яка визначає, які аспекти минулого підкреслюються, а які залишаються поза увагою. У цьому сенсі кіно виступає не лише засобом відображення історії, а й важливим інструментом її переосмислення, що дозволяє по-новому інтерпретувати вже відомі події та явища.

Так кінематограф постає складною культурною системою, у межах якої відбувається формування і трансляція історичних сенсів. Його специфіка полягає у здатності поєднувати різні форми репрезентації, створюючи цілісний образ минулого, що впливає на колективне сприйняття історії. Це робить його важливим об'єктом культурологічного аналізу, особливо у контексті дослідження механізмів репрезентації історії.

Роберт Розенстоун підкреслював, що історичний кінематограф не можна розглядати виключно як ілюстрацію вже відомого історичного матеріалу. На його думку, кіно формує власний спосіб осмислення минулого, створюючи специфічний історичний світ через поєднання візуальних образів, наративних структур та емоційного впливу. Дослідник наголошував, що кінематографічна репрезентація історії завжди передбачає інтерпретацію, оскільки історичний матеріал у процесі екранного відтворення трансформується відповідно до законів художньої репрезентації. У цьому контексті історичний фільм постає не лише формою відображення минулого, а окремим способом конструювання історичного досвіду, який впливає на колективне сприйняття історії та формування культурної пам'яті [152].

Зі свого боку, дослідниця Астрід Ерлл підкреслює, що культурна пам'ять функціонує через систему медіальних посередників, які забезпечують трансляцію та закріплення образів минулого у колективній свідомості. На її думку, література і кінематограф виступають не лише засобами репрезентації історії, а специфічними «медіа культурної пам'яті», здатними формувати колективну уяву про минуле та впливати на способи його інтерпретації. Вона наголошує, що художні фільми створюють образи історії, які часто набувають більшого культурного впливу, ніж академічні історичні праці, оскільки вони поєднують наративну структуру, візуальну образність та емоційний вплив. Так кінематограф постає не нейтральним відображенням історичних подій, а активним механізмом виробництва культурної пам'яті, через який суспільство формує уявлення про власне минуле. Здатність кіно інтегрувати історичний матеріал у систему сучасних культурних кодів, забезпечуючи актуалізацію минулого через символічні та емоційні форми репрезентації, також є важливою [128, с. 389-391].

У межах українського кінематографа ХХ–ХХІ століть ці процеси набувають особливої складності, що зумовлено специфікою історичного розвитку, культурних трансформацій та змін у системі цінностей. Різні історичні періоди формують власні підходи до репрезентації минулого, що відображається у тематичному, наративному та образному різноманітті кінематографічних творів.

Тому подальший аналіз буде спрямований на виявлення та дослідження культурних механізмів, через які історія репрезентується в українському кінематографі з урахуванням змін у підходах до осмислення минулого в різні історичні періоди. Це дозволить простежити механізми формування історичних наративів, а також картину історичного досвіду та характеру впливу різноманітних культурних чинників на його інтерпретацію.

Початковий етап розвитку українського кінематографа ХХ століття припадає на період глибоких соціально-політичних трансформацій, що безпосередньо вплинули на формування способів репрезентації історії. У 1920–

1930-х роках кіно стає не лише мистецькою практикою, а й важливим інструментом культурної політики, через який конструюється нове бачення минулого та сучасності. У цьому контексті історія починає функціонувати як засіб формування колективних уявлень, що відповідають ідеологічним завданням епохи.

Однією з визначальних рис цього періоду є інституціоналізація історичного нарративу через кінематограф, що супроводжується поступовим витісненням альтернативних інтерпретацій минулого. Формується модель, у якій історія подається як лінійний процес, спрямований до певної ідеологічно заданої мети. У цьому процесі кіно виступає у ролі медіуму, що забезпечує не лише трансляцію, а й закріплення відповідних смислів у культурній свідомості.

Ранній український кінематограф не зводиться виключно до ідеологічної функції. У його межах формуються складні художні стратегії, які дозволяють поєднувати офіційні нарративи з глибшими культурними та антропологічними вимірами. Це особливо помітно в творчості режисерів, які намагалися вийти за межі суто пропагандистського дискурсу і звернутися до більш універсальних тем, пов'язаних із людським досвідом, природою та культурною традицією.

Показовим прикладом такого підходу варто визначити фільм «Земля» режисера Олександра Довженка, який став однією з ключових робіт не лише українського, а й світового кінематографа. Стрічка, створена у 1930 році, безпосередньо пов'язана з процесами колективізації та трансформації селянського життя. Її ідейна структура значною мірою спрямована на утвердження колективізації як історично необхідного шляху розвитку села, що особливо помітно у зображенні масового руху селян до нового соціального порядку. Важливим елементом фільму є також критика традиційного релігійного світогляду, зокрема через образ священника та сцени, які підкреслюють атеїстичну спрямованість радянської ідеології. Водночас значення «Землі» не вичерпується лише прямим ідеологічним змістом: Довженко надає подіям символічного виміру, поєднуючи тему соціальної перебудови з образами землі, праці, смерті, оновлення та колективної пам'яті.

Саме тому фільм можна розглядати як складну форму репрезентації історичного досвіду, у якій ідеологічний наратив колективізації поєднується з поетичною мовою кіно та символічним осмисленням селянського світу [102, с. 98-99].

На відміну від жорстко структурованих наративів, орієнтованих на демонстрацію політичних змін, у цьому фільмі акцент зміщується на буттєвий вимір історії, де центральне місце займає не подія як така, а спосіб існування людини у світі. Важливою особливістю визначається характер презентації історичного процесу через призму сільського життя, його ритмів, взаємодії людини з природою та соціальним середовищем. Саме це дозволяє говорити про формування альтернативної моделі історичної репрезентації, у якій історія постає частиною життєвого досвіду, а не лише як сукупність політичних змін [51].

Фільм також демонструє складну взаємодію між ідеологічними настановами та художнім баченням автора. З одного боку, він включений у загальний контекст радянської культурної політики, що орієнтована на підтримку колективізації. З іншого – в його змісті присутні елементи, які виходять за межі офіційного дискурсу, що підтверджується, зокрема, фактом цензурного втручання та обмеження його показу після прем'єри. Це свідчить про те, що навіть у межах жорстко контрольованого культурного простору можливі варіації у способах репрезентації історії.

Особливу увагу привертає те, що в цей період формується специфічний тип історичної образності, у межах якого важливу роль відіграє візуальна символіка. У фільмі «Земля» ключовим стає образ землі як універсального символу життя, циклічності буття та зв'язку поколінь [102, с. 99-101]. Така символізація дозволяє надати подіям не лише конкретно-історичного, а й узагальненого, майже архетипного значення. У цьому контексті земля постає не тільки природною реальністю, а й культурним кодом, через який осмислюється місце людини в історичному процесі.

Водночас важливою рисою кінострічки є особливий спосіб репрезентації персонажів. Герої фільму виступають не стільки індивідуалізованими психологічними образами, скільки носіями певних соціальних та світоглядних позицій. Через них персоніфікуються конфлікти між традиційним селянським укладом і новою радянською моделлю суспільства, пов'язаною з колективізацією. При цьому акцент у стрічці переноситься з індивідуальної долі окремої людини на ширший спільнотний та історичний вимір, де особистість розглядається як частина масштабних соціальних трансформацій.

Важливо також враховувати, що кінематограф цього періоду функціонує в умовах формування нової культурної парадигми, яка передбачає переоцінку традиційних уявлень про історію. Це проявляється у зміні способів репрезентації часу: замість акценту на окремих подіях з'являється увага до тривалих процесів і циклів, що визначають життя суспільства. У цьому сенсі кіно стає засобом відображення не лише історичних змін, а й глибинних структур, що лежать в основі культурного розвитку.

Механізми історичної репрезентації в українському кінематографі 1920–1930-х років слід доповнити, проаналізувавши стрічки, які демонструють інші моделі взаємодії з історичним матеріалом. У цьому контексті особливу увагу привертає фільм «Звенигора» Олександра Довженка, який займає важливе місце у формуванні культурного бачення історії.

Ця стрічка, що створена в 1928 році, уявляється не стільки реконструкцією конкретних подій, скільки спробою осмислення історії як багатовимірного і нелінійного процесу. Фільм охоплює широкий часовий діапазон – від умовно міфологічного минулого до сучасності, поєднуючи різні історичні епохи в єдиному наративному просторі. Така структура руйнує уявлення про історію як лінійну послідовність подій і натомість пропонує її як систему взаємопов'язаних смислових пластів, де минуле постійно взаємодіє із сучасним [93, с. 163-167].

Особливу роль у цьому фільмі відіграє символічний простір, зокрема образ самої Звенигори, що функціонує як культурний центр, у якому

акумулюється історична пам'ять. Через цей образ історія постає не як абстрактна категорія, а як жива традиція, що передається через покоління. Такий підхід дозволяє розглядати фільм прикладом раннього кінематографічного осмислення історії через призму культурної пам'яті, де важливим вважається не лише фактологічний рівень, а й символічні та міфологічні структури.

Важливо також, що в «Звенигорі» відсутній єдиний центрований герой у класичному розумінні. Натомість увага розподіляється між різними персонажами і сюжетними лініями, що підкреслює множинність історичного досвіду. Така децентралізація наративу дозволяє показати історію як сукупність різних перспектив, що співіснують і взаємодіють між собою. У цьому сенсі фільм демонструє підхід, який значно випереджає пізніші культурологічні концепції історії як відкритого і поліваріантного процесу.

Інший приклад – «Тарас Трясило» режисера Петра Чардиніна — дозволяє простежити ще одну модель репрезентації історії, пов'язану з інтерпретацією національного минулого. Фільм звертається до козацької тематики та подій XVII століття, що вже саме по собі вказує на спробу включення української історії у ширший культурний дискурс.

У цьому випадку історія подається через більш традиційну форму, де центральне місце займає герой, який персоніфікує певні цінності та ідеали. Проте важливо відзначити, що цей образ не є лише індивідуальним, він функціонує у значенні символу колективного досвіду, уособлюючи боротьбу, свободу та національну ідентичність. Таким чином, навіть у межах героїчної моделі можна простежити тенденцію ширшого культурного узагальнення елементів кіномистецтва.

Особливістю цієї стрічки також визначається використання історичного матеріалу як засобу актуалізації сучасних для того часу питань. У даній ситуації минуле не просто відтворюється, а інтерпретується відповідно до культурних і політичних запитів епохи. Це свідчить про те, що вже на ранньому етапі розвитку кінематографа історія виступає як гнучкий ресурс, який може

бути переосмислений залежно від контексту. Як висловився про фільм письменник Борис Антоненко-Давидович у статті «Дым отечества» у 1929 р.: «Історичний фільм ще довго посідатиме в наших українських умовах своє природне місце (розуміється, за правильної тематичної політики ВУФКУ) вже хоч би через ту саму українізацію й масовий потяг робітництва до української культури, до українознавства. Не дарма ж мав такий успіх у Донбасі «Тарас Трясило». Та й наша багатюща історія, хоч, як це не дивно, мало ще використана в українському мистецтві. У нас, як ні в якого іншого народу, так мало історичних повістей і романів, у нас мало й художніх п'єс на історичні теми. Я не сумніваюсь, що українську історію використовуватимуть далі не тільки чужоземці (приміром, світова тема «Мазепа», що посіла своє місце майже по всіх європейських літературах, а й наша література, опера, драма й кіно)» [59, с. 145-154].

Порівняння цих двох фільмів дозволяє виявити різні підходи до репрезентації історії: з одного боку – символічно-міфологічну модель, орієнтовану на багатовимірне осмислення часу, з іншого – більш традиційну, героїчну, яка структурує історію через образ центральної постаті. Водночас обидві моделі демонструють, що кінематограф цього періоду не обмежується простим відтворенням історичних подій, а активно формує культурні уявлення про минуле.

Це дозволяє зробити висновок, що український кінематограф 1920–1930-х років уже на ранньому етапі свого розвитку виступає як складне поле взаємодії різних моделей історичного мислення. У ньому поєднуються елементи міфологізації, героїзації та символічного узагальнення, що створює підґрунтя для подальшого розвитку складніших форм репрезентації історії у наступні десятиліття. З одного боку, він виконує функцію трансляції офіційних наративів, спрямованих на формування нової соціальної реальності. З іншого, в його межах виникають художні стратегії, що дозволяють осмислювати історію як багатовимірний процес, пов'язаний із повсякденним життям, культурними традиціями та людським досвідом.

Тож цей період можна розглядати як етап становлення основних культурних механізмів репрезентації історії в українському кіно. Саме тут закладаються підходи, які у подальшому будуть трансформуватися, ускладнюватися і набувати нових форм відповідно до змін у соціальному та культурному середовищі.

Розвиток українського кінематографа в 1940-х роках відбувався в умовах суттєвої трансформації культурного простору, що пов'язана із посиленням ідеологічного контролю та формуванням жорстко регламентованих моделей репрезентації історії. У цей період кіно остаточно інтегрується у систему державної культурної політики, де його функція не обмежується лише художнім виміром, а вважається важливим інструментом формування нормативного історичного нарративу.

Особливістю цього етапу є утвердження моделі, у межах якої історія постає у вигляді структурованої і завершеної системи смислів, що не підлягає варіативному тлумаченню. На відміну від більш експериментальних форм попереднього десятиліття, кінематограф 1940-х років демонструє тенденцію до уніфікації способів подання історичного матеріалу. Це проявляється у чіткій композиційній побудові, однозначному розподілі ролей і фіксованих моральних оцінках, які не залишають простору для альтернативних інтерпретацій.

Як показовий приклад такої моделі варто навести фільм «Богдан Хмельницький» Ігоря Савченка, в якому репрезентуються історичні події XVII століття через призму героїко-епічного нарративу. Стрічка була створена в 1941 році і присвячена постаті гетьмана Богдана Хмельницького, котрий у межах фільму постає центральним носієм історичного процесу.

У цьому фільмі чітко простежується перехід до моделі, де історія конструюється через персоніфікований образ героя, який уособлює колективні прагнення та історичну необхідність. На відміну від більш децентралізованих форм, характерних для окремих робіт 1920-х років, у цьому випадку саме герой стає головною точкою організації нарративу. Його дії визначають логіку

розвитку подій, а його образ набуває символічного значення, що виходить за межі індивідуального виміру.

Важливою рисою є також те, що образ героя у цьому випадку не є відкритим для різних інтерпретацій. Він подається у завершеному і нормативному форматі, що відповідає чітко визначеним ідеологічним орієнтирам. Така репрезентація формує однозначну модель історичного сприйняття, у якій відсутній простір для сумніву або переосмислення. У цьому контексті історія виступає засобом утвердження певної системи цінностей, що подається як єдино можлива [55, с. 83-84].

Крім того, у фільмі простежується тенденція до чіткої бінарної організації історичного простору, де події структуруються через протиставлення «свого» і «чужого», «справжнього» та «несправжнього». Такий підхід спрощує складність історичного процесу, зводячи його до зрозумілих і чітко визначених схем. У результаті формується модель історії, яка орієнтована не на відтворення багатовимірності минулого, а на його ідеологічне упорядкування.

Окремої уваги заслуговує роль масових сцен і колективних образів, які у даному періоді підпорядковуються логіці героїчного наративу. Колектив у фільмі не виступає у ролі самостійного суб'єкта історії, а функціонує як підтвердження правильності дій центрального героя. Це свідчить про зміну акцентів у репрезентації історичного досвіду: якщо раніше можна було говорити про пошук форм відображення колективного життя, то тепер колектив стає образним елементом для підсилення героїчної моделі.

Кінематограф України 1940-х років формує нормативну модель історії, у якій поєднуються персоніфікація, чітка моральна структура та ідеологічна визначеність. Історія втрачає відкритість до різних інтерпретацій і постає як завершена система, що спрямована на формування стабільного уявлення про минуле. У цьому сенсі кіно виконує функцію не лише репрезентації, а й регуляції історичної пам'яті, визначаючи смисли, які мають бути закріплені у культурному просторі [55, с. 305-306].

Водночас зазначена модель не видається статичною. Вже в наступні десятиліття вона починає зазнавати поступових трансформацій, пов'язаних із змінами в культурному середовищі та пошуками нових форм художнього вираження. Послаблення жорстких нормативних рамок і поява інтересу до внутрішнього світу людини, її переживань та індивідуального досвіду створюють передумови для формування іншої моделі історичної репрезентації.

Саме у цьому контексті у 1950–1960-х роках виникає явище, яке згодом отримало назву українського поетичного кіно. Воно запропонувало принципово інший підхід до осмислення історії, де на перший план виходять не ідеологічно задані схеми, а образність, символіка та індивідуальне сприйняття реальності. Така трансформація свідчить про зміну культурних механізмів репрезентації, що відкриває нові можливості для інтерпретації історичного досвіду.

Зміни, що відбуваються у кінематографі 1950–1960-х років, пов'язані із поступовим послабленням жорстких нормативних рамок, характерних для попереднього десятиліття, а також із загальними трансформаціями культурного середовища. У цей період формується новий тип художнього мислення, який орієнтується не на відтворення усталених історичних схем, а на пошук більш складних і багатовимірних форм осмислення реальності. У межах українського кінематографа ці процеси втілюються у феномені, що отримав назву українського поетичного кіно.

Цей напрям не видається однорідним або чітко інституціоналізованим, проте його представники об'єднані спільною установкою на переосмислення ролі образу, символу і візуальної метафори в кінематографі. Важливою особливістю варто визначити те, що в цьому випадку історія перестає подаватися як завершена та однозначна система, натомість вона набуває відкритого, інтерпретаційного характеру, де значення формується через взаємодію образів, а не через пряме пояснення наративу [18, с. 40-42].

У контексті розуміння цього варто навести фільм «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова, який став знаковим для цього напрямку, створений за мотивами твору Михайла Коцюбинського. Його зміст звертається до життя

гуцульської спільноти, однак його значення виходить далеко за межі етнографічного опису.

У цьому фільмі історичний досвід репрезентується не через конкретні події, а через культурні практики, ритуали, вірування та повсякденне життя, що дозволяє розкрити глибинні структури традиційної культури. Особливість цієї моделі полягає у тому, що в ній історія постає у формі пережитого досвіду, а не зовнішнього об'єкта опису. Через візуальну мову, монтаж і символіку створюється ефект занурення у культурний простір, де глядач не просто спостерігає за подіями, а включається у процес їхнього осмислення. Такий підхід дозволяє передати не лише фактичний зміст, а й емоційний, екзистенційний вимір історії [19, с. 48-50].

Ще одним важливим прикладом варто назвати фільм Юрія Ілленка «Криниця для спраглих», у якому демонструється інший аспект українського поетичного кінематографа. У цій стрічці історія репрезентується через образ занепаду села та трансформації традиційного способу життя. Важливо, що такі процеси подаються не у формі прямого соціального коментаря, а через систему метафоричних образів, які створюють багатозначний простір інтерпретації.

У цьому випадку історичний досвід постає як переживання втрати традиційного селянського укладу, руйнування зв'язку між поколіннями та поступового зникнення родинної цілісності. Пам'ять у фільмі пов'язана зі спогадами про померлих, про минуле роду та про село як простір культурної ідентичності, тоді як мотив відсутності проявляється через духовне віддалення дітей від батька і втрату людиною власного коріння. Саме через ці образи стрічка принципово відрізняється від героїко-епічних моделей попереднього періоду. Така форма репрезентації дозволяє звернутися до тих аспектів історичного буття, які складно передати через прямий опис, але які мають важливе значення для культурного самоусвідомлення. Водночас саме через відкритість символічних інтерпретацій і невідповідність офіційним культурним настановам фільм зазнав тривалої заборони [98, с. 86-87].

Загалом українське поетичне кіно пропонує принципово іншу модель репрезентації історії, яку можна охарактеризувати як антропоцентричну та символічну. У центрі уваги опиняється не подія і не герой у традиційному розумінні, а людина в її взаємодії з культурним середовищем, традицією та часом. У даній ситуації історія не пояснюється, а переживається, що створює умови для більш глибокого і багатовимірного її осмислення.

Цей підхід також пов'язаний із переорієнтацією кінематографа на дослідження повсякденності як носія культурного досвіду. Через деталі побуту, ритуали, мову та візуальні образи відтворюється цілісний світ, у якому історія існує не у форматі абстрактної категорії, а як частина життєвого процесу. Така увага до повсякденності дозволяє побачити історію у сукупності тривалих культурних практик, що формують ідентичність спільноти.

Важливо також відзначити, що в межах поетичного кіно формується нове розуміння часу. На відміну від лінійної моделі, характерної для попередніх періодів, у даній ситуації час набуває циклічного і багатовимірного характеру, що відображає взаємодію минулого, сучасного і майбутнього. Це дозволяє повному осмислити історичний досвід як процес, що не має чітких меж і постійно відтворюється у культурі.

Водночас українське поетичне кіно не обмежувалося лише пошуком нових естетичних форм, а виступало важливим засобом культурного самоствердження в умовах уніфікаційної політики радянської системи. Саме звернення до народної культури, традиційного мистецтва, фольклору та національної історичної пам'яті дозволяло кінематографістам формувати альтернативний простір репрезентації, у межах якого історичний досвід осмислювався через символічні та міфопоетичні образи. Лариса Брюховецька підкреслює, що цей жанр був не просто художнім напрямом, а «яскравим національним феноменом», який протистояв уніфікації та асиміляції культури. Важливим також є твердження дослідниці про те, що митці цього напрямку зверталися до народного мистецтва не як до декоративного елемента, а як до цілісної системи цінностей і культурного світосприйняття. Саме тому поетичне

кіно формувало особливу модель історичної репрезентації, де поєднувалися реальність, міф, пам'ять та емоційне переживання культурного досвіду. У цьому контексті показовою є думка Брюховецької про те, що українські кінематографісти вийшли на рівень «неоміфологічної свідомості», у межах якої історичний матеріал набував багатозначного та символічного характеру [12, с. 79-81].

Подальший розвиток українського кінематографа у 1970–1980-х роках відбувається в умовах поступового виснаження нормативної моделі історії, що домінувала у попередні десятиліття. Хоча формально ідеологічні рамки залишаються чинними, їхня внутрішня цілісність починає руйнуватися, що створює передумови для появи більш складних і суперечливих форм репрезентації історичного досвіду. У цьому контексті кінематограф дедалі більше виступає простором не лише відтворення, а й проблематизації історії.

Однією з ключових характеристик цього періоду варто визначити зміщення уваги з так званих «великих» історичних наративів до індивідуального досвіду людини, яка опиняється у складних і часто травматичних обставинах. Історія перестає функціонувати у вигляді завершеної і зрозумілої системи, натомість вона постає полем невизначеності, у якому особистість змушена самотійно орієнтуватися. Це призводить до формування нової моделі репрезентації, де центральне місце займає не подія, а її переживання.

У цьому сенсі показовим варто назвати фільм «Білий птах з чорною ознакою» Юрія Ілленка, який, хоча й створений на початку 1970-х років, відображає тенденції, що розвиватимуться у наступні десятиліття. Стрічка звертається до подій Другої світової війни та післявоєнного періоду, однак її головна увага зосереджена не стільки на самих історичних подіях, скільки на внутрішніх конфліктах персонажів.

У фільмі історія постає як простір глибоких суперечностей і розколу, де відсутня однозначна моральна оцінка політичного вибору персонажів та самих історичних сил, між якими вони змушені існувати. Герої опиняються в ситуації

складного вибору між різними світоглядними та ідеологічними позиціями, жодна з яких не подається як абсолютно правильна або безумовно справедлива. Саме через це стрічка підкреслює драматизм історичного досвіду людини, яка змушена діяти в умовах війни, зміни влади та руйнування звичного соціального порядку. Такий підхід руйнує традиційну бінарну модель «герой – ворог», характерну для попередніх періодів, і відкриває можливість для більш глибокого осмислення історії як багатовимірного процесу [13, с. 28-29].

Ще одним важливим прикладом є фільм Івана Миколайчука «Вавилон ХХ», який демонструє подальший розвиток зазначеної тенденції. У цьому фільмі історія репрезентується через життя сільської спільноти, що переживає соціальні трансформації, пов'язані з колективізацією. Важливо, що ці процеси подаються не в однозначній оцінці позитивного чи негативного до них ставлення, а у вигляді складних і неоднозначних явищ, які по-різному впливають на життя людей.

Особливість цього фільму визначається поєднанням елементів поетичного кіно з більш критичним поглядом на історію. У цьому випадку, з одного боку, зберігається увага до символіки, повсякденності та культурних практик, з іншого – посилюється рефлексивний компонент, що дозволяє поставити під сумнів усталені історичні уявлення. В результаті формується модель, у якій історія постає процесом, що потребує постійного переосмислення.

У період перебудови ці тенденції набули ще більш виразного характеру. Послаблення цензури і зміни в суспільному житті відкрили можливість для звернення до тем, які раніше були маргіналізовані або замовчувалися. Це призвело до появи фільмів, у яких історія стала розглядатися з позицій критичного аналізу, що включає переоцінку офіційних наративів і звернення до травматичних аспектів минулого.

У цьому контексті кінематограф починає виконувати функцію рефлексії над історичною пам'яттю, де важливим стає не лише відтворення подій, а й осмислення того, яким чином ці події були інтерпретовані у попередні періоди.

Такий підхід дозволяє виявити розриви між офіційною історією і реальним досвідом, що, в свою чергу, сприяє формуванню більш критичного ставлення до минулого.

Важливою рисою цього етапу також визначається поява множинності наративів, що відображають різні точки зору на історичні події. Історія перестає бути єдиною і уніфікованою, натомість вона постає полем взаємодії різних інтерпретацій, які можуть вступати у конфлікт між собою. Це відповідає загальним тенденціям розвитку культурного мислення, пов'язаним із відходом від жорстких ієрархічних моделей і переходом до більш відкритих і динамічних структур.

Український кінематограф пізнього радянського періоду та доби перебудови демонструє перехід до нової моделі репрезентації історії, яка характеризується увагою до індивідуального досвіду, критичним ставленням до офіційних наративів і відкритістю до різних інтерпретацій. Це створює підґрунтя для подальших трансформацій, що відбуваються вже в пострадянський період, коли історія стає об'єктом активної переоцінки і переосмислення у контексті формування нової культурної ідентичності.

Розпад радянської системи та здобуття Україною незалежності відкривають принципово новий етап у розвитку кінематографа, який супроводжується радикальною зміною підходів до осмислення історії. Якщо у попередні десятиліття історичний наратив визначався централізовано і мав нормативний характер, то в 1990-х роках формується ситуація відкритості та конкуренції інтерпретацій, де різні моделі пам'яті співіснують і взаємодіють між собою.

Однією з ключових особливостей цього періоду постає актуалізація раніше замовчуваних або маргіналізованих тем, що пов'язано як із відкриттям архівів, так і зі зміною суспільного запиту на осмислення минулого. Історія перестає бути інструментом ідеологічного контролю і натомість стає полем публічного діалогу, у якому відбувається переоцінка подій, що раніше не підлягали відкритому обговоренню.

Показовим прикладом цієї трансформації варто визначити фільм «Голод-33», який став одною з перших спроб художнього осмислення трагедії Голодомору 1932–1933 років у національному кінематографі. Стрічка, що створена у 1991 році режисером Олесем Янчуком, базується на повісті Василя Барки «Жовтий князь» і відтворює події масового голоду, спричиненого політикою радянської влади.

Особливістю цього фільму варто вважати обставину, що він не лише вводить для глядача в культурний обіг раніше табуйовану тему, а й пропонує новий спосіб її репрезентації. У цьому випадку історія презентується не в абстрактній статистиці чи в узагальненому процесі, а в значенні конкретного людського досвіду, розкритого через долю окремої родини. Такий підхід свідчить про радикальне зміщення акцентів: у центрі опиняється не ідеологічна інтерпретація подій, а їхній екзистенційний вимір.

Важливо також зауважити, що сам процес створення фільму відображає зміну культурних механізмів. Стрічка фінансувалася не державою, а значною мірою за рахунок громадських внесків, що вказує на формування нової моделі культурного виробництва, де суспільство безпосередньо бере участь у конструюванні історичної пам'яті. Таким чином, кіно перестає бути лише інструментом державної політики і стає простором громадянської ініціативи.

У культурологічному вимірі цей фільм можна розглядати як приклад репрезентації травматичної пам'яті, де історія постає як досвід втрати, насильства і руйнування соціальних зв'язків. На відміну від попередніх періодів, де домінували героїчні або ідеологічно структуровані наративи, тут відсутня будь-яка спроба героїзації. Натомість увага зосереджується на повсякденному виживанні, що дозволяє показати історію у вигляді процесу, який безпосередньо впливає на базові умови людського існування [68, с. 11-13].

Ще однією важливою рисою слід вважати обставину, за якою фільм функціонує не лише в жанрі художнього твору, а також як частина ширшого культурного процесу переосмислення минулого, а саме: його поява напередодні референдуму про незалежність України. Це сприяло актуалізації історичної

пам'яті і формуванню нових уявлень про національну історію, що, в свою чергу, доводить силу тієї ролі кінематографа, яку він став відігравати в усвідомленні та розумінні національної ідентичності.

Загалом для 1990-х – початку 2000-х років характерною є фрагментація історичного наративу, що проявляється у відсутності єдиної домінуючої інтерпретації. Різні фільми пропонують різні бачення минулого, що можуть як доповнювати, так і суперечити одне одному. Це створює ситуацію, у якій історія постає горизонтом постійного переосмислення людського досвіду, а не стабільною системою формалізованих знань.

Важливим аспектом також треба вважати появу інтересу до тем, які раніше залишалися поза увагою офіційного дискурсу, а саме – репресії, голод, війна та інші численні соціальні травми. В цих умовах кінематограф виконує функцію не лише репрезентації, а й відновлення історичної пам'яті, повертаючи в культурний простір досвід, який був витіснений або замовчаний.

Окремого аналізу в межах українського кінематографа 2000-х років потребує звернення до козацької тематики, яка в цей період набуває особливого значення. На відміну від попередніх десятиліть, де історія функціонувала в межах жорстко регламентованих моделей, у нових умовах вона стає полем активного переосмислення, пов'язаного з пошуком національної ідентичності та переоцінкою історичного досвіду.

Характерна риса цього етапу визначається тимчасовим припиненням героїзації історії козацтва, яка натомість перетворюється на простір проблематизації історичних процесів, внутрішніх конфліктів і політичних суперечностей. Це особливо помітно у фільмах, які звертаються до періоду Руїни та постатей гетьманів, що традиційно мають складне і неоднозначне трактування в історичній пам'яті.

Одним із таких фільмів постає «Чорна рада», створена за мотивами роману Пантелеймона Куліша. У центрі сюжету – події 1663 року, які пов'язані з боротьбою за гетьманську владу між Якимом Сомком та Іваном Брюховецьким, що розгортаються на тлі глибокої політичної кризи.

Цей твір демонструє важливу зміну у підході до репрезентації історії. На відміну від нормативних моделей, де історичний процес подається як цілісний і спрямований, у даному випадку акцент робиться на деструктивності внутрішніх конфліктів, що підривають стабільність суспільства. Історія постає простором боротьби різних інтересів, де відсутня єдина так звана «справжня» позиція. Такий підхід дозволяє інтерпретувати минуле не в значенні завершеної системи, а в сенсі відкритого процесу, у якому важливу роль відіграє моральний вибір.

Особливого значення набуває також те, що в цьому фільмі поєднуються політичний і повсякденний виміри історії. Поряд із боротьбою за гетьманську владу стрічка демонструє долі окремих персонажів, життя яких безпосередньо залежить від політичної нестабільності та суспільного розколу. Через взаємини між героями, їхні моральні вибори, конфлікти та особисті переживання розкривається вплив історичних подій на повсякденне існування людини. Завдяки цьому історія постає не лише як сфера політичного протистояння, але і як простір людських трагедій, втрат і суперечностей. Такий підхід свідчить про збереження антропоцентричного виміру в репрезентації минулого, характерного для попередніх трансформацій кінематографа, але вже в новому культурному контексті.

Іншу модель репрезентації пропонує фільм Юрія Ілленка «Молитва за гетьмана Мазепу», який вважається одним із найбільш радикальних прикладів переосмислення історії у пострадянський період. Стрічка, створена у 2001 році, відзначається експериментальною формою та складною символічною структурою, що поєднує різні часові пласти та інтерпретації історичних подій [14, с. 37].

В центрі фільму – постать Івана Мазепи, яка подається не в традиційному героїчному або негативному ключі, а у вигляді контроверсійної та багатовимірної історичної фігури. Через діалог із постаттю Петра I та ретроспективне осмислення подій формується складна модель історії, у якій

поєднуються різні перспективи і оцінки. Такий підхід руйнує усталені наративи і відкриває можливість для їхнього переосмислення.

Важливо також підкреслити, що фільм викликав значний резонанс і суперечки, які пов'язані з його нетрадиційним трактуванням історичних подій і образів. Це свідчить про те, що кінематограф у цей період стає не лише засобом репрезентації історії, а й простором конфлікту пам'яті, де різні інтерпретації вступають у протистояння [14, с. 37].

Ще одним цікавим прикладом варто навести фільм Миколи Мащенка «Богдан-Зиновій Хмельницький», який репрезентує інший підхід до осмислення козацької історії. Фільм звертається до подій визвольної війни середини XVII століття, зосереджуючи увагу як на військових, так і на політичних аспектах діяльності гетьмана.

На відміну від попередніх приклади, у даному випадку простежується тенденція до поєднання традиційної героїчної моделі з елементами політичної рефлексії. З одного боку, образ Богдана Хмельницького зберігає риси лідера, котрий об'єднує народ і веде його до боротьби. З іншого, у фільмі підкреслюється складність історичних рішень, дипломатичних компромісів і внутрішніх суперечностей, що супроводжують цей процес.

Такий підхід дозволяє уникнути однозначної ідеалізації і представити історію як результат складної взаємодії різних чинників. У цьому сенсі фільм демонструє спробу поєднати традиційні національні наративи з більш сучасним, рефлексивним баченням історії.

Дослідниця Ірина Зубавіна підкреслює, що у фільмі «Богдан-Зиновій Хмельницький» Микола Мащенко прагнув відійти від спрощеної героїзації історичного минулого та представити постать гетьмана як складну і внутрішньо суперечливу історичну фігуру. Авторка звертає увагу на те, що режисер намагався показати не лише військовий аспект визвольної боротьби, а й драматизм історичної епохи, політичну неоднозначність рішень та складність самого процесу державотворення. Особливе значення дослідниця надає прагненню режисера поєднати історичний епос із більш «портретним»

підходом до репрезентації історії, у межах якого через образ самого Богдана Хмельницького розкривається напруження цілої історичної доби [52, с. 324-327].

У свою чергу Лариса Брюховецька зазначає, що Микола Мащенко свідомо прагнув створити фільм не про поразку, а саме про перемогу Богдана Хмельницького та українського козацтва, акцентуючи увагу на державотворчому і консолідаційному значенні визвольної боротьби. Водночас дослідниця підкреслює, що стрічка не обмежується лише традиційною героїко-епічною моделлю, оскільки режисер намагається показати складність історичної епохи, драматизм політичних рішень та суперечливість самої постаті гетьмана. Так фільм поєднує елементи національного історичного епосу із більш рефлексивним баченням минулого, де історичний процес постає не як однозначний тріумфальний наратив, а як результат складної взаємодії політичних, військових і суспільних чинників [15].

Розвиток козацької тематики в українському кінематографі 2000-х років не обмежується лише історико-політичними інтерпретаціями, пов'язаними з конкретними подіями чи постатями. Паралельно формується інша, не менш важлива лінія осмислення історії — через міф, символ і культурну пам'ять, що дозволяє вийти за межі традиційного історичного наративу. Гарним прикладом такого підходу є фільм «Мамай», створений режисером Олесем Саніним.

Стрічка, яка вийшла у 2003 році, базується на поєднанні українських козацьких дум і кримськотатарських народних легенд, що вже саме по собі вказує на прагнення автора представити історію не в форматі однорідного національного наративу, а в просторі взаємодії різних культурних традицій. Такий підхід уявляється показовим для пострадянського періоду, коли історія починає осмислюватися у ширшому, міжкультурному контексті.

На відміну від фільмів, що зосереджуються на конкретних історичних подіях або постатях, «Мамай» пропонує деконструкцію традиційного історичного наративу. У центрі уваги сюжету міститься не подія і навіть не історична достовірність, а образ як носій культурної пам'яті. У цьому випадку

козак Мамай постає не в статусі історичної особи, а архетипічної фігури, котра уособлює певний тип світогляду, спосіб існування і культурну ідентичність.

Особливістю фільму уявляється його мінімалістична наративна структура, яка відмовляється від розгорнутого сюжетного викладу на користь візуальної і символічної мови. Події розгортаються повільно, акцентуючи увагу на деталях, жестах, природному середовищі, що створює відчуття позачасовості. Такий підхід дозволяє репрезентувати історію як стан буття, що існує поза конкретними хронологічними межами, а не у вигляді звичайної послідовності фактів.

Дану ситуацію доцільно трактувати з точки зору переходу до культурної моделі, де історія функціонує як культурна пам'ять у її символічному вимірі. Образ Мамає, який має глибоке коріння в українській традиції, виступає медіатором між минулим і сучасністю, дозволяючи актуалізувати історичний досвід через впізнавані культурні коди. Водночас включення кримськотатарського наративу розширює це поле, підкреслюючи багатокультурність історичного простору.

Важливою обставиною фільму визнається відсутність чіткої моральної ієрархії, характерної для традиційних історичних наративів. Конфлікт між персонажами не подається у значенні протиставлення «добра» і «зла», а розглядається як зіткнення різних культурних світів, кожен з яких має власну логіку і цінності. Такий підхід відповідає сучасним культурологічним уявленням про історію як поле взаємодії різних перспектив [20, с. 37-40].

Ще однією суттєвою рисою визначається увага до простору і ландшафту, які у фільмі набувають самостійного значення. Степ постає не просто фоном подій, а культурно насиченим простором, у якому зберігається пам'ять про минуле. Це дозволяє конституювати тенденцію розширення поняття історичної репрезентації, що включає не лише людей і події, а й середовище як носій культурного досвіду.

Дослідник Олександр Саква розглядає фільм «Мамай» як спробу Олеса Саніна створити новий тип українського кіноепосу, у якому історія

осмислюється не через документальну достовірність або лінійний наратив, а через міфологізований простір, символічні образи та культурну пам'ять. Автор підкреслює, що центрального значення у фільмі набуває образ степу, який постає не просто тлом подій, а особливим культурним простором — своєрідним українським «фронтиром», де формується ідентичність та відбувається боротьба за збереження власної культурної самості. Водночас дослідник звертає увагу на архетипічний характер образу Мамає, який поєднує риси героя-одинака та носія епічної традиції. Особливого значення автор надає також міжкультурному аспекту стрічки, де через взаємодію українського та кримськотатарського світів історія репрезентується як простір зустрічі різних культурних досвідів, а не як однозначне протиставлення «свого» і «чужого» [92, с. 16-17].

Таким чином, «Мамає» демонструє принципово інший підхід до осмислення козацької тематики у порівнянні з більш традиційними історичними фільмами. Якщо у попередніх прикладах акцент робився на політичних процесах, героїчних постатях або історичних конфліктах, то в даному випадку історія постає як символічна система, що відображає глибинні культурні структури.

У ширшому контексті українського кінематографа 2000-х років цей фільм можна розглядати проявом переходу до некласичної моделі історичної репрезентації, де центральне місце займають пам'ять, міф і культурна ідентичність. Це свідчить про те, що історія перестає бути лише предметом реконструкції і натомість стає простором інтерпретації, у якому важливу роль відіграють символічні та антропологічні виміри.

Український кінематограф 1990-х – початку 2000-х років демонструє перехід до нової моделі репрезентації історії, що характеризується відкритістю, множинністю та увагою до травматичного досвіду. У цьому випадку історія перестає бути інструментом ідеологічного впливу і натомість стає предметом критичного осмислення, що відображає глибші зміни у культурному мисленні.

Водночас ця модель не є завершеною. Подальші події, що пов'язані з політичними та соціальними трансформаціями початку XXI століття, зумовлюють появу нових форм репрезентації історії, у яких особливу роль відіграють питання пам'яті, ідентичності та колективного досвіду. Саме ці процеси визначають розвиток сучасного українського кінематографа, який стає простором активного переосмислення історії у контексті актуальних викликів.

Початок 2010-х років у розвитку українського кінематографа позначений суттєвими змінами у підходах до репрезентації історії, які пов'язані з поступовим формуванням нової культурної чутливості до питань пам'яті, травми та ідентичності. Якщо в попередні десятиліття історія поставала у вигляді поля відкритої інтерпретації та конкуренції наративів, то на цьому етапі спостерігається прагнення до глибшого осмислення складних і часто травматичних сторінок минулого, які мають безпосередній вплив на сучасність.

Важливою рисою цього періоду варто визнати те, що кінематограф дедалі більше звертається до тих аспектів історії, які пов'язані з досвідом депортацій, репресій, культурного витіснення та втрати ідентичності. У цьому контексті історія перестає бути абстрактною категорією і постає як пережитий досвід спільнот, що зберігається і передається через культурну пам'ять.

Одним із важливих прикладів цього є фільм «Хайтарма», який присвячений депортації кримськотатарського народу у 1944 році. Стрічка, яка створена Ахтемом Сеїтаблаєвим, відтворює події, пов'язані з примусовим виселенням кримських татар, що призвело до масштабної гуманітарної катастрофи [91].

У культурологічному вимірі цей фільм демонструє важливий зсув у репрезентації історії: на перший план виходить не лише сам факт історичної події, а її вплив на колективну ідентичність. У наведеній ситуації історія функціонує як травматичний досвід, що формує пам'ять спільноти і визначає її місце у сучасному культурному просторі. Водночас важливою визначається постать автора як представника саме тієї спільноти, про яку йдеться, що додає йому додаткового рівня автентичності та внутрішньої рефлексії.

Особливістю «Хайтарми» також визнається поєднання особистісного і колективного вимірів історії. Через долю окремих персонажів розкривається масштаб трагедії, що дозволяє глядачеві не лише зрозуміти, а й емоційно пережити історичний досвід. Такий підхід відповідає сучасним тенденціям у неklasичній культурологічній парадигмі, де історія розглядається як сукупність індивідуальних переживань, що формують колективну пам'ять.

Іншим важливим прикладом у питанні, що розглядається, наведемо фільм Олеся Саніна «Поводир», який пропонує складнішу і багаторівневу модель осмислення історії. Стрічка звертається до подій 1930-х років, зокрема до теми репресій проти українських кобзарів та ширшого контексту культурного знищення.

У цьому фільмі історія репрезентується як простір взаємодії різних культурних кодів і пам'яті, що перетинаються і вступають у складні відносини. Через образ кобзаря як носія традиції розкривається проблема збереження культурної спадщини в умовах репресивної політики. Водночас присутність іноземного персонажа дозволяє створити додаткову перспективу, через яку історія постає об'єктом зовнішнього сприйняття й інтерпретації.

Особливого значення набуває факт поєднання в «Поводирі» елементів історичної реконструкції з символічними і метафоричними образами. Це створює багатовимірний простір, у якому історія не лише відтворюється, а й інтерпретується на різних рівнях. У результаті формується складна модель, де фактичний, культурний і емоційний виміри історії взаємодіють між собою.

В інтерв'ю режисер Олесь Санін підкреслював, що «Поводир» задумувався не лише як історична драма про репресії 1930-х років, а передусім як історія про незнищенність культурної пам'яті та української пісенної традиції. Він акцентував увагу на тому, що репресії проти кобзарів були спрямовані не лише проти окремих людей, а й проти самої культурної пам'яті народу, носіями якої вони виступали. У цьому контексті кобзарство постає у фільмі не просто елементом фольклору, а важливим механізмом збереження історичного досвіду та культурної тяглості [6].

Обидва фільми демонструють, що у 2010-х роках український кінематограф переходить до моделі, у якій історія розглядається як динамічний процес формування пам'яті та ідентичності. Особлива увага приділяється тим аспектам минулого, які пов'язані з травматичним досвідом і мають безпосередній вплив на сучасне суспільство.

Водночас важливо зазначити, що ці процеси не відбуваються ізольовано від актуального історичного контексту. Події, що розгортаються в середині 2010-х років, зокрема Революція Гідності та початок війни на сході України, суттєво змінюють сам характер осмислення історії. Історичний досвід перестає сприйматися як щось віддалене і завершене: він стає частиною актуальної реальності, що безпосередньо впливає на формування нових наративів.

У цьому контексті кінематограф набуває нової функції: він починає не лише репрезентувати минуле, а й фіксувати та осмислювати події, що відбуваються в режимі сучасності. Це створює передумови для формування нової моделі історичної репрезентації, у якій межа між історією та сучасністю стає все більш умовною.

Події 2013–2014 років, пов'язані з Революцією Гідності та початком війни на сході України, стали переломним моментом не лише в політичній та соціальній історії країни, а й у способах її культурного осмислення. У цей період відбувається радикальна зміна самого статусу історії: вона перестає бути об'єктом дистанційованого аналізу і натомість постає як безпосередньо пережитий досвід, що розгортається в режимі сучасності.

Ця трансформація суттєво впливає на кінематограф, який змушений реагувати на події, що ще не набули завершеності й не піддаються усталеній інтерпретації. У результаті формується новий тип репрезентації, який можна охарактеризувати як «історію в процесі», де фіксація подій та їхнє осмислення відбуваються одночасно.

Показовим прикладом наведемо документальний фільм «Зима у вогні: Боротьба України за свободу», який відтворює події Майдану через безпосередні свідчення учасників і візуальні матеріали, зняті під час протестів.

Стрічка демонструє принципово новий підхід до репрезентації історії: вона не прагне до завершеного наративу, а натомість фіксує множинність точок зору, що формують спільний досвід.

У цьому випадку історія постає сукупністю індивідуальних свідчень, які не зводяться до єдиної інтерпретації. Такий підхід відповідає сучасним культурологічним уявленням про пам'ять як поліфонічну структуру, де різні наративи співіснують і взаємодіють. Водночас використання документального матеріалу створює ефект присутності, що дозволяє глядачеві пережити події як частину власного досвіду [135].

Початок війни на сході України ще більше радикалізує ці процеси. Кінематограф змушений звертатися до теми, яка є не лише актуальною, а й травматичною, що потребує нових форм репрезентації. У цьому контексті особливого значення набувають як документальні, так і художні фільми, що по-різному, але взаємодоповнювально осмислюють досвід війни.

Серед документальних робіт варто згадати «Добровольці Божої чоти», який присвячений обороні Донецького аеропорту. Фільм відтворює події через інтерв'ю з учасниками бойових дій, що дозволяє представити війну як особистий досвід, а не у форматі абстрактного історичного процесу. У цьому випадку історія формується через свідчення, які мають яскраво виражений емоційний характер, що підкреслює значення переживання у структурі пам'яті [90].

Водночас художній кінематограф пропонує іншу, не менш важливу модель осмислення війни. Показовим прикладом цього доцільно навести фільм режисера Ахтема Сеїтаблаєва «Кіборги», який також звертається до теми оборони Донецького аеропорту. На відміну від документальних стрічок, цей фільм вибудовує більш структурований наратив, однак його ключовою особливістю є увага до внутрішнього світу персонажів, їхніх мотивацій, страхів і цінностей.

У «Кіборгах» війна постає не лише у вигляді військового протистояння, а як простір формування нової ідентичності, де люди з різним досвідом і

поглядами об'єднуються навколо спільних цінностей. Важливо, що фільм не зводиться до героїзації у традиційному розумінні: поряд із героїзмом показуються сумніви, конфлікти і складність морального вибору. Це свідчить про перехід до більш рефлексивної моделі історичної репрезентації [101].

Таким чином, у художньому кіно формується своєрідний баланс між наративністю і психологічною глибиною, що дозволяє осмислити війну як багатовимірне явище. Якщо документальні фільми фіксують безпосередній досвід, то художні інтерпретують його, створюючи образи, які стають частиною колективної пам'яті.

Загалом для цього періоду характерною рисою є поява великої кількості кінематографічних практик, у яких фіксуються події Майдану і війни з різних позицій. Це свідчить про формування нового культурного поля, у якому історія створюється не лише професійними істориками чи режисерами, а й безпосередніми учасниками подій, свідками і носіями досвіду.

Важливою рисою також визнається поступове розмивання межі між документальним і художнім кіно. Обидва типи репрезентації взаємодіють, доповнюючи один одного і формуючи більш комплексне уявлення про історію. Це відповідає загальним тенденціям розвитку сучасної культури, де різні форми наративу співіснують і взаємодіють у межах єдиного смислового простору. Так, події Майдану і початку війни формують нову модель історичного мислення, у межах якої історія постає як відкритий, динамічний і багатоголосий процес. У цьому контексті кінематограф виконує не лише репрезентативну, а й конститутивну функцію, беручи участь у формуванні нових наративів і колективної пам'яті.

Подальший розвиток українського кінематографа 2010-х років демонструє ще одну важливу тенденцію — активне звернення до історичних тем, пов'язаних із ключовими моментами національної історії. Проте, на відміну від попередніх періодів, такі звернення відбуваються вже у принципово новому культурному контексті, сформованому подіями Майдану та війни. У

результаті історія перестає бути лише об'єктом реконструкції і натомість постає інструментом осмислення сучасності через минуле.

Одним із показових прикладів такого підходу до репрезентації історичного минулого в постмайданному українському кінематографі варто назвати фільм Олексія Шапарєва «Крути 1918», який звертається до подій бою під Крутами — одного із символічних епізодів української історії початку ХХ століття. Стрічка відтворює протистояння українських військових підрозділів із більшовицькими силами, однак її значення не обмежується історичною реконструкцією. У культурологічному вимірі фільм функціонує як модель нового героїчного нарративу, сформованого вже в умовах постмайданного суспільства, де історичне минуле осмислюється крізь призму сучасного досвіду боротьби за державність та національну ідентичність.

Особливістю репрезентації героїзму у фільмі є поєднання героїзації історичних подій з увагою до особистісного виміру людського досвіду. Персонажі постають не як абстрактні символічні фігури, а як молоді люди, які змушені робити свідомий моральний вибір у критичних історичних обставинах. Саме через це історичний конфлікт набуває не лише політичного, але й етичного значення. Такий підхід дозволяє інтегрувати історичний досвід у сучасну систему цінностей, підкреслюючи актуальність тем відповідальності, жертвності та громадянської позиції. Незважаючи на неідеальне опрацювання образів персонажів, сама ідея фільму, закладена в основу, все ж працює, хоча, на думку рецензентів, саме на цьому потрібно було концентруватися переважно, а не зважати на інші лінії на кшталт шпигунської [112].

Подібну функцію виконує і фільм «Чорний ворон», який звертається до теми повстанського руху 1920-х років. У центрі сюжету — боротьба українських повстанців проти радянської влади, що репрезентується у вигляді тривалого і складного процесу опору. Важливо, що в цьому фільмі історія подається не у форматі ізольованого епізоду, а як частина ширшого нарративу про боротьбу за незалежність, що має тяглість у часі.

У культурологічному контексті наведену вище ситуацію можна розглядати як формування наративу історичної безперервності, де різні етапи боротьби поєднуються в єдину смислову лінію. Такий підхід видається характерним для періоду після 2014 року, коли виникає потреба в конструюванні цілісної історичної картини, що пояснює сучасні події через минуле [75].

Ще одним важливим прикладом варто назвати кінострічку «Червоний», сюжет якої звертається до теми радянських таборів і репресій після Другої світової війни. Фільм розповідає історію українського повстанця, який опиняється у ГУЛАГу, де продовжує боротьбу навіть в умовах тотального контролю. У цьому випадку історія репрезентується в горизонті досвіду опору в умовах крайніх обмежень, що підкреслює значення внутрішньої свободи і моральної стійкості.

Особливістю «Червоного» є поєднання в його сюжеті елементів жанрового кіно з історичною тематикою, що дозволяє зробити складний історичний матеріал більш доступним для широкої аудиторії. Водночас фільм зберігає рефлексивний потенціал, оскільки порушує питання про межі людської витривалості і ціну свободи. Це свідчить про прагнення сучасного кінематографа поєднати популярні форми та осмислення історії [34].

Інший напрям репрезентації демонструє фільм «Захар Беркут», копродукція режисерів України та США Ахтема Сеїтаблаєва та Джона Вінна, в якому вони звертаються до значно давнішого історичного періоду – подій XIII століття. Стрічка, створена за мотивами повісті Івана Франка, розповідає про боротьбу карпатської громади проти монгольської навали. На перший погляд, цей фільм тяжіє до традиційної епічної моделі, однак у сучасному контексті він набуває додаткових значень.

У культурологічному вимірі «Захар Беркут» можна розглядати як спробу сформувати міф про колективну солідарність, де громада виступає в ролі головного суб'єкта історії. На відміну від індивідуалізованих героїчних наративів, у фільмі особливий акцент робиться на спільній дії, взаємній

підтримці та відповідальності за спільне майбутнє. Такий підхід відповідає актуальним суспільним запитам, сформованим у контексті сучасних подій [149, с. 43-46].

Загалом ці фільми демонструють, що у 2010-х роках український кінематограф формує нову модель історичної репрезентації, яка поєднує кілька важливих тенденцій. По-перше, відбувається актуалізація героїчного нарративу, однак у більш складній і рефлексивній формі, ніж у попередні періоди. По-друге, посилюється увага до історії як до процесу, що має тяглість і безпосередньо пов'язаний із сучасністю. По-третє, зростає роль культурної пам'яті як механізму, що визначає спосіб осмислення минулого.

Важливо також підкреслити, що ці фільми функціонують не ізольовано, а у взаємодії з ширшим культурним і соціальним контекстом. Вони не лише відтворюють історію, а й беруть участь у формуванні нових уявлень про неї, впливаючи на колективну пам'ять і національну ідентичність. Звернення до історичних тем у кінематографі 2010-х років свідчить про перехід до етапу, де історія стає важливим ресурсом для осмислення сучасності. Вона використовується не лише для реконструкції минулого, а й для формування смислів, які допомагають зрозуміти теперішнє і окреслити можливі сценарії майбутнього.

Розвиток українського кінематографа у 2020-х роках відбувається в умовах глибоких соціокультурних трансформацій, що пов'язані як із тривалими наслідками подій 2014 року, так і з новими викликами, які постають перед суспільством. У цей період історія остаточно перестає сприйматися як віддалене минуле і натомість функціонує в ролі актуального досвіду, що безпосередньо впливає на формування сучасної ідентичності.

Однією з ключових тенденцій розвитку погляду на історизм у вітчизняному кіномистецтві постає подальше поглиблення рефлексії над травматичними сторінками історії, які розглядаються не ізольовано, а у зв'язку з сучасними подіями. У цьому контексті важливу роль відіграє фільм «Черкаси», який звертається до подій 2014 року, зокрема до оборони

однойменного українського тральщика під час анексії Криму. Хоча ці події належать до недавнього минулого, у фільмі вони вже набувають рис історичного нарративу, що свідчить про формування «живої історії», яка ще не втратила своєї актуальності.

У культурологічному вимірі фільм «Черкаси» демонструє важливу особливість сучасного кінематографа – поєднання документальної достовірності з художньою інтерпретацією. Через увагу до внутрішніх переживань персонажів і водночас відтворення конкретних подій формується багатовимірний образ історії, що поєднує фактичний та емоційний рівні [62].

Іншим важливим прикладом наведемо фільм «Довбуш», який звертається до постаті опришка Олекси Довбуша та подій XVIII століття. На відміну від фільмів попереднього десятиліття, у змісті цієї кінострічки історія репрезентується у формі масштабного національного нарративу, що поєднує елементи пригодницького та історичного кіно. Однак у сучасному контексті цей фільм виконує не лише розважальну чи реконструктивну функцію, а й виступає засобом актуалізації образу національного героя та переосмислення тем боротьби за свободу, соціальну справедливість і культурну ідентичність. Через це історичне минуле інтегрується у сучасний культурний простір як джерело символічних моделей і ціннісних орієнтирів.

У культурологічному плані «Довбуш» можна розглядати як спробу створення нового міфу про героя, який діє не лише в межах конкретної історичної ситуації, а постає символом боротьби за свободу і справедливість. Важливо, що цей образ формується з урахуванням сучасного досвіду, що дозволяє глядачеві співвіднести події минулого з актуальними процесами [41].

Ще однією тенденцією розвитку сучасного українського кінематографа в контексті репрезентації історичного досвіду є збереження інтересу до теми історичної травми, яка продовжує осмислюватися через нові художні форми. У цьому контексті кінематограф демонструє прагнення не лише відтворити минуле, а й дослідити механізми його впливу на сучасне суспільство та колективну пам'ять. Історія постає не як завершений етап, що підлягає

однозначному трактуванню, а як тривалий процес, наслідки якого продовжують визначати культурний і соціальний досвід сучасності.

Загалом для 2020-х років характерним постає поєднання кількох моделей репрезентації історії, які сформувалися у попередні десятиліття. З одного боку, зберігається увага до героїчного наративу і постатей, що уособлюють боротьбу за свободу. З іншого – посилюється рефлексивний компонент, пов'язаний із осмисленням травматичного досвіду і ролі пам'яті у формуванні ідентичності. У результаті формується складне культурне поле, в якому історія функціонує як багатовимірний і відкритий процес.

Водночас події 2022 року, що пов'язані з повномасштабним вторгненням Росії в Україну, радикально змінюють умови функціонування кінематографа. У цей момент історія знову змінює свій статус: вона не лише осмислюється, а твориться у режимі реального часу, що створює нові виклики для її репрезентації.

У цих умовах особливого значення набуває документальне кіно, яке фіксує події війни безпосередньо в процесі їхнього розгортання. На відміну від попередніх періодів, де існувала певна дистанція між подією та її осмисленням, тепер ця дистанція практично зникає. Кінематограф стає інструментом негайної фіксації, збереження і передачі досвіду, що має не лише культурне, а й історичне значення.

Тому можна стверджувати, що український кінематограф 2020-х років демонструє завершення переходу до моделі, у якій історія постає динамічним і відкритим процесом, тісно пов'язаним із сучасністю. Це створює підґрунтя для формування нових форм репрезентації, що найбільш повно реалізуються у документальних практиках, присвячених подіям повномасштабної війни.

Документальне кіно, створене після повномасштабного вторгнення Росії у 2022 році, займає особливе місце в сучасному українському кінематографі XXI століття та становить важливий матеріал для культурологічного осмислення історичного досвіду війни. На відміну від документалістики попередніх періодів, яка переважно рефлексувала над уже завершеними

історичними подіями, стрічки 2020-х років мають справу з історією, що продовжує формуватися, фіксуючи її перебіг у реальному часі. Через це документальне кіно не лише відтворює події війни, а й бере участь у формуванні нових наративів пам'яті, колективного досвіду та культурного осмислення сучасності.

Серед них найбільш знаковим варто вважати «20 днів у Маріуполі» – фільм, який створений українським журналістом Мстиславом Черновим разом із командою Associated Press і PBS Frontline. Він складається зі щоденних відеозаписів, що були зроблені під час початку повномасштабної війни та облоги Маріуполя у 2022 році. Стрічка містить безпосередні кадри бомбардувань, масові поховання, смерть цивільних, зокрема жінок і дітей, та руйнування міської інфраструктури.

Зазначена кінострічка виступає безпосереднім свідком історичного втручання, а не лише репрезентативним продуктом ретроспективного аналізу. На відміну від фіксації подій Майдану у документальних стрічках чи художніх реконструкціях історичних епізодів, цей фільм не намагається створити завершений наратив. Він натомість презентує історію як плинний та багатовимірний процес, що формується в умовах катастрофічної кризи. Це відповідає новітнім культурологічним підходам до пам'яті та травми, де фільм слугує не лише медіумом фіксації фактів, а й структурним елементом колективної пам'яті, у якому пережитий досвід переосмислюється і формується як семантичний сенс.

Культурна та міжнародна значущість стрічки посилюється тим, що вона стала першим українським фільмом, який здобув «Оскар» у категорії «Найкращий документальний фільм» (Academy Award for Best Documentary Feature). Ця нагорода не лише відзначила мистецькі якості твору, а й надала йому глобального символічного статусу, що посилює його вплив на уявлення про війну з боку вітчизняної та міжнародної спільноти.

Документалістика війни повністю оновлює способи, у які історія може бути репрезентована через кінематограф. Якщо у традиційних формах фільм

ставав уже ретроспективною реконструкцією минулого, то стрічки типу «20 днів у Маріуполі» функціонують як свідчення того, що історія ще триває. Вони не лише передають події, а й роблять це через призму переживань свідків, журналістів і учасників, створюючи поліфонічні наративи, що включають безліч точок зору, часто суперечливих. Таким чином, документальне кіно стає не лише засобом запису фактів, а також інструментом формування та регулювання культурної пам'яті у період колективної травми [116].

Окрім суто документальних стрічок, у сучасному періоді також виникає тенденція до гібридності форм репрезентації, де документальність і художня інтерпретація взаємодіють. Такі підходи збагачують культурологічний вимір осмислення війни, оскільки дозволяють охопити не лише фактологічну основу подій, а й їхню емоційну, психічну і символічну значущість для спільнот. Саме у такому ключі сучасне українське кіно створює мультиперспективні історичні наративи, що не претендують на універсальність, але фіксують дискусійність пам'яті та переживання як частину колективного досвіду.

Загалом, документальні фільми про війну 2022 року та пізніших років виявляють кардинальне оновлення культурних механізмів репрезентації історії. Вони підтверджують, що історія в умовах повномасштабного конфлікту перестає бути лише об'єктом відтворення, вона стає полем живої пам'яті, що формується і впливає на національну ідентичність сьогодення. У цих стрічках немає фіксації єдиного істинного наративу, натомість вони демонструють множинність підходів в оцінці тих чи інших подій, суперечливих інтерпретацій і складність пережитого досвіду. Усі ці явища постають центральними для неklasичного історизму в горизонті культурологічної парадигми.

При такому підході документальне кіно не просто відображає події війни, а конструює нові форми історичного знання та створює умови для того, щоб пам'ять про сучасність увійшла до культурного дискурсу як частина історичного процесу. Саме ця здатність кіно працювати з переживаннями, травматичним досвідом і нестабільним сучасним середовищем робить його

потужним медіумом, що активно формує колективне розуміння минулого й майбутнього в умовах безперервного історичного руху.

Підсумовуючи це дослідження, можна відзначити кілька ключових тенденцій.

- Перехід від класичної моделі історизму до некласичної: історія перестає бути лише хронологічним відтворенням подій і стає культурним ресурсом для осмислення сучасності.

- Роль культурної пам'яті і наративів: кінематограф демонструє, яким чином через символи, тексти і образи формується колективне усвідомлення минулого.

- Зростання багатовимірності репрезентації: поєднання документального, художнього та поетичного кіно дозволяє відтворити складність історичного досвіду.

- Війна і Майдан як каталізатори нових форм пам'яті: вони формують новий тип культурного поля, де історія твориться у режимі реального часу і безпосередньо впливає на національну ідентичність.

- Сучасна документалістика як активний учасник історичного процесу: фільми 2022+ років підкреслюють значення багатовимірної пам'яті та відображають динаміку соціальних та культурних змін.

Таким чином, можна зробити загальний висновок, що український кінематограф ХХ–ХХІ століть формує постійно динамічну культурологічну парадигму історизму, де історія перестає бути лише об'єктом відтворення і стає активним учасником процесу формування національної ідентичності та колективної пам'яті.

Висновки до розділу

У результаті дослідження в розділі 2 було встановлено, що некласичний історизм сформувався як наслідок трансформації традиційних уявлень про історичне знання та переходу від об'єктивістської моделі історії до її

культурологічного осмислення. У той час як класичний історизм орієнтувався на відтворення історичної реальності як сукупності фактів, неklasичний розглядає історію як процес інтерпретації, що залежить від культурного контексту, системи цінностей, пам'яті та способів репрезентації минулого.

З'ясовано, що ключовими складовими неklasичного історизму виступають наратив, культурна пам'ять, ідентичність та суб'єкт інтерпретації. У цьому випадку історичне знання постає не як завершена система фактів, а як результат смислотворення, що здійснюється через наративні структури, культурні практики та символічні форми. Множинність інтерпретацій також відіграє значну роль, зумовлюючи відмову від єдиного універсального історичного наративу та визнання поліфонічного характеру історичного досвіду.

Визначено, що концепції колективної та культурної пам'яті вважається одними з основних теоретичних підґрунть неklasичного історизму. Пам'ять виступає механізмом збереження, відбору та актуалізації історичного досвіду, забезпечуючи його інтеграцію у сучасний культурний простір. У цьому контексті минуле функціонує не в вигляді статичної реальності, а в динамічній системі смислів, що постійно переосмислюється відповідно до актуальних соціокультурних потреб.

Доведено, що у формуванні неklasичного історизму важливими визнаються антропологічний, наративний та міждисциплінарний підходи, які зміщують увагу з подієвої історії на досвід людини, повсякденні практики, культурні структури та механізми конструювання історичних уявлень. Це дозволяє розглядати історію як багаторівневий культурний процес, у межах якого взаємодіють різні форми пам'яті, інтерпретації та соціального досвіду.

У культурологічному вимірі неklasичний історизм визначається важливим чинником теоретичних засад для аналізу історії як системи культурних смислів, що реалізуються через різноманітні форми репрезентації – у цьому випадку через кінематограф. Такий підхід відкриває можливість дослідження кіно не тільки як засобу відтворення історичних подій, а як

механізму формування історичних уявлень, пам'яті, ідентичності та моделей осмислення минулого.

Некласичний історизм постає специфічним дискурсом у горизонті культурологічної парадигми, у межах якої історія розглядається як відкритий процес інтерпретації, що формується через взаємодію пам'яті, наративу, культурних практик і соціокультурного контексту. Саме ця парадигма створює теоретико-методологічне підґрунтя для аналізу принципу історизму в українському кінематографі ХХ–ХХІ століть.

Основні наукові результати розділу висвітлено в працях здобувача [48, 50].

РОЗДІЛ 3

ОСНОВНІ АСПЕКТИ ТВОРЧОСТІ У ФОРМУВАННІ НЕКЛАСИЧНОГО ІСТОРИЗМУ В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ ХХ-ХХІ СТ.

3.1. Основні чинники соціокультурної детермінації творчого пошуку історизму в українському кіно

Даний розділ присвячений дослідженню основних аспектів творчості у формуванні неklasичного історизму в українській кінематографії. Якщо у попередніх розділах було проаналізовано специфіку репрезентації історії у фільмах, то в даному розділі акцент зміщується на глибинні механізми формування історичного наративу, що пов'язані не лише з художніми рішеннями, а й з ширшим соціокультурним, ціннісним і знаковим контекстом.

Неklasичний історизм передбачає відмову від уявлення про історію як лінійну сукупність об'єктивних фактів і розглядає її як процес інтерпретації, що формується у межах культури. У цьому контексті кінематограф виступає не як інструмент відтворення історії, а як середовище її смислотворення. Саме тому аналіз історичного кіно потребує врахування не лише змісту фільмів, а й тих чинників, які визначають спосіб побудови історичного наративу.

У сучасній культурології утвердилася позиція, відповідно до якої історія є результатом взаємодії пам'яті, культури та соціальних практик. Зокрема, концепція культурної пам'яті, розроблена Яном Ассманом, підкреслює, що пам'ять не є просто збереженням фактів, а постає як структурована система смислів, що забезпечує ідентичність спільноти. У свою чергу, представники школи «Анналів» змістили акцент історичного дослідження з подій на соціальні структури, менталітети та повсякденні практики, що формують історичний досвід. Ці підходи дозволяють розглядати кінематограф як особливий культурний простір, у якому історія не просто відображається, а конструюється [23, с. 16-18].

У межах даного розділу аналіз здійснюється у трьох взаємопов'язаних вимірах: соціокультурному, аксіологічному та семіотичному. Соціокультурний вимір дозволяє виявити зовнішні чинники, що детермінують творчість режисера; аксіологічний — розкрити систему цінностей, що лежить в основі історичного нарративу; семіотичний — проаналізувати знакові механізми, через які ці смисли передаються у кінематографі [42, с. 10-12]. Такий підхід дає можливість перейти від аналізу окремих фільмів до узагальнення закономірностей функціонування українського історичного кіно як цілісного культурного феномену.

Формування історичного нарративу в українському кінематографі неможливо розглядати поза соціокультурним контекстом, у якому здійснюється творча діяльність режисера. У межах неklasичного історизму режисер постає не як автономний суб'єкт, що вільно інтерпретує історію, а як культурний агент, діяльність якого детермінована системою зовнішніх чинників: соціальних запитів, політичної ситуації, ідеологічних установок і культурних практик.

У цьому контексті доцільно розмежувати два ключові етапи розвитку українського кінематографа: радянський період та період незалежності України. Кожен із цих етапів характеризується специфічною системою соціокультурних умов, які визначають характер історичного нарративу у кіно.

У радянський період кінематограф функціонував як частина державної ідеологічної системи, що зумовлювало специфіку його соціального призначення. Одним із ключових чинників була орієнтація на формування колективної ідентичності, що відповідала ідеї «радянського народу» як нової історичної спільноти. У цьому контексті історичне кіно виконувало функцію не лише репрезентації минулого, а й інструмента ідеологічного виховання.

Соціокультурні потреби у цей період формувалися на кількох рівнях. По-перше, це потреби держави, яка використовувала кінематограф як засіб трансляції офіційної історичної версії, заснованої на принципах класового підходу та партійності. По-друге, потреби широких мас населення, для яких

кіно виступало формою колективного досвіду і засобом інтерпретації соціальної реальності. По-третє, потреби маргінальних груп, які часто не знаходили прямого відображення в офіційному дискурсі, але могли бути представлені у завуальованій формі через символіку або метафори.

Особливу роль у радянському кінематографі відігравала концепція патріотизму, яка мала специфічне ідеологічне наповнення. Патріотизм у цьому випадку розглядався не як національна категорія, а як відданість соціалістичній державі та її ідеалам. Це безпосередньо впливало на вибір історичних сюжетів, характер персонажів та систему моральних оцінок, що відтворювалися у фільмах.

Водночас важливим чинником соціокультурної детермінації виступала система зовнішніх обмежень і замовлень. Ідеологічне замовлення визначало не лише тематику фільмів, а й спосіб репрезентації історичних подій. Це проявлялося у домінуванні принципів соціалістичного реалізму, який передбачав зображення історії через призму класової боротьби, героїзації праці та утвердження колективних цінностей [71, с. 320-325].

На відміну від радянського періоду, кінематограф незалежної України функціонує в умовах значно більшої свободи, але водночас і більшої соціокультурної складності. Зміна політичної системи призвела до трансформації ідеологічних орієнтирів, що безпосередньо вплинуло на характер історичного наративу. У центрі опинилися питання національної ідентичності, історичної пам'яті, травматичного досвіду та культурної спадщини.

У період незалежності України соціокультурна детермінація творчості зазнає суттєвої трансформації. Якщо у радянський час визначальним чинником виступала централізована ідеологічна система, то в умовах незалежності формується складна, багатовекторна структура впливів, у якій поєднуються державна політика пам'яті, суспільні запити, глобальні культурні процеси та індивідуальні творчі стратегії режисерів.

Одним із ключових чинників стає зміна характеру соціального запиту. У пострадянський період українське суспільство переживає процес активного переосмислення власного минулого, що пов'язано з відновленням національної історичної пам'яті, деконструкцією радянських наративів та формуванням нової ідентичності. У цьому контексті кінематограф набуває функції не лише художнього відображення реальності, а й інструмента реконструкції історичного досвіду [114, с. 102-105].

Як підкреслюється у дослідженнях культурної пам'яті, вона виступає механізмом, що забезпечує зв'язок між минулим і сучасністю та формує систему цінностей і моделей поведінки суспільства. Тож кіно в умовах незалежності стає одним із ключових медіумів цієї пам'яті, оскільки через нього здійснюється не лише передача знань про минуле, а й їхня інтерпретація та переоцінка.

У нових соціокультурних умовах можна виділити кілька рівнів потреб, що впливають на формування історичного наративу у кіно.

По-перше, це потреби суспільства, пов'язані з осмисленням травматичного історичного досвіду. До таких подій належать Голодомор, репресії, Друга світова війна, а також новітні події — Революція Гідності та російсько-українська війна. У цих умовах кінематограф стає простором колективної рефлексії, де історія постає не як завершений факт, а як пережитий досвід, що потребує осмислення.

По-друге, це потреби держави, яка формує політику пам'яті як частину національної ідеології. У цьому контексті кіно виступає інструментом формування національної ідентичності, де особлива увага приділяється таким маркерам, як історична тяглість, соборність, героїзм та європейський вибір. Таким чином, навіть у пострадянський період, попри декларовану свободу творчості, кінематограф частково залишається включеним у систему ідеологічних впливів.

По-третє, важливу роль відіграють маргінальні та альтернативні культурні групи, які пропонують інші інтерпретації історії. Саме через

незалежне кіно, документалістику та авторські проєкти виявляються альтернативні голоси, що можуть суперечити офіційним наративам. Це створює поліфонічний простір історичної пам'яті, у якому співіснують різні версії минулого.

У межах неklasичного історизму особливе значення мають зовнішні детермінанти творчості, які визначають не лише тематику, а й спосіб репрезентації історії у кіно.

Першим таким чинником є усвідомлення необхідності демонстрації історичних подій. У різні історичні періоди ця необхідність має різне наповнення. У радянський час вона пов'язана з ідеологічною функцією кіно, тоді як у сучасності — з потребою суспільства осмислити власну історію.

Другим чинником є вибір способу демонстрації історії. У цьому випадку режисер обирає між різними моделями репрезентації:

- документальною (фіксація подій),
- художньою (інтерпретація),
- символічною (узагальнення через образи).

Цей вибір безпосередньо пов'язаний із тим, як саме формується історична правда у фільмі: як факт, як переживання або як культурний символ.

Третім чинником є ідеологічне замовлення, яке не зникає навіть у сучасному кіно, але набуває складніших форм. Якщо у радянський період воно було прямим і централізованим, то сьогодні воно проявляється через культурну політику, систему фінансування, фестивальні стратегії та міжнародні контексти.

Особливе місце серед зовнішніх детермінант посідає досвід історичної травми. У сучасній культурології травма розглядається як ключовий механізм формування пам'яті, оскільки саме травматичні події найбільш активно репрезентуються у культурі. Через кінематограф ці події не лише відтворюються, а й переживаються знову, що формує нові смисли історії.

Одним із ключових аспектів соціокультурної детермінації творчості є вплив ідеології, яка визначає рамки інтерпретації історичних подій.

У радянському кінематографі можна виокремити такі ідеологічні маркери:

- класовий підхід, що передбачає поділ суспільства на «прогресивні» та «реакційні» сили;
- принцип партійності, відповідно до якого оцінка історії здійснюється з позиції офіційної ідеології;
- соціалістичний реалізм як домінуючий художній метод;
- концепція «радянського народу» як нової історичної спільноти.

Ці маркери визначали не лише зміст, а й структуру історичного нарративу, обмежуючи можливість альтернативних інтерпретацій [84, с. 95-96]. Натомість у сучасному українському кінематографі формуються інші ідеологічні орієнтири:

- національна ідея як основа історичного нарративу;
- акцент на українській ідентичності;
- концепція соборності;
- орієнтація на європейські цінності.

Важливо підкреслити, що ці маркери не є нейтральними: вони також формують певну систему інтерпретації історії, яка впливає на вибір сюжетів, героїв і моральних акцентів.

Попри значний вплив зовнішніх чинників, творчість режисера не зводиться лише до їхнього відображення. Важливим аспектом є внутрішній вимір творчості, пов'язаний із розвитком індивідуального творчого потенціалу.

У цьому контексті режисер постає як суб'єкт, що не лише реагує на соціокультурні виклики, а й трансформує їх у власній творчості. Саме через цю трансформацію відбувається ускладнення художньої мови, поява нових форм історичного нарративу та розширення меж інтерпретації минулого.

Таким чином, соціокультурна детермінація творчості не означає повної залежності режисера від середовища. Вона передбачає складну взаємодію між зовнішніми чинниками та внутрішнім творчим процесом, у результаті якої формується історичний нарратив як культурний конструкт.

Зазначені соціокультурні та ідеологічні чинники набувають особливої виразності у конкретних кінематографічних практиках, де вони проявляються не як абстрактні категорії, а як структурні принципи побудови історичного наративу. У цьому контексті доцільно звернутися до аналізу окремих кінострічок, розглядаючи їх не з позиції художніх особливостей, а як прояви соціокультурної детермінації творчості.

У радянський період яскравим прикладом взаємодії ідеологічних вимог і творчого пошуку є фільм «Земля» режисера Олександра Довженка. Формально стрічка відповідає запиту радянської ідеології на репрезентацію колективізації як прогресивного історичного процесу. Це відображає потребу держави у легітимації соціально-економічних трансформацій через культурні засоби. Водночас фільм демонструє складнішу структуру соціокультурної детермінації.

З одного боку, у ньому присутні ідеологічні маркери радянського дискурсу — акцент на колективі, протиставлення «старого» і «нового», відображення історії як поступального руху до соціалістичного майбутнього. З іншого боку, у стрічці простежується вплив глибинних культурних потреб суспільства, зокрема пов'язаних із традиційним селянським світоглядом, для якого земля виступає не лише економічною категорією, а й екзистенційною цінністю. Таким чином, фільм можна розглядати як результат перетину двох типів детермінації: офіційної ідеології та культурної пам'яті селянського середовища [146, с. 714–715].

Подібна подвійність характерна і для інших радянських стрічок історичної тематики. Наприклад, фільм «Богдан Хмельницький» (реж. Ігор Савченко) демонструє виразний вплив принципу партійності в інтерпретації історичних подій. Образ гетьмана подається через призму ідеї історичної закономірності воз'єднання України з Росією, що відповідає офіційній ідеологічній установці того часу. У цьому випадку соціокультурна детермінація проявляється у домінуванні державного запиту над іншими рівнями потреб, зокрема потребами альтернативного історичного осмислення [97].

Водночас навіть у межах жорсткої ідеологічної системи кінематограф не був повністю однорідним. Прикладом цього є українське поетичне кіно 1960-х років, зокрема стрічка «Тіні забутих предків» режисера Сергія Параджанова. У соціокультурному вимірі цей фільм відображає реакцію творчого середовища на обмеження соціалістичного реалізму. Потреби маргіналізованих культурних груп, пов'язані зі збереженням етнічної ідентичності та традицій, знаходять у ньому своєрідне вираження [156].

З точки зору соціокультурної детермінації, «Тіні забутих предків» демонструють зміщення акценту з офіційної історії на культурну пам'ять, що формується через ритуали, традиції та повсякденні практики. Такий підхід можна розглядати як альтернативу домінувальному ідеологічному дискурсу, що свідчить про наявність внутрішніх протиріч у культурному полі радянського суспільства [21, с. 58–60].

У період незалежності характер соціокультурної детермінації суттєво змінюється, що знаходить відображення у тематичному і смисловому зсуві кінематографа. Наприклад, фільм «Поводир» режисера Олеся Саніна демонструє орієнтацію на переосмислення репресивних сторінок історії, зокрема знищення кобзарської традиції. У цьому випадку соціальний запит пов'язаний із відновленням історичної справедливості та поверненням замовчуваних тем у публічний дискурс.

Водночас фільм відображає ідеологічні маркери сучасного періоду, зокрема акцент на національній ідентичності та культурній спадщині. Це свідчить про те, що навіть в умовах відносної свободи творчості кінематограф залишається включеним у процес формування політики пам'яті [140].

Іншим прикладом є стрічка «Крути 1918» (реж. Олексій Шапарєв), яка демонструє вплив сучасного державного та суспільного запиту на героїзацію історичних подій. У цьому випадку соціокультурна детермінація проявляється у прагненні сформуванню позитивний образ національної історії, що відповідає потребам консолідації суспільства в умовах політичної нестабільності [8, с. 54–56].

Можна також звернути увагу на фільм «Кіборги» (реж. Ахтем Сеітаблаєв), у якому поєднуються різні рівні соціокультурної детермінації. З одного боку, стрічка відповідає суспільному запиту на героїзацію сучасної війни. З іншого — вона демонструє складні внутрішні конфлікти персонажів, що відображає потребу суспільства у глибшому осмисленні травматичного досвіду [159].

Разом з тим, у сучасному українському кіно активно розвивається документальний напрям, який демонструє іншу модель соціокультурної детермінації. Фільм «20 днів у Маріуполі» є прикладом репрезентації історії як безпосереднього досвіду. У цьому випадку режисерська діяльність визначається не лише зовнішнім запитом, а й необхідністю фіксації подій у момент їхнього відбування.

З точки зору неklasичного історизму, така форма репрезентації відповідає уявленню про історію як відкритий процес, що не має завершеної інтерпретації. Соціокультурна детермінація тут проявляється у впливі травматичного досвіду, який формує нові способи осмислення історії [32].

Таким чином, аналіз українського кінематографа дозволяє виявити, що соціокультурна детермінація творчості має багаторівневий характер. Вона включає:

- вплив державної ідеології;
- соціальні потреби різних груп населення;
- культурну пам'ять;
- досвід історичної травми;
- індивідуальний творчий пошук.

Усі ці чинники взаємодіють між собою, формуючи складну систему, в межах якої відбувається творення історичного наративу в кіно.

Окремого аналізу в межах соціокультурної детермінації творчості потребує феномен патріотизму, який виступає одним із ключових ідеологічних та ціннісних орієнтирів історичного кінематографа. Його зміст і функції

суттєво змінюються залежно від історичного контексту, що безпосередньо впливає на характер кінематографічних наративів [45, с. 34–35].

У радянський період патріотизм мав специфічне ідеологічне наповнення і був тісно пов'язаний із концепцією соціалістичної держави. Він не ототожнювався з національною ідентичністю у сучасному розумінні, а формувався як відданість ідеалам соціалізму, партії та колективу. Такий підхід визначав і характер історичного кіно, у якому патріотизм репрезентувався через героїзацію праці, військових подвигів і колективної боротьби.

Це особливо помітно у фільмах, що звертаються до теми війни або революційних подій. У них історія подається як процес, у якому індивідуальні інтереси підпорядковуються колективній меті. Таким чином, патріотизм виступає не як індивідуальний вибір, а як соціально зумовлена норма поведінки.

У контексті соціокультурної детермінації це означає, що кінематограф функціонує як інструмент формування певного типу громадянина, для якого ключовими є такі цінності, як дисципліна, відданість ідеї та готовність до самопожертви заради колективу. Відповідно, історичний наратив у кіно будується таким чином, щоб підтверджувати і легітимізувати ці цінності [64, с. 306–308].

Натомість у період незалежності зміст патріотизму зазнає суттєвої трансформації. Він поступово набуває національного та культурного виміру, що пов'язано з процесами формування української ідентичності. У цьому випадку патріотизм виступає не як ідеологічна норма, а як ціннісний вибір, пов'язаний із усвідомленням належності до національної спільноти [5, с. 26–27].

Це найбільш притаманно стрічкам, що демонструють історичні події, пов'язані із боротьбою за незалежність або захистом держави. У таких стрічках патріотизм набуває персоналізованого характеру: він проявляється через моральні дилеми, внутрішні конфлікти та індивідуальні рішення персонажів [56, с. 153–155].

У сучасному кінематографі патріотизм часто поєднується з темою історичної травми, що відображає складний характер соціального досвіду. У цьому випадку він не є однозначною категорією, а виступає як результат осмислення втрат, конфліктів і суперечностей. Це відповідає неklasичному підходу до історії, де відсутня єдина «правильна» інтерпретація подій.

Таким чином, трансформація патріотизму від радянської до сучасної моделі відображає зміну соціокультурних умов і безпосередньо впливає на характер історичного наративу в кіно.

З метою узагальнення проведеного аналізу доцільно систематизувати основні чинники соціокультурної детермінації творчості у формуванні історичного наративу в українському кінематографі.

1. Соціальні потреби

Соціальні потреби виступають базовим рівнем детермінації, оскільки саме вони визначають загальний запит на певні типи історичних наративів.

У цьому контексті можна виділити:

- потреби держави, пов'язані з формуванням ідеології та політики пам'яті;
- потреби суспільства, спрямовані на осмислення історичного досвіду;
- потреби маргінальних груп, що прагнуть репрезентації альтернативних історій.

Ці потреби не є статичними і змінюються залежно від історичного періоду, що зумовлює трансформацію кінематографічного наративу.

2. Ідеологічні чинники

Ідеологія виступає одним із найпотужніших механізмів детермінації, оскільки вона задає рамки інтерпретації історії.

У радянський період це:

- класовий підхід;
- принцип партійності;
- соціалістичний реалізм;
- концепція «радянського народу».

У сучасний період:

- національна ідея;
- українська ідентичність;
- соборність;
- європейський вибір.

Ці чинники визначають не лише зміст історичних сюжетів, а й систему цінностей, що лежить в їх основі.

3. Культурна пам'ять

Культурна пам'ять виступає ключовим механізмом зв'язку між минулим і сучасністю. Вона визначає, які події зберігаються у колективній свідомості і як вони інтерпретуються.

Як зазначає Ян Ассман, культурна пам'ять є системою символічних форм, через які суспільство зберігає і транслює своє уявлення про минуле [118, с. 110-113].

У цьому сенсі кінематограф виступає одним із головних медіумів цієї пам'яті.

4. Історична травма

Історична травма є важливим чинником, що визначає характер сучасного історичного кіно. Вона формує особливий тип наративу, у якому історія постає як досвід переживання, а не лише як сукупність фактів.

Травматичні події активізують процеси пам'яті та стимулюють появу нових форм репрезентації історії, що відповідає некласичному підходу до історизму.

5. Творчий суб'єкт

Попри значний вплив зовнішніх чинників, режисер зберігає статус активного суб'єкта творчості. Він не лише відображає соціокультурні процеси, а й інтерпретує їх, створюючи власні наративні моделі.

Таким чином, творчість у кіно постає як результат взаємодії:

- зовнішніх детермінантів (соціум, ідеологія, пам'ять);
- внутрішнього творчого процесу.

У межах аналізу соціокультурної детермінації творчості особливого значення набуває врахування ролі маргінальних груп як специфічного чинника формування історичного наративу у кінематографі. Під маргінальними групами у даному контексті доцільно розуміти ті соціальні спільноти або індивідів, які перебувають поза межами домінуючих соціальних, політичних або культурних структур і, відповідно, не мають повноцінного представництва в офіційній історії.

У культурологічних дослідженнях маргінальність розглядається як стан перебування «на межі» соціальної системи, що супроводжується обмеженим доступом до ресурсів, включно з можливістю формування власного історичного дискурсу. У цьому сенсі кінематограф виступає одним із небагатьох інструментів, через який ці групи можуть бути включені у процес репрезентації історії.

З позиції неklasичного історизму це має принципове значення, оскільки він передбачає відмову від монополії «офіційної історії» і визнає множинність голосів, що формують історичний наратив. Саме маргінальні групи часто стають носіями альтернативної пам'яті, яка не збігається з домінуючими інтерпретаціями.

У радянський період роль маргінальних груп у кінематографі була суттєво обмежена ідеологічними рамками. Офіційна історія прагнула до уніфікації, що передбачало витіснення або спрощення альтернативних соціальних досвідів. У цьому контексті маргінальні групи або взагалі не репрезентувалися, або зображувалися через призму ідеологічних схем [139, с. 68-70].

Проте навіть у цих умовах їхня присутність не зникла повністю. Вона могла проявлятися у завуальованій формі, через символічні або непрямі знаки, що дозволяло зберігати певні елементи альтернативного досвіду. Це свідчить про те, що соціокультурна детермінація не є абсолютною і допускає існування внутрішніх суперечностей.

У період незалежності ситуація змінюється, і маргінальні групи починають відігравати значно активнішу роль у формуванні історичного нарративу. Це пов'язано з процесами демократизації та плюралізації культурного простору, що відкривають можливість для репрезентації різних соціальних досвідів.

У цьому контексті особливого значення набувають такі групи:

- етнічні меншини;
- жертви історичних репресій;
- учасники травматичних подій;
- соціальні групи, що перебувають поза центром політичної уваги.

Їхня присутність у кінематографі змінює структуру історичного нарративу, роблячи його більш багатовимірним і складним. Важливо підкреслити, що включення маргінальних груп у кінематографічний нарратив не означає лише розширення тематичного поля. Воно змінює саму логіку історизму, оскільки:

- руйнує єдину точку зору;
- вводить множинність інтерпретацій;
- підкреслює суб'єктивний характер історичного досвіду.

У цьому сенсі маргінальні групи виступають як ключовий чинник формування неklasичного історизму, оскільки саме через них історія набуває поліфонічного характеру.

Особливого значення набуває також зв'язок маргінальності з історичною травмою. Як зазначається у сучасних дослідженнях пам'яті, травматичний досвід часто зберігається саме у маргінальних групах, які не мають можливості повноцінно інтегрувати його в офіційний нарратив. У цьому контексті кінематограф стає простором, у якому ця пам'ять може бути репрезентована і осмислена.

Одним із прикладів такого кіно є фільм «Додому» режисера Нарімана Алієва, у якому репрезентується досвід кримськотатарської спільноти. У цьому випадку маргінальність проявляється не лише як соціальний статус, а як

історичний стан, пов'язаний із депортацією, втратою території та необхідністю збереження ідентичності у чужому середовищі.

З соціокультурної точки зору цей фільм демонструє, що історичний наратив формується не лише через події, а через досвід тих, хто ці події переживає. Маргінальна позиція персонажів дозволяє висвітлити аспекти історії, які залишаються поза межами офіційного дискурсу [35].

Так маргінальні групи виступають не лише як об'єкт зображення, а як активний чинник формування історичного наративу. Через їхній досвід кінематограф отримує можливість виходити за межі офіційної історії і створювати більш складні, багатовимірні моделі осмислення минулого.

У межах соціокультурної детермінації творчого пошуку історизму в українському кінематографі особливе місце посідає державна політика пам'яті як системний чинник, що визначає напрями інтерпретації минулого. Кінематограф у цьому контексті виступає не лише як форма культурної репрезентації, а як інструмент конструювання історичної свідомості, що функціонує у взаємодії з офіційними наративами.

Поняття політики пам'яті у сучасній гуманітаристиці визначається як сукупність практик, спрямованих на формування, збереження та трансляцію уявлень про минуле, які мають соціальне та політичне значення. У цьому сенсі держава виступає як ключовий суб'єкт, що визначає пріоритети історичної інтерпретації та закріплює певні моделі історичного мислення.

З позиції некласичного історизму важливо підкреслити, що політика пам'яті не є нейтральною: вона завжди пов'язана з відбором фактів, їхньою інтерпретацією та ієрархізацією. Це означає, що кінематограф, взаємодіючи з політикою пам'яті, не лише відображає історію, а бере участь у її конструюванні.

У радянський період політика пам'яті мала чітко визначений ідеологічний характер. Вона була спрямована на формування уніфікованого історичного наративу, що відповідав принципам марксистсько-ленінської ідеології. Основними її характеристиками були:

- домінування класового підходу до історії;

- героїзація революційної боротьби;
- формування образу «радянського народу» як єдиної історичної спільності;
- маргіналізація альтернативних історичних досвідів.

У цьому контексті кінематограф виступав як інструмент реалізації цієї політики. Історичні події у фільмах інтерпретувалися відповідно до офіційної ідеології, що обмежувало можливість альтернативного осмислення минулого.

Проте важливо зазначити, що навіть у межах жорсткої ідеологічної регламентації кінематограф не був повністю однорідним. У деяких випадках можна простежити спроби виходу за межі офіційного дискурсу, що свідчить про наявність внутрішніх суперечностей у системі політики пам'яті.

З набуттям незалежності Україна переходить до нової моделі політики пам'яті, що характеризується плюралізмом і переосмисленням історичного досвіду. У цьому контексті відбувається:

- перегляд радянських наративів;
- актуалізація тем, які раніше замовчувалися (Голодомор, репресії, національно-визвольна боротьба);
- формування нової системи історичних символів;
- посилення ролі національної ідентичності.

Кінематограф у цей період стає одним із ключових інструментів реалізації нової політики пам'яті. Він не лише відтворює історичні події, а формує нові способи їхнього осмислення, що відповідають сучасним ціннісним орієнтирам.

Одним із таких прикладів є фільм «Голод-33», реж. Олесь Янчука, який звертається до теми Голодомору. У цьому випадку кінематограф виступає як засіб актуалізації історичної пам'яті про події, що тривалий час були витіснені з офіційного дискурсу.

З соціокультурної точки зору цей фільм демонструє, як політика пам'яті впливає на вибір тематики і способів її репрезентації. Голодомор у даному

контексті постає не лише як історичний факт, а як ключовий елемент національної пам'яті, що визначає сучасну ідентичність.

У сучасних умовах можна говорити про процес реідеологізації політики пам'яті, що пов'язаний із новими соціально-політичними викликами. У цьому контексті особливого значення набувають такі поняття:

- національна ідея;
- українська ідентичність;
- соборність;
- європейський вибір.

Ці концепти формують нову систему координат, у межах якої відбувається осмислення історії. Кінематограф, у свою чергу, виступає як простір, у якому ці ідеї отримують символічне вираження.

Прикладом цього є фільм «Крути 1918», де події історії інтерпретуються через призму сучасних цінностей. У цьому випадку історичний наратив набуває додаткового значення, оскільки він співвідноситься з актуальними соціальними процесами. З аксіологічної точки зору це означає, що політика пам'яті не лише визначає зміст історичного наративу, а й впливає на його ціннісну структуру.

Важливим аспектом є взаємодія між державними інституціями та кінематографом. Держава може впливати на розвиток кіно через:

- фінансування;
- підтримку певних тем;
- формування культурної політики.

Зокрема, діяльність Державного агентства України з питань кіно відіграє важливу роль у підтримці національного кінематографа, включно з історичними фільмами, більшою мірою після середини 2000-х рр. Це свідчить про те, що кінематограф не існує ізольовано, а функціонує у межах ширшої соціокультурної системи, у якій держава є одним із важливих чинників [100].

Таким чином, державна політика пам'яті виступає одним із визначальних чинників формування історичного кінематографа. Вона:

- задає тематичні пріоритети;

- впливає на інтерпретацію історичних подій;
- формує систему цінностей, через яку осмислюється минуле.

У межах неklasичного історизму ця взаємодія набуває особливого значення, оскільки вона не обмежується одностороннім впливом, а передбачає складний процес взаємодії між офіційними нарративами і творчою інтерпретацією.

Кінематограф у цьому контексті виступає як простір, у якому політика пам'яті не лише реалізується, а й переосмислюється, що дозволяє формувати більш багатовимірне бачення історії.

У межах соціокультурної детермінації історичного кінематографа важливо відмітити значення патріотизму як ціннісної категорії, що визначає спосіб інтерпретації історії. Кінематограф у цьому контексті виступає як один із ключових інструментів формування патріотичних уявлень, оскільки він здатний поєднувати емоційний вплив із символічним моделюванням історичного досвіду.

Патріотизм у науковому дискурсі визначається як соціокультурна установка, що передбачає ідентифікацію індивіда з певною спільнотою, найчастіше національною, та готовність діяти в її інтересах. У цьому сенсі кінематограф виступає як механізм, через який ця установка формується, транслюється і закріплюється у свідомості глядача.

З позиції неklasичного історизму важливо підкреслити, що патріотизм не є статичною категорією. Його зміст змінюється залежно від історичного контексту, що безпосередньо впливає на характер кінематографічних нарративів.

У радянський період патріотизм мав чітко визначений ідеологічний характер. Він формувався як лояльність до держави і ототожнювався з відданістю соціалістичній системі. У цьому контексті патріотизм мав не національний, а наднаціональний характер, що відображалось у концепції «радянського народу».

Кінематограф у цій системі виконував функцію виховання громадян у дусі колективізму і відданості державі. Історичні події інтерпретувалися таким чином, щоб підкреслити:

- героїзм у боротьбі за ідеали соціалізму;
- пріоритет колективних інтересів над індивідуальними;
- неминучість історичного прогресу у напрямі комунізму.

У цьому сенсі патріотизм виступав як інструмент ідеологічної мобілізації, а кінематограф — як засіб його поширення [73, с. 87-88].

Важливо підкреслити, що така модель обмежувала можливість альтернативного розуміння патріотизму, оскільки вона не допускала множинності інтерпретацій. Патріотизм мав чітко визначений зміст і не передбачав індивідуального осмислення.

У часи незалежності відбувається суттєва трансформація змісту патріотизму - він перестає бути ідеологічною категорією і набуває національного та культурного виміру. У цьому контексті патріотизм пов'язується з:

- збереженням історичної пам'яті;
- формуванням національної ідентичності;
- усвідомленням власної історії як окремої від радянського нарративу.

Кінематограф відіграє ключову роль у цьому процесі, оскільки він дозволяє створювати нові образи історії, що відповідають сучасним уявленням про націю. Одним із прикладів такого кіно є «Чорний ворон» режисера Тараса Ткаченка, у якому патріотизм репрезентується як відданість ідеї незалежності. У цьому випадку він не зводиться до лояльності до держави, а виступає як ціннісний вибір, що визначає поведінку персонажів. З соціокультурної точки зору це свідчить про зміну функції патріотизму: він перестає бути інструментом ідеологічного контролю і стає засобом самовизначення [2].

У сучасному українському кінематографі патріотизм набуває ще більш складного характеру. Він перестає бути лише політичною або національною

категорією і стає екзистенційною, тобто пов'язаною з фундаментальними питаннями існування.

Це пов'язано з історичними подіями останніх років, які актуалізували питання:

- гідності;
- свободи;
- відповідальності за історичний вибір.

У цьому контексті патріотизм проявляється не як декларація, а як конкретна дія, що має ціннісний характер. Як-от у фільмі «Кіборги» режисера Ахтема Сеїтаблаєва, у якому патріотизм пов'язаний із захистом простору, що набуває символічного значення. У цьому випадку він виступає як форма існування, що передбачає готовність до самопожертви. З аксіологічної точки зору це означає, що патріотизм інтегрується у систему інших цінностей і не може розглядатися ізольовано [115].

Патріотизм впливає на кінематограф не лише як тема, а як фактор, що визначає творчий вибір режисера. Він може проявлятися у:

- виборі історичних подій для репрезентації;
- інтерпретації персонажів;
- формуванні ціннісної структури наративу.

У цьому сенсі патріотизм виступає як внутрішній і зовнішній чинник творчості:

- як внутрішній — через систему цінностей автора;
- як зовнішній — через суспільний запит на певні теми.

Це відповідає загальній логіці соціокультурної детермінації, у межах якої творчість формується у взаємодії індивідуальних і суспільних факторів.

Проведений аналіз дозволяє зробити висновок, що формування історичного наративу в українському кінематографі є результатом складної соціокультурної детермінації, у межах якої взаємодіють різні рівні впливу.

- По-перше, історичний наратив визначається соціальними потребами, що формують запит на певні інтерпретації минулого.

- По-друге, ідеологічні чинники задають рамки цієї інтерпретації, визначаючи систему цінностей і смислів.
- По-третє, культурна пам'ять і історична травма забезпечують зв'язок між минулим і сучасністю, формуючи емоційний і символічний вимір історії.
- По-четверте, режисер виступає як суб'єкт, що трансформує ці впливи у художній наратив, створюючи нові моделі осмислення історичного досвіду.

Таким чином, історичне кіно постає не як відображення об'єктивної реальності, а як результат взаємодії соціокультурних чинників, що формують специфічний тип історизму, який відповідає принципам некласичного підходу.

3.2. Аксіологічний вимір некласичного ставлення до історії вітчизняними режисерами

Аксіологічний вимір є невід'ємною складовою культурологічного аналізу кінематографа, оскільки будь-яка форма культури функціонує як система цінностей, що визначає способи осмислення реальності. У цьому контексті історичний кінематограф постає не лише як засіб репрезентації минулого, а як простір формування і трансляції ціннісних орієнтацій суспільства.

У межах некласичного історизму історія розглядається не як сукупність об'єктивних фактів, а як культурно зумовлений наратив, що формується через систему інтерпретацій. Відтак, аксіологічний аналіз дозволяє виявити, які саме цінності лежать в основі цих інтерпретацій, яким чином вони змінюються в історичному процесі та як впливають на формування історичної пам'яті.

У культурології аксіологія визначається як вчення про цінності, їхню природу, структуру та функції у суспільстві.

Цінності виступають базовими орієнтирами, що визначають поведінку індивіда і соціальних груп, а також формують систему смислів, через яку осмислюється досвід минулого.

З цієї точки зору кінематограф можна розглядати як особливий механізм аксіологічної репрезентації, у межах якого історичні події трансформуються у ціннісно насичені наративи. У фільмах історія не лише відображається, а й оцінюється, інтерпретується і переживається, що робить їх важливим інструментом формування колективної пам'яті [66, с. 117–120].

Особливого значення набуває співвідношення між моральними та аксіологічними вимірами. Якщо мораль визначає норми поведінки, то аксіологія формує систему цінностей, на основі яких ці норми виникають. Таким чином, моральний вибір персонажа у фільмі може бути розглянутий як прояв глибшого ціннісного вибору, що відображає певну аксіологічну систему.

У процесі розвитку українського кінематографа можна простежити формування цілісної системи цінностей, яка змінюється залежно від історичного контексту, але водночас зберігає певну внутрішню тяглість.

До ключових цінностей, що репрезентуються у вітчизняному історичному кіно, належать:

- життя як базова екзистенційна цінність;
- гідність як основа морального вибору;
- свобода як політична та культурна категорія;
- земля як символ культурної тяглості;
- пам'ять як механізм збереження ідентичності;
- спільнота як форма соціальної організації;
- жертва як етична категорія історичного досвіду.

Ці цінності не існують ізольовано, а формують складну систему, у межах якої здійснюється осмислення історії.

Як зазначає Моріс Гальбвас, колективна пам'ять є соціально зумовленою і формується у межах групових уявлень. Відповідно, цінності, що лежать в основі цієї пам'яті, також мають соціальний характер і відображають специфіку історичного розвитку суспільства.

Аксіологічний аналіз українського кінематографа дозволяє виділити кілька етапів трансформації цінностей.

1. Радянський період.

У радянському кінематографі домінують колективістські цінності, що відповідають ідеологічній моделі соціалістичного суспільства, серед яких:

- колективна праця;
- соціальна рівність;
- відданість державі;
- героїзація революційної боротьби.

У цьому контексті індивідуальні цінності підпорядковуються колективним, а моральний вибір персонажів визначається відповідністю ідеологічним нормам.

2. Період поетичного кіно.

У 1960-х роках відбувається зміщення аксіологічного акценту у бік культурних і екзистенційних цінностей.

У фільмах цього періоду особливого значення набувають:

- традиція;
- зв'язок із природою;
- духовність;
- етнічна ідентичність.

Це свідчить про появу альтернативної системи цінностей, що частково протистоїть офіційній ідеології.

3. Період незалежності.

У пострадянський період формується нова система цінностей, пов'язана з:

- національною ідентичністю;
- історичною пам'яттю;
- свободою;
- гідністю.

Особливого значення набуває цінність індивідуального вибору, що відповідає некласичному підходу до історії.

4. Сучасний етап.

У сучасному українському кінематографі домінують цінності, пов'язані з досвідом війни та соціальних трансформацій:

- гідність як центральна категорія;
- свобода як екзистенційна необхідність;
- пам'ять як форма переживання травми;
- відповідальність за історичний вибір.

Одним із ключових елементів неklasичного історизму є наявність аксіологічного конфлікту, який виникає між різними системами цінностей.

У кінематографі цей конфлікт проявляється як:

- протистояння індивідуальних і колективних цінностей;
- конфлікт між офіційною ідеологією та особистим досвідом;
- суперечність між минулим і сучасним уявленням про історію.

Цей конфлікт є важливим механізмом формування історичного наративу, оскільки саме через нього історія постає як процес вибору, а не як задана структура [111, с. 190–192].

Аксіологічний вимір історичного кінематографа найбільш чітко проявляється у способі репрезентації цінностей через поведінку персонажів, їхні рішення та життєві стратегії. У цьому контексті персонаж фільму виступає не просто учасником подій, а носієм певної ціннісної системи, що відображає соціокультурні орієнтири епохи.

Наприклад, у фільмі «Земля» (реж. Олександр Довженко) центральним є протистояння двох ціннісних моделей: традиційного селянського світогляду та нової соціалістичної ідеології. З аксіологічної точки зору це не просто конфлікт поколінь або економічних систем, а зіткнення різних уявлень про сенс життя, працю і місце людини у світі. Земля у цьому випадку виступає як базова екзистенційна цінність, що визначає життєву стратегію персонажів і їхній ціннісний вибір [133].

У фільмі «Тіні забутих предків» (реж. Сергій Параджанов) аксіологічний вимір формується через іншу систему цінностей, пов'язану з традицією,

духовністю та етнокультурною ідентичністю. Тут ключовим є не соціальний конфлікт, а внутрішня структура цінностей, у якій життя людини визначається зв'язком із культурною традицією та спільнотою. Таким чином, фільм репрезентує цінності, що виходять за межі офіційної ідеології і формують альтернативний аксіологічний простір [103, с. 230–231].

У сучасному українському кінематографі аксіологічний вимір набуває нових форм, пов'язаних з історичними трансформаціями суспільства. Зокрема, у фільмі «Кіборги» (реж. Ахтем Сеітаблаєв) центральною є цінність гідності, яка визначає поведінку персонажів у ситуації екстремального вибору. Гідність у цьому випадку виступає не як абстрактна моральна категорія, а як конкретний принцип, що визначає рішення персонажів навіть у ситуації загрози життю [39, с. 106–107].

Подібний аксіологічний акцент простежується і у фільмі «20 днів у Маріуполі», де ключовими стають цінності життя, правди і свідчення. У цьому випадку історичний наратив формується через досвід безпосереднього переживання подій, що надає цінностям особливої інтенсивності. Важливо, що тут відсутня чітка ієрархія цінностей: вони перебувають у стані постійної напруги, що відповідає неklasичному підходу до історії [38, с. 324].

У межах аксіологічного аналізу особливого значення набуває інтерпретація морального вибору персонажів як прояву ціннісного вибору. Це означає, що будь-яке рішення героя у фільмі можна розглядати не лише як етичну дію, а як відображення певної системи цінностей.

У фільмі «Крути 1918» моральний вибір персонажів пов'язаний із готовністю пожертвувати власним життям заради захисту держави. У цьому випадку жертва виступає як вища цінність, що визначає ієрархію інших цінностей. Водночас важливо підкреслити, що така модель цінностей є історично зумовленою і пов'язана з сучасним соціокультурним контекстом, у якому формується запит на героїчний наратив [37, с. 95–97].

У фільмі «Поводир» моральний вибір пов'язаний із збереженням культурної пам'яті та ідентичності. Тут цінність культури і традиції

протистоїть репресивній ідеології, що намагається її знищити. Таким чином, моральний вибір персонажів набуває значення боротьби за збереження ціннісної системи, яка є основою їхньої ідентичності.

У сучасному кінематографі моральний вибір часто постає як ситуація невизначеності, у якій відсутні однозначні відповіді. Це відповідає некласичному історизму, що передбачає множинність інтерпретацій і відсутність єдиної істини. У такому контексті ціннісний вибір стає відкритим процесом, що формується у взаємодії різних факторів.

Особливого значення у формуванні історичного наративу набуває конфлікт між офіційною ідеологією та ціннісними орієнтирами індивіда. Цей конфлікт є ключовим для розуміння некласичного підходу до історії, оскільки він демонструє, що історія не є однозначною і визначається різними системами цінностей [86, с. 359–360].

У радянському кінематографі цей конфлікт часто маскується або зводиться до мінімуму, що пов'язано з домінуванням ідеологічного контролю. Проте навіть у цих умовах можна виявити напруження між офіційною системою цінностей і реальними потребами людей [53, с. 9].

У період незалежності цей конфлікт стає більш виразним і відкритим. Наприклад, у фільмах, що звертаються до теми історичної травми, часто простежується протистояння між офіційною інтерпретацією подій і індивідуальним досвідом персонажів. Це створює багатовимірний аксіологічний простір, у якому різні системи цінностей вступають у взаємодію [31, с. 72–74].

Такий підхід відповідає сучасним культурологічним концепціям, згідно з якими цінності не є універсальними, а формуються у конкретних соціокультурних умовах. Відтак, кінематограф можна розглядати як простір, у якому ці цінності не лише відображаються, а й конструюються.

Важливим аспектом аксіологічного аналізу є встановлення залежності системи цінностей від ідеологічного контексту. Цінності не існують поза

ідеологією, а формуються у межах певної системи уявлень про суспільство, людину та історію.

У радянський період ідеологія визначала ієрархію цінностей, у якій домінували колективні інтереси над індивідуальними. Це знаходило відображення у кінематографі, де персонажі оцінювалися залежно від їхньої відповідності ідеологічним нормам.

У сучасному українському кіно ідеологічна детермінація набуває більш складного характеру. З одного боку, формується система цінностей, пов'язана з національною ідентичністю та державністю. З іншого — зберігається плюралізм інтерпретацій, що дозволяє співіснувати різним ціннісним системам. Це свідчить про те, що сучасний кінематограф функціонує у полі аксіологічної напруги, де різні системи цінностей взаємодіють, конфліктують і трансформуються.

Однією з ключових цінностей, що визначає специфіку неklasичного історизму в українському кінематографі, є гідність. У культурологічному та аксіологічному вимірах гідність виступає не лише моральною характеристикою особистості, а й фундаментальною категорією, що визначає спосіб існування людини у світі, її ставлення до історії, суспільства і самої себе.

У класичних моделях історизму гідність часто підпорядковується колективним або ідеологічним цілям. Проте у межах неklasичного підходу вона набуває автономного значення, стаючи основою індивідуального ціннісного вибору. Це означає, що гідність перестає бути функцією соціальної ролі і перетворюється на внутрішній принцип, який визначає поведінку людини навіть у ситуаціях зовнішнього тиску.

З аксіологічного погляду гідність тісно пов'язана з категоріями свободи та відповідальності. Людина, яка діє відповідно до власної гідності, здійснює вибір не лише на основі зовнішніх норм, а й виходячи з внутрішньої системи цінностей. Саме тому у кінематографі гідність часто проявляється у ситуаціях конфлікту, де персонаж змушений обирати між різними ціннісними орієнтирами.

У цьому контексті важливо звернути увагу на те, що гідність як цінність має історично зумовлений характер. У різні періоди вона наповнюється різним змістом і виконує різні функції у структурі історичного нарративу. У радянський період гідність часто підпорядковується колективним ідеалам, що обмежує її індивідуальний вимір. Натомість у сучасному українському кінематографі вона стає центральною категорією, що визначає структуру історичного досвіду [80, с. 326-327].

Це особливо помітно у фільмах, що звертаються до подій новітньої історії. У них гідність виступає як цінність, що не може бути редукована до політичних або соціальних умов. Вона визначає здатність людини залишатися суб'єктом навіть у ситуаціях крайньої нестабільності, насильства або загрози життю.

У межах аксіологічного аналізу важливо підкреслити, що гідність не є ізольованою цінністю. Вона вступає у складні взаємодії з іншими цінностями, такими як життя, свобода, обов'язок або жертва. У деяких випадках ці взаємодії набувають конфліктного характеру, що створює напруження у структурі історичного нарративу.

Наприклад, ситуація, у якій збереження життя суперечить збереженню гідності, є типовою для сучасного історичного кіно. У таких випадках персонажі змушені робити вибір між різними цінностями, що підкреслює складність і багатовимірність історичного досвіду.

Таким чином, гідність виступає як центральна аксіологічна категорія, через яку формується неklasичне ставлення до історії. Вона дозволяє розглядати історію не як об'єктивний процес, а як простір ціннісного вибору, у якому людина постає активним суб'єктом, що формує власне розуміння минулого.

Цінність життя є фундаментальною категорією у будь-якій аксіологічній системі, оскільки саме вона визначає межі існування інших цінностей. У контексті історичного кінематографа ця категорія набуває особливого значення,

адже історія часто постає як простір загрози життю, його втрати або боротьби за його збереження.

У класичних історичних наративах життя нерідко підпорядковується вищим ідеологічним цілям, таким як перемога, революція або державні інтереси. Проте в межах некласичного історизму відбувається переосмислення цієї ієрархії: життя перестає бути лише засобом досягнення мети і набуває самостійної цінності [4, с. 11-12].

З аксіологічного погляду це означає, що історія більше не розглядається як простір героїчних жертв заради абстрактних ідей, а як сфера, у якій кожне людське життя має власну значущість. Такий підхід відповідає сучасним гуманістичним концепціям, у яких життя визнається найвищою цінністю, що не може бути повністю редукована до політичних або ідеологічних міркувань.

У сучасному українському кінематографі ця трансформація цінності життя проявляється особливо виразно у фільмах, що звертаються до теми війни. У таких стрічках життя постає не лише як біологічне існування, а як складна ціннісна категорія, що включає гідність, свободу і право на існування.

Показовим прикладом є фільм «20 днів у Маріуполі», у якому цінність життя набуває граничного значення. У цьому випадку історичний наратив формується через досвід безпосередньої загрози життю, що перетворює його на центральний об'єкт осмислення. Життя тут не виступає фоном подій, а стає головною цінністю, навколо якої вибудовується весь наратив.

Важливо підкреслити, що у такому підході відсутня ієрархія, характерна для класичних моделей історизму. Життя не протиставляється іншим цінностям як нижча категорія, а навпаки — визначає їхній зміст. Наприклад, свобода у цьому контексті набуває значення лише як можливість зберегти життя і гідність, а не як абстрактний політичний принцип.

Так, цінність життя у сучасному історичному кіно виступає як основа некласичного історизму, що зміщує акцент із ідеологічних наративів на індивідуальний досвід людини.

Цінність пам'яті є однією з ключових категорій, що визначають специфіку історичного кінематографа, оскільки саме через пам'ять здійснюється зв'язок між минулим і сучасністю. У культурологічному вимірі пам'ять виступає не як пасивне збереження інформації, а як активний процес конструювання смислів.

Як зазначає Ян Ассман, культурна пам'ять є системою символічних форм, через які суспільство формує уявлення про своє минуле і підтримує власну ідентичність. У цьому контексті кінематограф виступає одним із головних механізмів трансляції цієї пам'яті, оскільки він здатний не лише відтворювати події, а й формувати емоційне ставлення до них [118].

З аксіологічного погляду пам'ять є цінністю, що забезпечує безперервність культурного існування. Вона визначає, які події вважаються значущими, які інтерпретації закріплюються у свідомості суспільства і які цінності передаються наступним поколінням.

У кінематографі пам'ять часто проявляється як процес переосмислення історичного досвіду. Це означає, що фільми не лише відтворюють минуле, а й пропонують нові інтерпретації, що відповідають сучасним ціннісним орієнтирам.

Показовим прикладом є фільм «Поводир», у якому пам'ять виступає центральною цінністю, пов'язаною зі збереженням культурної ідентичності. У цьому випадку історичний наратив будується навколо проблеми втрати пам'яті як втрати самого культурного існування. Репресії проти кобзарів у фільмі можна розглядати як спробу знищення не лише людей, а й системи цінностей, що формує національну ідентичність [36].

У цьому контексті пам'ять виступає як цінність, що протистоїть ідеологічному контролю. Вона не підпорядковується офіційній історії, а існує як альтернативний спосіб осмислення минулого. Це відповідає неklasичному підходу, у якому історія розглядається як множинність інтерпретацій.

Особливого значення набуває зв'язок між пам'яттю і травмою. Травматичні події не лише залишають слід у колективній свідомості, а й

визначають структуру пам'яті, надаючи їй фрагментарного і напруженого характеру. У цьому випадку пам'ять виступає не як стабільна система, а як процес постійного переосмислення.

Тож цінність пам'яті у кінематографі визначає не лише спосіб репрезентації історії, а й саму можливість її існування як культурного феномену.

Свобода є однією з центральних аксіологічних категорій, що визначає спосіб осмислення історії у межах неklasичного історизму. На відміну від класичних моделей, у яких свобода часто розглядається як абстрактна політична ідея або результат історичного прогресу, у сучасному культурологічному підході вона постає як внутрішній стан і ціннісний орієнтир, що визначає поведінку індивіда.

З аксіологічного погляду свобода не є самодостатньою категорією: вона завжди співвідноситься з іншими цінностями, зокрема відповідальністю, гідністю та життям. Саме через ці взаємозв'язки вона набуває конкретного змісту у різних історичних контекстах. У цьому сенсі свобода виступає не лише як право, а як форма існування, що передбачає здатність до вибору навіть у ситуаціях обмеження [7, с. 26-27].

У межах історичного кінематографа свобода найчастіше проявляється у ситуаціях конфлікту, де персонажі змушені визначати власну позицію щодо зовнішніх обставин. Такий конфлікт може бути як політичним, так і екзистенційним, але в обох випадках він відображає глибинний аксіологічний процес — вибір між різними системами цінностей [63, с. 157-158].

Показовим прикладом є фільм «Чорний ворон» (реж. Тарас Ткаченко), у якому свобода постає як ключова цінність, що визначає історичний вибір персонажів. У цьому випадку йдеться не лише про політичну боротьбу, а й про утвердження права на самовизначення як фундаментального принципу існування. Свобода тут не є гарантією успіху або виживання, але виступає як цінність, що визначає сенс дії незалежно від її результату [16].

З аксіологічного погляду це означає, що свобода набуває автономного значення і перестає бути інструментом досягнення інших цілей. Вона стає критерієм оцінки історичного досвіду і визначає спосіб інтерпретації подій. У цьому контексті історія постає як процес, у якому свобода не гарантується, а постійно виборюється.

Особливо важливо, що у сучасному кінематографі свобода не подається як однозначно позитивна категорія. Вона може бути пов'язана з ризиком, відповідальністю і навіть трагедією. Це відповідає неklasичному підходу до історії, у якому відсутні прості ієрархії цінностей, а кожен вибір має складний і суперечливий характер.

Таким чином, цінність свободи у вітчизняному кінематографі виступає як ключовий елемент неklasичного історизму, що дозволяє осмислювати історію не як задану реальність, а як відкритий процес вибору.

Цінність жертви займає особливе місце в аксіологічній структурі історичного кінематографа, оскільки вона поєднує в собі суперечливі аспекти людського існування. З одного боку, жертва означає втрату — життя, свободи, безпеки або звичного способу існування. З іншого — вона може набувати значення вищої цінності, якщо пов'язана з утвердженням ідеалів, що виходять за межі індивідуального досвіду.

У класичних моделях історизму жертва часто легітимізується через ідею необхідності: вона подається як неминучий елемент історичного процесу, що виправдовується досягненням певної мети. У цьому випадку жертва функціонує як інструмент, підпорядкований вищим ідеологічним або політичним завданням.

Натомість у межах неklasичного історизму відбувається суттєве переосмислення цієї категорії. Жертва перестає бути однозначно виправданою і набуває характеру проблемної, відкритої для інтерпретації цінності. Вона більше не розглядається лише як героїчний акт, а постає як складний ціннісний вибір, що включає етичні, екзистенційні та культурні виміри.

З аксіологічної точки зору це означає, що жертва втрачає статус безумовного блага і починає розглядатися у співвідношенні з іншими цінностями, такими як життя, гідність і свобода. У цьому контексті вона стає не просто наслідком історичних подій, а активним елементом ціннісної структури, що формує спосіб осмислення історії [85, с. 19–22].

Показовим прикладом є фільм «Камінний хрест» режисера Леоніда Осики, у якому цінність жертви проявляється не у героїчному, а в екзистенційному вимірі. Центральний персонаж змушений залишити рідну землю і емігрувати, що можна розглядати як форму жертви — втрати власного культурного і життєвого простору. У цьому випадку жертва не пов'язана з героїчним подвигом, а виступає як болісний, але необхідний вибір, що визначається соціальними умовами.

З аксіологічної точки зору цей приклад демонструє важливу трансформацію: жертва перестає бути винятково позитивною або негативною категорією і набуває амбівалентного характеру. Вона одночасно є втратою і способом збереження інших цінностей, зокрема життя та можливості майбутнього існування.

Особливого значення набуває також символічний вимір жертви. Камінний хрест у фільмі можна розглядати як знак, що фіксує акт жертви і водночас перетворює його на елемент культурної пам'яті. У цьому контексті жертва виходить за межі індивідуального досвіду і стає частиною колективної аксіологічної системи [81, с. 270–272].

Важливо підкреслити, що у межах неklasичного історизму жертва не має остаточного тлумачення. Вона не зводиться до героїзації або трагедії, а залишається відкритою категорією, що потребує осмислення. Це відповідає загальній логіці неklasичного підходу, у якому історія розглядається як простір множинних значень і інтерпретацій.

Цінність жертви у вітчизняному кінематографі відображає складність історичного досвіду, у якому кожен вибір пов'язаний із втратою, але водночас відкриває можливість збереження інших цінностей. Саме через цю

суперечливість жертва стає ключовим елементом аксіологічного виміру неklasичного історизму.

Особливе місце в аксіологічній системі української культури займає цінність землі, бо вона поєднує в собі матеріальний, соціальний та символічний виміри існування. У контексті історичного кінематографа земля виступає не лише як фізичний простір, а як фундаментальна категорія, через яку осмислюється зв'язок людини з історією, традицією і культурною пам'яттю.

У культурологічному вимірі земля є носієм тяглості, що забезпечує зв'язок між поколіннями. Вона виступає як простір, у якому закріплюється історичний досвід і формується ідентичність. Як підкреслюється у дослідженнях культурної пам'яті, просторові елементи відіграють ключову роль у формуванні уявлень про минуле, оскільки саме вони забезпечують матеріалізацію історичних смислів [78, с. 245–247].

З аксіологічної точки зору земля функціонує як базова цінність, що визначає структуру інших цінностей. Вона пов'язана з життям, працею, спільнотою і пам'яттю, що робить її ключовим елементом історичного нарративу. У цьому сенсі земля виступає як універсальна категорія, що дозволяє поєднати індивідуальний досвід із колективною історією.

У класичних моделях історизму земля часто розглядається як ресурс або територія, що підлягає освоєнню чи захисту. Проте у межах неklasичного підходу вона набуває значення культурного символу, що відображає глибинні зв'язки між людиною і її середовищем [99, с. 122–123].

Показовим прикладом є фільм «Земля» режисера Олександра Довженка, у якому земля постає як центральна цінність, що визначає спосіб існування людини. У цьому випадку вона не зводиться до економічної категорії, а виступає як основа життєвого світу, що формує систему цінностей персонажів [65].

З аксіологічної точки зору цей приклад демонструє складну структуру цінності землі. З одного боку, вона пов'язана з традиційним укладом життя і

культурною пам'яттю. З іншого — стає об'єктом трансформації в умовах соціальних змін, що створює конфлікт між різними ціннісними системами.

У цьому контексті земля виступає як простір аксіологічного напруження, де стикаються традиція і модернізація, індивідуальний досвід і колективні процеси. Це відповідає некласичному підходу до історії, у якому відсутня єдина інтерпретація і кожна цінність розглядається у взаємодії з іншими.

Особливого значення набуває зв'язок землі з категорією ідентичності. У сучасному українському кінематографі земля часто виступає як символ національного існування, що визначає межі культурного простору. У цьому випадку вона набуває політичного і екзистенційного виміру, що пов'язано з історичними трансформаціями суспільства. Цінність землі у вітчизняному кінематографі виступає як важлива аксіологічна категорія, що поєднує матеріальний і символічний виміри історичного досвіду.

Проведений аналіз дозволяє перейти до узагальнення, у межах якого окремі цінності розглядаються як елементи цілісної аксіологічної системи, що визначає специфіку некласичного історизму в українському кінематографі.

У цій системі кожна цінність виконує певну функцію:

- життя визначає базовий рівень існування;
- гідність формує моральну позицію;
- свобода забезпечує можливість вибору;
- пам'ять підтримує тяглість історичного досвіду;
- жертва відображає складність історичних рішень;
- земля забезпечує зв'язок із культурним простором.

Ці цінності не існують ізольовано, а перебувають у постійній взаємодії, що формує складну структуру історичного наративу. У цьому контексті важливо підкреслити, що їхня ієрархія не є фіксованою: вона змінюється залежно від історичного контексту і соціокультурних умов.

Некласичний історизм передбачає відмову від універсальних ієрархій цінностей і визнає множинність можливих інтерпретацій історичного досвіду.

У цьому сенсі аксіологічна система, що формується у кінематографі, є відкритою і динамічною.

Це означає, що:

- цінності можуть вступати у конфлікт;
- їхня значущість залежить від контексту;
- історія постає як процес ціннісного вибору, а не як задана структура.

Такий підхід відповідає сучасним культурологічним концепціям, у яких культура розглядається як система значень і цінностей, що постійно змінюються.

У межах некласичного історизму історія постає як результат ціннісного вибору, що здійснюється як на рівні персонажів, так і на рівні самого наративу. Це означає, що будь-яка історична репрезентація є не лише описом подій, а їхньою оцінкою [79, с. 20–22].

У цьому контексті важливо підкреслити, що ціннісний вибір не є однозначним. Він формується у взаємодії різних чинників, зокрема:

- соціокультурного середовища;
- ідеологічних установок;
- індивідуального досвіду.

Це створює багатовимірний простір, у якому історія набуває різних значень залежно від обраної ціннісної перспективи.

У межах аксіологічного аналізу важливо розрізнити поняття цінностей та ідеалів, оскільки саме їхня взаємодія формує глибинну структуру культурного наративу. Якщо цінності визначають значущість певних явищ або дій, то ідеали виступають як вищі орієнтири, до яких спрямована людська діяльність.

У філософії цінностей ідеал розглядається як нормативна модель, що задає уявлення про досконалість і функціонує як критерій оцінки реальності. Це означає, що ідеали не лише відображають існуючі цінності, а й формують напрям їхнього розвитку.

У кінематографі ідеали виконують функцію смислового центру, навколо якого організовується історичний наратив. Вони визначають:

- які події вважаються значущими;
- які персонажі набувають позитивної або негативної оцінки;
- яким чином інтерпретується історичний досвід.

З позиції неklasичного історизму ідеали не є стабільними або універсальними. Вони змінюються залежно від соціокультурного контексту, що призводить до трансформації історичного наративу [155, с. 69–71].

У радянський період домінували ідеали:

- колективізму;
- соціальної рівності;
- історичного прогресу.

Ці ідеали визначали структуру кінематографа, у якому історія подавалася як рух до «світлого майбутнього».

У період незалежності відбувається зміна ідеалів, які починають пов'язуватися з:

- національною ідентичністю;
- свободою;
- гідністю;
- історичною пам'яттю.

Це означає, що кінематограф перестає бути інструментом трансляції єдиного ідеалу і перетворюється на простір, у якому співіснують різні ціннісні орієнтири. Так, ідеали виступають як вищий рівень аксіологічної системи, що визначає напрям інтерпретації історії і формує її смислову структуру.

Важливою характеристикою будь-якої аксіологічної системи є її ієрархічна структура. Цінності не існують хаотично: вони впорядковані у певну систему, у якій одні цінності займають вищий рівень, ніж інші [122, с. 11–15].

У філософії аксіології підкреслюється, що система цінностей завжди має внутрішню структуру, яка визначає пріоритети людської діяльності. Це означає, що у різних культурних контекстах одна і та сама цінність може займати різне місце в ієрархії [96, с. 159–162].

У кінематографі ця ієрархія проявляється через:

- вибір центральних тем;
- структуру конфлікту;
- оцінку дій персонажів.

Наприклад, у класичних історичних наративах життя часто підпорядковується вищим ідеалам (державі, ідеології). Проте у сучасному українському кінематографі відбувається зміна ієрархії, у межах якої:

- життя і гідність набувають пріоритетного значення;
- ідеологічні цінності втрачають абсолютний статус;
- індивідуальний досвід стає ключовим елементом історичного наративу.

Це свідчить про перехід від жорсткої ієрархії до більш гнучкої системи, у якій цінності можуть змінювати своє місце залежно від контексту.

Особливо важливою є взаємодія між різними рівнями цінностей:

- базові (життя, безпека);
- соціальні (спільнота, ідентичність);
- духовні (гідність, свобода, істина).

У кінематографі ця структура відображається через конфлікти, у яких персонажі змушені обирати між різними рівнями цінностей. Саме через такі ситуації формується аксіологічна глибина історичного наративу. Тож ієрархія цінностей виступає як механізм організації історії, що визначає її смислову структуру і напрям інтерпретації [123, с. 24–29].

Одним із ключових елементів аксіологічного аналізу є поняття конфлікту між цінностями. Саме цей конфлікт дозволяє розглядати історію не як однозначний процес, а як поле вибору і суперечностей [144, с. 58–61].

У класичних моделях історизму конфлікт часто зводиться до боротьби між «правильними» і «неправильними» цінностями. Натомість у межах некласичного підходу конфлікт набуває більш складного характеру, оскільки:

- різні цінності можуть бути рівнозначними;
- відсутня універсальна система оцінки;
- кожен вибір має неоднозначні наслідки.

З аксіологічної точки зору конфлікт може виникати між:

- життям і гідністю;
- свободою і безпекою;
- індивідуальними і колективними цінностями;
- пам'яттю і забуттям.

Ці конфлікти не мають однозначного вирішення, що робить історію відкритою для інтерпретації.

У кінематографі аксіологічний конфлікт виконує кілька функцій:

- структурну - визначає розвиток наративу;
- смислову - формує глибинний зміст історії;
- ціннісну - дозволяє виявити ієрархію цінностей.

Особливістю сучасного українського кінематографа є те, що конфлікт не розв'язується остаточно. Це означає, що глядач залишається у ситуації вибору, що відповідає загальній логіці неklasичного історизму.

У цьому контексті важливо підкреслити, що конфлікт є не лише відображенням соціальних суперечностей, а й механізмом формування цінностей. Через конфлікт глядач отримує можливість:

- усвідомити різні ціннісні позиції;
- співвіднести їх із власним досвідом;
- сформулювати власне розуміння історії.

Аксіологічний конфлікт виступає як центральний елемент неklasичного історизму, що перетворює історію на відкритий процес смислотворення.

Проведений тематичний аналіз українського кінематографа дозволяє зробити висновок, що історичний наратив формується як система цінностей, у межах якої відбувається осмислення минулого.

Цінності виступають основою інтерпретації історії, визначаючи її смислову структуру; їхня трансформація відображає зміни у соціокультурному контексті, що впливають на характер кінематографічного наративу. Взаємодія різних цінностей створює складну систему, у якій історія постає як простір конфліктів і вибору. Залежність цінностей від ідеології свідчить про те, що

історичний наратив не є нейтральним, а формується у межах певної системи уявлень про світ.

Тому аксіологічний вимір неklasичного історизму дозволяє розглядати український кінематограф як простір, у якому історія постає не лише як фактологічна реальність, а як ціннісно насичений культурний процес, що визначає спосіб осмислення минулого і формування ідентичності.

3.3. Семіотичний вимір неklasичного ставлення до історії у вітчизняної фільмографії

Семіотичний вимір є невід'ємною складовою культурологічного аналізу, оскільки будь-яка форма культури функціонує як система знаків, через які здійснюється передача смислів. У цьому контексті кінематограф постає не лише як засіб відображення реальності, а як складна знакова структура, у межах якої формуються уявлення про історію [126, с. 11–13].

Згідно з основними положеннями семіотики, культура може бути розглянута як сукупність знакових систем, що забезпечують комунікацію між індивідом і суспільством. У цьому сенсі кінематограф виступає як особлива мова, що використовує візуальні, наративні та символічні засоби для створення значень.

У межах неklasичного історизму семіотичний аналіз набуває особливого значення, оскільки історія розглядається не як об'єктивна реальність, а як система знаків, що інтерпретуються у різних культурних контекстах. Відтак, дослідження історичного кіно потребує аналізу не лише змісту, а й тих знакових механізмів, через які цей зміст формується.

У семіотичному вимірі кінематограф можна розглядати як символічний світ, у межах якого історія набуває знакової форми. Це означає, що події, персонажі та просторові елементи функціонують не лише як частини наративу, а як знаки, що несуть певне смислове навантаження.

У цьому контексті важливо підкреслити, що знак у культурі не є нейтральним: він завжди пов'язаний із певною системою значень, що формується у соціокультурному середовищі. У цьому сенсі кінематограф виступає як інструмент моделювання історії через знакові структури.

Крістіан Мец розглядав кінематограф як особливу форму знакової організації, яку не можна повністю ототожнювати з вербальною мовою. У розділі «The Cinema: Language or Language System?» своєї книги «Film Language: A Semiotics of the Cinema» він підкреслює, що кіно має власні способи творення смислу, однак не є мовною системою у строгому лінгвістичному значенні. Для Меца кінематограф радше постає як «мова» у широкому семіотичному сенсі: він використовує образи, монтаж, просторово-часову організацію та наративні зв'язки для формування значення. Особливо важливо, що дослідник пов'язує кінематографічне значення не лише з окремим зображенням, а з відношеннями між образами, тобто з їхньою послідовністю, монтажною організацією та здатністю створювати цілісний смисловий ефект. Саме тому кіно у Меца постає як складна семіотична структура, у якій історія або подія не просто відображається, а моделюється через систему візуальних і наративних знаків [145, с. 31–35].

Натомість Жан Мітрі розглядав природу кінематографічної мови інакше. На відміну від структурно-семіотичного підходу Крістіана Меца, Мітрі наголошував, що кіно не може бути повністю зведене до системи знаків і кодів, подібної до вербальної мови. Він трактував кінематограф насамперед як форму художнього та символічного вираження, у межах якої значення формується через емоційний, психологічний і образний вплив фільму. Саме тому Мітрі визначав кіно як «мову без знаків», підкреслюючи його творчу та некодифіковану природу. Полеміка між Мітрі та Мецом відображала ширшу дискусію між естетичним і структуралістсько-семіотичним підходами до кінематографа: якщо Мец прагнув аналізувати кіно як систему кодів і знакових відношень, то Мітрі акцентував увагу на унікальності кінематографічного образу та свободі художнього вираження [141, с. 9–15].

У вітчизняному кінематографі формування символічного світу особливо помітне у фільмах, що звертаються до історичних тем. У таких стрічках історія постає не як сукупність фактів, а як система символів, через які передається культурний досвід.

Показовим прикладом є фільм «Тіні забутих предків» режисера Сергія Параджанова, у якому культурний простір формується через систему знаків, пов'язаних із традицією, ритуалом і міфом. У цьому випадку персонажі функціонують як символічні типи, що репрезентують певні культурні ролі, а події набувають значення через їхню включеність у ширший символічний контекст. З семіотичної точки зору це означає, що фільм створює не просто історію, а модель культурного світу, у якій кожен елемент має знакове значення [67, с. 77–80].

Одним із ключових елементів семіотичного аналізу є інтерпретація персонажа як символічного типу. Це означає, що персонаж розглядається не як індивідуальна особистість, а як носій певного культурного значення.

У межах історичного кінематографа персонажі часто виконують функцію репрезентації певних соціальних, культурних або ціннісних моделей. Наприклад:

- герой може виступати як символ свободи або боротьби;
- селянин — як символ зв'язку із землею;
- воїн — як символ захисту і жертви.

З семіотичної точки зору це означає, що персонаж функціонує як знак, що відсилає до ширшої системи значень [104, с. 7–9].

Прикладом цього є фільм «Довбуш» (реж. Олесь Санін), у якому головний герой постає не лише як історична постать, а як символічний тип народного месника. У цьому випадку персонаж репрезентує не конкретну біографію, а узагальнену модель боротьби, що має культурне значення. Саме тому персонаж у кінематографі виконує функцію символу, через який здійснюється передача історичних і культурних смислів.

Важливим аспектом семіотичного виміру є використання міфопоетичних структур, які дозволяють інтерпретувати історію через архетипні моделі.

Міф у цьому контексті виступає не як вигадка, а як спосіб організації досвіду, що надає йому смислу. Як зазначається у культурологічних дослідженнях, міфологічні структури є універсальними механізмами, через які культура інтерпретує реальність [54, с. 120–124].

У кінематографі це проявляється через:

- архетипні сюжети;
- символічні образи;
- повторювані моделі поведінки.

Цікавим прикладом функціонування міфопоетичних структур як знакового механізму є фільм «Вавилон XX» режисера Івана Миколайчука, у якому історичний досвід репрезентується через поєднання архетипних моделей, символічних образів і колективних уявлень про світ.

У семіотичному вимірі цей фільм демонструє, що історія може бути організована не за принципом лінійної хронології, а через систему міфологічних кодів, які структурують культурний досвід. Саме поняття «Вавилону» у назві функціонує як символічний знак, що відсилає до біблійного міфу про змішання мов і втрату єдності, що, своєю чергою, дозволяє інтерпретувати події фільму як модель розпаду традиційного світу і переходу до нової історичної реальності.

Згідно з культурологічними підходами, міф виконує функцію організації досвіду через символічні структури, що надають подіям універсального значення. У цьому сенсі «Вавилон XX» функціонує як система знаків, у якій конкретні історичні події інтерпретуються через архетипні моделі, що виходять за межі індивідуального досвіду.

Особливого значення набуває архетипна модель спільноти, яка у фільмі постає як символічна форма організації життя. Село функціонує як замкнений культурний простір, у межах якого зберігаються традиційні моделі поведінки, уявлення про порядок і структуру світу. У семіотичному плані цей простір

виступає як знак цілісності, що поступово руйнується під впливом історичних змін [107].

Важливу роль відіграють також повторювані моделі поведінки, які можна інтерпретувати як архетипні сценарії. Персонажі діють не лише як індивідуальні суб'єкти, а як носії певних культурних ролей, що відображають усталені уявлення про життя, смерть, порядок і хаос. У цьому сенсі їхні дії мають знаковий характер і відсилають до глибинних структур колективної свідомості [106].

З позиції некласичного історизму це означає, що історія у фільмі не подається як єдина і завершена розповідь. Вона функціонує як система символічних відносин, у якій різні часові та культурні пласти співіснують і взаємодіють. Міфопоетичні структури забезпечують цю взаємодію, дозволяючи інтегрувати конкретні події у ширший культурний контекст.

Так фільм «Вавилон ХХ» демонструє, як міфопоетичні структури функціонують як знаковий механізм, через який здійснюється осмислення історії. Вони перетворюють історичний наратив на символічну систему, у межах якої індивідуальний досвід набуває універсального значення і стає частиною колективної культурної пам'яті.

У межах семіотичного аналізу важливо розглядати такі явища, як романтизація і героїзація, не як художні прийоми, а як знакові акти, що формують певне уявлення про історію.

Романтизація передбачає надання подіям і персонажам позитивного емоційного забарвлення, що підкреслює їхню значущість. Героїзація, своєю чергою, формує образ героя як носія вищих цінностей.

З семіотичної точки зору ці процеси є механізмами конструювання значень, через які історія набуває певного смислу. Вони визначають, які події вважаються важливими і яким чином вони інтерпретуються. Прикладом подібного є фільм «Крути 1918», у якому героїзація виступає як знаковий акт, що формує образ історичної події. У цьому випадку історія не лише відтворюється, а й переосмислюється через систему символічних значень.

У семіотичному вимірі особливе значення має інтерпретація простору як знакової системи, через яку формується уявлення про історію. Простір у кінематографі не є нейтральним тлом подій, а виступає активним елементом смислотворення, що визначає спосіб інтерпретації історичного досвіду.

Згідно з культурологічними підходами, простір функціонує як носій культурних значень, що відображають структуру суспільства і його уявлення про світ [105, с. 20–22].

У цьому сенсі кінематографічний простір можна розглядати як знакову модель, що організовує історичний наратив.

У вітчизняному історичному кіно можна виділити кілька типів просторових знаків:

- простір як територія (земля, батьківщина);
- простір як середовище існування (село, місто);
- простір як зона конфлікту (війна, руйнування);
- простір як символ пам'яті (місця історичних подій).

Прикладом такого є фільм «Кіборги» режисера Ахтема Сеїтаблаєва, у якому простір аеропорту виступає як знакова структура, що репрезентує не лише військовий об'єкт, а й символ стійкості і протистояння. У цьому випадку простір трансформується у знак, що набуває культурного значення і виходить за межі конкретної історичної ситуації. З семіотичної точки зору це означає, що історія у фільмі формується через просторові структури, які виконують функцію символічних маркерів.

Окрім простору, важливим елементом знакової системи є час, який у кінематографі виступає не лише як послідовність подій, а як форма організації історичного досвіду [125, с. 140–145].

У межах неklasичного історизму час перестає бути лінійним і однозначним. Він може бути:

- фрагментарним;
- циклічним;
- багатовимірним.

Це відповідає сучасним уявленням про історію як процес, що не має єдиного центру і може інтерпретуватися з різних позицій.

Цікавим прикладом функціонування часу як семіотичної категорії є фільм «Атлантида» режисера Валентина Васяновича, у якому часовий вимір набуває складної знакової структури і виходить за межі традиційного розуміння історії як лінійного процесу.

У семіотичному вимірі час у цьому фільмі функціонує не як нейтральна координата подій, а як самостійний знак, що репрезентує стан посттравматичного суспільства. Події формально розгортаються у майбутньому, проте це майбутнє не відокремлене від минулого і теперішнього. Навпаки, воно є їхнім продовженням і водночас наслідком, що дозволяє розглядати час як багатовимірну структуру, у якій різні історичні пласти співіснують [57].

З точки зору неklasичного історизму це означає, що історія у фільмі не має чіткої часової межі. Минуле не завершене, а продовжує існувати у теперішньому і визначати майбутнє. У цьому сенсі час виступає як знак історичної травми, яка не може бути повністю подолана і постійно відтворюється у культурному досвіді.

Особливістю фільму є те, що час у ньому позбавлений традиційної динаміки розвитку. Він не спрямований до певної мети і не передбачає прогресу. Це створює ефект «зупиненого часу», який у семіотичному плані можна інтерпретувати як знак руйнування історичної перспективи. Майбутнє втрачає функцію орієнтира і перетворюється на простір наслідків минулого.

У цьому контексті важливим є також фрагментарний характер часу. Події не утворюють цілісної історичної картини, а подаються як окремі фрагменти досвіду, що не завжди мають очевидний зв'язок між собою. Така структура відповідає сучасним уявленням про історичну пам'ять як процес, що складається з окремих елементів, а не з єдиної послідовності [162, с. 7–8].

Семіотично це означає, що глядач змушений самостійно встановлювати зв'язки між подіями, фактично беручи участь у конструюванні історичного

часу. Таким чином, час у фільмі функціонує не лише як об'єкт зображення, а як механізм взаємодії між фільмом і глядачем.

Особливого значення набуває циклічний аспект часу. Попри формальну спрямованість у майбутнє, у фільмі відчувається повторюваність певних станів — руйнування, втрати, пошуку сенсу. Це дозволяє інтерпретувати час як замкнену систему, у якій історичні події не зникають, а трансформуються і відтворюються у нових формах.

Таким чином, у фільмі «Атлантида» час виступає як складна семіотична категорія, що включає:

- постісторичний вимір (майбутнє як наслідок минулого);
- фрагментарність (відсутність цілісного наративу);
- циклічність (повторюваність станів);
- інтерактивність (участь глядача у конструюванні смислу).

Через ці характеристики кінематограф перетворює час на активний елемент знакової системи, що не лише відображає історію, а й формує спосіб її осмислення. У цьому полягає його відповідність неklasичному історизму, у межах якого історія постає як відкрита, багатовимірна і принципово незавершена структура.

Важливим елементом семіотичного аналізу є інтерпретація символічних образів як знакових кодів, через які передаються культурні смисли.

Символ у цьому контексті виступає як знак, що має багатозначне значення і не може бути зведений до однозначного тлумачення. Він функціонує як посередник між індивідуальним досвідом і колективною пам'яттю.

У кінематографі символічні образи часто пов'язані з такими категоріями, як:

- життя і смерть;
- пам'ять і забуття;
- свобода і несвобода;
- традиція і зміна.

Показовим прикладом функціонування символічних образів як знакових кодів є фільм «Білий птах з чорною ознакою» режисера Юрія Іллєнка, у якому

історичний досвід репрезентується через складну систему символів, що відсилають до колективної пам'яті, культурної ідентичності та історичних конфліктів.

У семіотичному вимірі даний фільм демонструє, що історія не подається як сукупність фактів, а функціонує як знакова система, у межах якої символи виконують роль основних носіїв смислу. Це відповідає загальним положенням семіотики, згідно з якими культура є системою знаків, що кодують і передають значення.

Одним із ключових символічних кодів у фільмі є образ «білого птаха з чорною ознакою», який можна інтерпретувати як знак внутрішнього розщеплення культурної та історичної реальності. Білий колір у цьому контексті може асоціюватися з чистотою, традицією або початковим станом культури, тоді як чорна ознака виступає як знак порушення цієї цілісності. Таким чином, сам образ функціонує як символ історичного конфлікту, що відображає розрив між різними ціннісними системами.

З семіотичної точки зору цей образ не має єдиного значення. Його інтерпретація залежить від контексту і позиції глядача, що відповідає принципу поліфонії значень у некласичному історизмі. Він може розглядатися як знак індивідуальної долі, як метафора історичного розколу або як символ втрати гармонії у культурному середовищі.

Важливу роль у формуванні знакової системи фільму відіграє також простір традиційного сільського життя, який функціонує як символ культурної тяглості. У цьому випадку простір виступає не лише як місце подій, а як знак стабільності і спадковості, що протистоїть історичним змінам. Проте цей простір не є статичним: він піддається трансформації під впливом зовнішніх факторів, що перетворює його на знак історичної нестабільності.

Особливого значення набуває система символічних протиставлень, через яку формується історичний наратив. До них можна віднести:

- життя і смерть як знаки існування і руйнування;

- пам'ять і забуття як механізми збереження або втрати культурного досвіду;
- традиція і зміна як форми взаємодії минулого і сучасності.

Ці протиставлення не мають однозначного вирішення, що створює багатовимірну систему значень. У цьому сенсі фільм функціонує як відкрита семіотична структура, у якій глядач змушений самостійно встановлювати зв'язки між символами.

З позиції неklasичного історизму це означає, що історія у фільмі не має єдиного смислу. Вона постає як поле інтерпретацій, у межах якого різні знакові коди взаємодіють і створюють складну систему значень. Символи у цьому процесі виконують функцію не лише передачі, а й конструювання історичного досвіду [17].

«Білий птах з чорною ознакою» демонструє, як символічні образи функціонують як знакові коди, через які здійснюється осмислення історії. Вони не просто відображають реальність, а формують її смислову структуру, що відповідає загальним принципам семіотичного підходу до культури.

З семіотичної точки зору це означає, що символи у кінематографі виконують функцію кодування і декодування смислів, через які формується уявлення про історію.

У межах семіотичного аналізу доцільно розглядати не лише окремі образи, а й узагальнені символічні типи, що формуються у кінематографі.

До таких типів можна віднести:

- героя-захисника;
- жертву;
- свідка;
- вигнанця;
- носія традиції.

Ці типи функціонують як знакові моделі, через які культура осмислює історичний досвід. Вони не прив'язані до конкретних персонажів, а виступають як узагальнені форми, що повторюються у різних фільмах.

Цікавим прикладом функціонування символічних типів як моделей культурного досвіду є фільм «Додому» режисера Нарімана Алієва. У цьому випадку персонажі постають не як індивідуалізовані психологічні фігури, а як носії узагальнених культурних значень, через які осмислюється досвід втрати, повернення і збереження традиції.

Центральний персонаж батька може бути інтерпретований як символічний тип носія традиції. Його поведінка і рішення визначаються не ситуативними обставинами, а системою цінностей, що пов'язана з культурною пам'яттю кримськотатарського народу. У цьому контексті він функціонує як знак тяглості, що забезпечує зв'язок між поколіннями і виступає носієм нормативної моделі поведінки. Його прагнення повернути тіло загиблого сина на батьківщину має не лише особистісний, а й символічний характер: воно репрезентує необхідність збереження культурного порядку навіть у ситуації історичного розриву.

Молодший син, у свою чергу, може бути розглянутий як символічний тип вигнання або людини між культурами. Його позиція характеризується відсутністю чіткої ідентичності, що відображає сучасний стан частини суспільства, відірваного від традиційних структур. У семіотичному вимірі він виступає як знак трансформації культурного досвіду, у якому старі цінності вже не функціонують у повному обсязі, а нові ще не набули стабільної форми.

Особливого значення набуває взаємодія цих двох типів, яка створює знакову модель культурного конфлікту. Це не просто конфлікт поколінь, а зіткнення двох систем значень: традиційної, що базується на пам'яті і ритуалі, та сучасної, що характеризується фрагментарністю і невизначеністю. У цьому сенсі фільм функціонує як семіотична структура, у якій через взаємодію персонажів моделюється процес переосмислення культурної ідентичності [138, с. 154–156].

«Додому» демонструє, як символічні типи — носій традиції та вигнанець — виконують функцію знакових моделей, через які культура осмислює власний історичний досвід. Через ці типи кінематограф створює

символічну картину, у якій історія постає як процес втрати і відновлення зв'язків, що визначають існування спільноти.

Проведений аналіз дозволяє перейти до узагальнення, у межах якого вітчизняний кінематограф розглядається як цілісний символічний простір.

У цьому просторі:

- події функціонують як знаки;
- персонажі — як символічні типи;
- простір і час — як знакові структури;
- образи — як коди культури.

Це означає, що фільмографія не є просто сукупністю окремих творів, а виступає як система, що формує уявлення про історію через знакові механізми.

Семіотичний аналіз дозволяє зробити висновок, що історичний кінематограф функціонує як складна знакова система, у межах якої відбувається конструювання історичного досвіду.

У межах семіотичного підходу кінематограф доцільно розглядати як специфічну мову культури, що функціонує за власними правилами і використовує систему знаків для передачі смислів. Такий підхід дозволяє перейти від аналізу окремих елементів до розуміння кінематографа як цілісної комунікативної системи.

Згідно з основами семіотики, будь-яка мова складається зі знаків і кодів, через які здійснюється передача інформації. У цьому сенсі кінематограф можна розглядати як вторинну знакову систему, що базується на візуальних і наративних кодах.

Коди культури визначають, яким чином глядач інтерпретує ті чи інші знаки. Вони формуються у межах певного соціокультурного середовища і відображають систему цінностей, характерну для конкретного суспільства. Це означає, що один і той самий образ може мати різні значення залежно від контексту.

У вітчизняному кінематографі можна виділити кілька типів кодів:

- історичні (пов'язані з подіями минулого);

- культурні (традиції, звичаї);
- ідеологічні (цінності, ідеї);
- символічні (узагальнені образи).

Гарним прикладом цього є фільм «Мамай» режисера Олеся Саніна, у якому наратив будується через поєднання різних культурних кодів. У цьому випадку історія постає не як лінійна розповідь, а як система знаків, що потребує інтерпретації.

Важливо розглядати цю стрічку не як сукупність художніх прийомів, а як символічну модель культури, у якій історія передається через знаки, коди, типажі та міфопоетичні структури. Фільм створений на основі українського та кримськотатарського фольклорного матеріалу: української думи «Про трьох братів азовських» і кримськотатарського сказання «Пісня дервіша про доблесних мамлюків». Саме ця подвійна фольклорна основа робить його особливо важливим для семіотичного аналізу, оскільки історія тут формується не через пряме відтворення подій, а через взаємодію двох культурних кодів [40].

У семіотичному вимірі «Мамай» можна розглядати як фільм, що створює символічний світ культури, де кожен ключовий елемент виконує функцію знака. Козак у цьому просторі не є лише персонажем історичного сюжету. Він постає як символічний типаж, що концентрує в собі уявлення про свободу, втечу, прикордонність і культурну пам'ять. Кримськотатарська жінка, яка рятує його від смерті, також функціонує не тільки як індивідуальна героїня, а як символічний тип іншої культури, через яку відкривається можливість діалогу, порятунку і подолання ворожнечі. У такому сенсі персонажів фільму не можна зводити до психологічних характеристик: вони є носіями культурних значень [25].

Особливо важливим є те, що фільм будується на сюжеті кохання між представниками різних культур. У відкритих описах стрічки її часто порівнюють з українсько-кримськотатарською версією «Ромео і Джульєтти», оскільки в центрі перебуває зв'язок між козаком-утікачем і татарською жінкою, яка рятує його від неминучої смерті. Проте для культурологічного аналізу важливо не саме порівняння з відомим сюжетом, а те, що ця любов виконує

функцію знакового акту примирення. Вона стає не лише приватним почуттям, а символічною формою подолання історично сформованої межі між «своїм» і «чужим» [26].

З позиції неklasичного історизму це має принципове значення. Історія у фільмі не подається як лінійна розповідь про конфлікт між народами. Натомість вона постає як поле множинних культурних смислів, де ворожнеча, пам'ять, любов, смерть і порятунок не мають одного остаточного значення. Такий підхід відрізняється від класичного історичного наративу, де події часто пояснюються через однозначну причинність. У «Мамаї» історія функціонує як символічна структура, яку глядач має декодувати через знаки культури [28].

Поняття «коду культури» тут є ключовим. Український козацький код у фільмі пов'язаний із мотивами волі, дороги, втечі, пісенної традиції та пам'яті про братерство. Кримськотатарський код пов'язаний із образом дому, порятунку, жіночого захисту, іншого етнокультурного простору. Важливо, що ці коди не просто протиставляються. Вони вступають у діалог, і саме цей діалог формує головний семіотичний сенс фільму. Історія тут не розділяє культури остаточно, а навпаки — показує можливість їхнього символічного перетину [27].

Окремої уваги заслуговує образ Мамає як символічного типу. У ширшій українській культурі козак Мамай є одним із найвідоміших фольклорно-іконографічних образів, пов'язаних із козацькою свободою, самодостатністю, музикою, пам'яттю і внутрішньою незалежністю. Тому в контексті фільму Мамай функціонує не лише як герой, а як знак української культурної тривалості. Він уособлює не конкретну біографію, а певний тип культурної присутності в історії. Через цей образ фільмографічний простір перетворюється на символічну карту національної пам'яті [28].

Семіотично важливим є й мотив порятунку. Татарська жінка, яка рятує козака, виконує функцію не лише сюжетного персонажа, а знака переходу. Її дія відкриває можливість зміни історичного сенсу: представник «чужого» світу перестає бути ворогом і стає носієм життя. У цьому полягає важливий

некласичний аспект фільму: історична пам'ять не зводиться до конфлікту, а може бути переозначена через людську дію, співчуття і взаємність.

Отже, «Мамай» демонструє, як фільм може функціонувати як символічна картина фільмографічного простору. Його історизм створюється не через фактографічну реконструкцію, а через систему знаків: козака як символічного типу, татарської жінки як знака іншої культури, степу як простору межі, кохання як акту подолання ворожнечі, фольклорної основи як коду культурної пам'яті. Саме тому цей фільм є доречним прикладом семіотичного виміру некласичного ставлення до історії: історія в ньому постає не як готова істина, а як символічний простір, у якому різні культури, пам'яті та цінності вступають у взаємодію [29].

Кінематограф формує символічний світ, у якому історія набуває знакової форми, а персонажі функціонують як символічні типи, що репрезентують культурні значення. Простір і час виступають як ключові знакові структури, що визначають спосіб організації історичного наративу. Символічні образи виконують функцію передачі культурних смислів.

Так, вітчизняний кінематограф можна розглядати як символічну систему, у межах якої історія постає як результат інтерпретації через знакові механізми.

У межах семіотичного підходу принципово важливим є розуміння того, що кінематограф як знакова система не функціонує автономно, а передбачає наявність інтерпретатора, яким виступає глядач. Це означає, що смисли, закладені у фільмі, не є завершеними або остаточними: вони формуються у процесі їхнього сприйняття і декодування.

Згідно з положеннями семіотики культури, знак набуває значення лише у свідомості інтерпретатора, оскільки саме він здійснює процес співвіднесення знака з певним змістом. У цьому контексті глядач виступає не як пасивний споживач інформації, а як активний учасник процесу смислотворення. Його роль полягає у декодуванні знаків, що передбачає:

- співвіднесення побаченого з власним культурним досвідом;
- інтерпретацію символів відповідно до наявних знань;

- реконструкцію значення через систему культурних кодів.

Це означає, що один і той самий фільм може породжувати різні інтерпретації залежно від того, якими кодами володіє глядач. Таким чином, кінематограф функціонує як відкрита знакова система, що допускає множинність прочитань [127].

У контексті неklasичного історизму це має особливе значення, оскільки історія у фільмі перестає бути однозначною. Вона не подається як завершена істина, а формується у процесі інтерпретації. Саме тому глядач стає співтворцем історичного наративу: він не лише сприймає історію, а фактично конструює її смисл.

Процес декодування є центральним елементом семіотичного аналізу кінематографа. Він полягає у перетворенні знакових форм у смисли, що відбувається через застосування культурних кодів.

Згідно з теорією семіотики кіно, будь-який кінематографічний текст складається із системи знаків, які можуть мати як пряме (денотативне), так і переносне (конотативне) значення. Це означає, що історія у фільмі існує одночасно на кількох рівнях:

- як подієвий рівень (що відбувається);
- як символічний рівень (що це означає);
- як культурний рівень (як це співвідноситься з пам'яттю і цінностями).

Декодування передбачає перехід від першого рівня до наступних, що і формує глибинний зміст історичного наративу.

Особливого значення набуває те, що декодування не є механічним процесом. Воно залежить від:

- історичного контексту;
- культурної належності глядача;
- його особистого досвіду.

Це означає, що історія у кінематографі не має єдиного значення. Вона існує як поле інтерпретацій, у межах якого різні глядачі можуть формувати різні смисли.

У межах неklasичного історизму це набуває принципового значення, оскільки підкреслює, що історія не є об'єктивною реальністю, а постає як результат взаємодії знакової системи і її інтерпретації.

Одним із ключових наслідків семіотичного підходу є визнання поліфонії значень, тобто множинності можливих інтерпретацій одного й того самого знакового тексту.

У класичних моделях історизму історія зазвичай подається як єдина і послідовна розповідь, що має чітку структуру і визначений сенс. Натомість у межах неklasичного підходу ця єдність руйнується, і історія постає як сукупність різних голосів, що можуть суперечити один одному.

З семіотичної точки зору це означає, що:

- знак не має одного фіксованого значення;
- його зміст визначається контекстом;
- інтерпретація залежить від позиції глядача.

З семіотичної точки зору кінематографічний образ не має єдиного та остаточно закріпленого значення. Його смисл формується у процесі інтерпретації через систему культурних кодів, знань і асоціацій, якими володіє глядач. У цьому контексті один і той самий знаковий текст може породжувати різні прочитання, оскільки його значення залежить від способу декодування та культурного контексту сприйняття. Саме тому інтерпретація кінематографічного образу залишається відкритою до множинності смислів і не може бути остаточно зафіксованою [120, с. 17-25].

У кінематографі це проявляється у тому, що історія не подається як завершений текст, а функціонує як відкрита структура, що допускає різні прочитання. Саме ця відкритість і є характерною ознакою неklasичного історизму.

Узагальнюючи, можна стверджувати, що семіотичний вимір кінематографа базується на взаємодії двох ключових елементів:

- знакової системи (фільму);
- інтерпретаційної діяльності (глядача).

Ця взаємодія є динамічною і постійно змінюється залежно від культурного контексту. Це означає, що кінематограф не просто відображає історію, а створює умови для її переосмислення. У цьому сенсі історія у кіно є не результатом фіксації подій, а процесом комунікації, у якому значення формується у взаємодії знаків і їхніх інтерпретацій.

Висновки до розділу

Під час проведеного дослідження було виявлено, що процес формування неklasичного історизму в українському кінематографі уявляється результатом складної взаємодії творчих чинників, які постають у ролі «відповіді» на «виклики» певної епохи. На відміну від класичних моделей історичного мислення, у межах неklasичного підходу історія не зводиться лише до її визнання у ролі об'єкту осмислення, а постає ареною конструювання засобами соціокультурної творчості. У цьому контексті кінематограф виступає не тільки засобом репрезентації минулого, а важливим механізмом його осмислення та реінтерпретації.

Встановлено, що одним із ключових чинників формування історичного нарративу постає соціокультурна детермінація творчості. Характер історичної репрезентації залежить від суспільних потреб, ідеологічних орієнтирів, політики пам'яті, культурних практик та історичного досвіду конкретної епохи. Але також творчий процес не зводиться до простого відображення зовнішніх впливів, оскільки режисер виступає активним суб'єктом інтерпретації, який відтворює соціокультурний досвід у художній формі.

З'ясовано, що важливу роль у структурі неklasичного історизму відіграють культурна пам'ять та історична травма. Вони забезпечують зв'язок

між минулим і сучасністю, формують систему історичних уявлень та визначають способи осмислення суспільством власного досвіду. У цьому контексті кінематограф функціонує як провідник збереження, актуалізації та переосмислення історичної пам'яті.

Доведено, що аксіологічний вимір уявляється невід'ємною складовою історичного нарративу. Історія у кінематографі репрезентується через систему цінностей, які визначають характер інтерпретації подій, образів і соціального досвіду. Особливого значення набувають цінності життя, гідності, свободи, пам'яті, спільноти та відповідальності, які формують морально-сміслову основу історичного нарративу та визначають його культурне значення.

Некласичний історизм в українському кінематографі формується як результат взаємодії соціокультурних чинників, культурної пам'яті, аксіологічних орієнтирів та творчої інтерпретації історичного досвіду. Це дозволяє розглядати український кінематограф ХХ–ХХІ століть у значенні важливого культурного простору осмислення минулого, у межах якого відбувається формування історичної свідомості, національної пам'яті та сучасних моделей розуміння історії.

Основні наукові результати розділу висвітлено в працях здобувача [46, 49, 161].

ВИСНОВКИ

У дисертаційному дослідженні здійснено комплексне культурологічне осмислення принципу історизму в українському кінематографі ХХ–ХХІ ст. Проведений аналіз дозволив розкрити особливості функціонування історизму як одного з ключових механізмів репрезентації історичного досвіду, культурної пам'яті та національної ідентичності у кінематографі.

У результаті дослідження встановлено, що проблематика неklasичного історизму займає значне місце в сучасному гуманітарному знанні та розглядається у межах історичних, культурологічних, філософських, мистецтвознавчих і кінознавчих підходів. Водночас виявлено недостатній рівень комплексного культурологічного осмислення принципу історизму в українському кінематографі, що зумовлює актуальність подальших досліджень у цьому напрямі.

З'ясовано, що класичний історизм ґрунтується на уявленні про можливість об'єктивного відтворення історичної реальності, тоді як неklasичний історизм орієнтований на інтерпретацію історичного досвіду через систему культурних сенсів, наративів, цінностей і практик пам'яті. У межах неklasичного підходу історія постає не в вигляді завершеної сукупності фактів, а відкритого процесу культурного осмислення минулого.

Встановлено, що історичний кінематограф перебуває у тісному взаємозв'язку з культурною пам'яттю та виконує функцію збереження, актуалізації й трансляції історичного досвіду. Кінематографічна репрезентація минулого сприяє формуванню суспільних уявлень про історію, забезпечує зв'язок між поколіннями та бере участь у процесах конструювання колективної пам'яті.

Доведено специфічність історичного наративу в українському кінематографі, котрий визначається поєднанням документального, художнього та символічного способів репрезентації історичної реальності. Історичний наратив функціонує як форма культурної інтерпретації минулого, у межах якої

історичні події набувають значення через систему смислів, образів і ціннісних орієнтацій.

Визначено, що формування історизму в українському кінематографі відбувається під впливом комплексу соціокультурних чинників, серед яких особливе значення мають історичний досвід суспільства, культурна пам'ять, суспільні трансформації, політика пам'яті, процеси національного самоусвідомлення та зміни культурних пріоритетів. Це зумовлює історичну мінливість моделей репрезентації минулого та способів його осмислення у кінематографі.

З'ясовано, що важливою складовою історичного наративу є його аксіологічний вимір. Репрезентація історії у кінематографі здійснюється через систему цінностей, які визначають характер інтерпретації історичних подій та формують морально-смысловий простір культурної пам'яті. Унаслідок цього історичний кінематограф виконує не лише пізнавальну, а й світоглядну функцію.

Доведено, що семіотичний вимір історизму реалізується через систему образів, символів, культурних кодів і знакових структур, за допомогою яких історичний досвід набуває культурно значущих форм репрезентації. Значення історичних образів формується у процесі інтерпретації та залежить від культурного контексту, що зумовлює багатозначність історичного наративу й можливість різних способів його прочитання.

Встановлено, що український кінематограф постає важливим чинником формування національної ідентичності та історичної свідомості. Через механізми культурної репрезентації він бере участь у виробленні уявлень про історичне минуле, сприяє осмисленню суспільного досвіду та формує ціннісні орієнтири, які визначають характер колективного самосприйняття.

З'ясовано, що історична пам'ять у сучасному українському художньому та документальному кіно функціонує як динамічна система інтерпретації минулого, яка забезпечує актуалізацію історичного досвіду відповідно до

потреб сучасності. Кінематограф виступає одним із провідних культурних механізмів її збереження, трансляції та переосмислення.

Принцип історизму в українському кінематографі ХХ–ХХІ століть вважається складним культурним феноменом, що реалізується через взаємодію історичного нарративу, культурної пам'яті, аксіологічних орієнтирів, семіотичних механізмів і соціокультурних чинників. Завдяки цьому український кінематограф розглядається як важливий простір культурної репрезентації історичного досвіду та одним із провідних інструментів формування історичної свідомості й національної ідентичності у сучасному суспільстві.

Перспектива подальшого дослідження дисертаційної теми вбачається у поглибленні культурологічного аналізу принципу історизму в сучасному українському кінематографі, зокрема в умовах новітніх соціокультурних трансформацій та розвитку цифрових медіа. Перспективним напрямом також визнається поширення дослідження на порівняльний аналіз українських і зарубіжних моделей репрезентації історичного досвіду, культурної пам'яті та національної ідентичності у кінематографі. Подальшого вивчення потребують особливості функціонування некласичного історизму у документальному кіно, а також механізми взаємодії історичного нарративу, аксіологічних структур і семіотичних кодів у процесі формування історичної свідомості сучасного суспільства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрійчук М. Роль вітчизняного кінематографа 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.
2. Базів Л. Тарас Ткаченко, кінорежисер: Шкляр нас не прокляв. Дух книги у фільмі «Чорний ворон» збережено і він це прекрасно усвідомлює. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2841720-taras-tkacenko-kinoreziser.html> (дата звернення: 12.03.2026)
3. 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.
4. Берегова О. М., Демещенко В. В. та ін. Людина в сучасному світі: соціально-філософський та культурно-антропологічний виміри. Монографія. 2020. 351 с.
5. Безручко, О., Степаненко, Н. Кіно як основа формування/творення модерної національної ідентичності // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво, 7 (1). 2024. С. 20–30. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.1.2024.302756>
6. Бісьмак Р. Олесь Санін: Історія про незнищенну пісню – це історія нашого народу. URL: <https://varosh.com.ua/ludy/oles-sanin-istoriya-pro-neznishhennu-pisnyu-ce-istoriya-nashogo-narodu/> (дата звернення: 10.03.2026)
7. Бондар Н.А., Міщенко М.С. Свобода як правова цінність: природа та особливості // Аналітично-порівняльне правознавство. № 5. 2023. С. 26-30.
8. 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.

9. 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.*
10. Брехунець Н. С. Висвітлення історії України в художніх кінострічках «Школи поетичного кіно» другої половини 1960-х – першої половини 1980-х років // *Наукові записки з української історії. 2018. Вип. 43. С. 154-161. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzzui_2018_43_24*
11. Брюховецька Л. Кінематографісти воюють і знімають. URL: <https://ktm.ukma.edu.ua/index.php/ktm/article/view/313/340> (дата звернення: 15.03.2026)
12. Брюховецька Л. «Війна культур» чи загроза асиміляції? Українське поетичне кіно як фактор національного самоствердження. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/ec0d922b-7217-4892-9379-94fbcbf16046/content> (дата звернення: 23.10.2025)
13. Брюховецька Л. Музика Дзвонарів продовжує лунати. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/9ccaf9e6-4b88-459e-8c22-a27cdbe9bf5f/content> (дата звернення: 04.03.2026)
14. Брюховецька Л. «Контроверсійне кіно». URL: https://dovzhenkocentre.org/wp-content/uploads/2021/06/Kontroversiynе-kino-Larysa-Bryuhovetska-Kino-Teatr-2-2003_compressed.pdf (дата звернення: 21.09.2025)
15. Брюховецька Л. «Богдан Зіновій Хмельницький». URL: https://web.archive.org/web/20050514162801/http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show_content.php?id=110 (дата звернення: 09.03.2026)
16. Брюховецька Л. Режисер Тарас Ткаченко як свідомий українець у кіно. URL: <https://ktm.ukma.edu.ua/index.php/ktm/article/view/330/357> (дата звернення: 09.03.2026)
17. Брюховецька Л. «Білий птах з чорною ознакою». Як знімали фільм. Локальна історія. URL: <https://localhistory.org.ua/rubrics/video/bilii-ptakh-z-chornoju-oznaкою/> (дата звернення: 09.03.2026)

18. Брюховецька О. Українське поетичне кіно в контексті національного питання в СРСР. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/98b17b48-7b8f-4369-bf25-fa900b3bf89c/content> (дата звернення: 12.03.2026)

19. Брюховецька О. «Поетичне кіно»: фільм «Тіні забутих предків» у контексті візуальної культури 1960-х років. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/f3f433bf-6616-4d4e-8101-79665aeb497c/content> (дата звернення: 12.03.2026)

20. Брюховецька О. Мамай. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/c4d2cd70-e27c-4cd5-9116-f3095a5574f8/content> (дата звернення: 12.03.2026)

21. Брюховецька О. «Не-ідентичне-з-собою»: децентрація суб'єкта у фільмі «Тіні забутих предків» // Наукові записки УКУ. Ч. 6: Журналістика. Медіакомунікації, вип. 1. 2015. С. 58-73.

22. Брюховецька О. Леді зникає: травматична пам'ять колективу у фільмі «Тіні забутих предків» // Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури. 2019. Том 2. С. 14-20.

23. Вербицька П. Культурна пам'ять як чинник конструювання ідентичності в умовах трансформації українського суспільства. URL: <https://science.lpnu.ua/sites/default/files/journal-paper/2019/apr/16428/5.pdf> (дата звернення: 16.03.2026)

24. Вербін О. Українське кіно на міжнародних кінофестивалях: зворотній аспект «м'якої сили» // Culture of Ukraine. 2025. С. 35-44.

25. Войтенко В. Хто боїться Мамай? (частина I: Українські «підміни»). КіноКоло. URL: <https://web.archive.org/web/20101017151618/http://www.kinokolo.ua/articles/66/> (дата звернення: 16.03.2026)

26. Войтенко В. Хто боїться Мамай? (частина II: Історичний фільм). КіноКоло. URL:

<https://web.archive.org/web/20101023044055/http://www.kinokolo.ua/articles/67/>
(дата звернення: 16.03.2026)

27. Войтенко В. Хто боїться Мамає? (частина III: Сюжет(и)).

КіноКоло. URL:

<https://web.archive.org/web/20101017151625/http://www.kinokolo.ua/articles/68/>
(дата звернення: 16.03.2026)

28. Войтенко В. Хто боїться Мамає? (частина IV: Козак Ніхто).

КіноКоло. URL:

<https://web.archive.org/web/20080619151202/http://www.kinokolo.ua/articles/69/>
(дата звернення: 16.03.2026)

29. Войтенко В. Хто боїться Мамає? (частина V: Хто боїться Мамає?).

КіноКоло. URL:

<https://web.archive.org/web/20101017151648/http://www.kinokolo.ua/articles/70/>
(дата звернення: 16.03.2026)

30. Войтенко В. Хто боїться Мамає? (частина VI: Хто і як фільмує
“Мамає”). КіноКоло. URL:

<https://web.archive.org/web/20101023032716/http://www.kinokolo.ua/articles/71/>
(дата звернення: 16.03.2026)

31. Воронік Д. Конструювання образу героя в українському кіно
періоду Незалежності // Мистецтвознавчі записки. № 34. 2018. С. 71-77.

32. Вселюбська С. «20 днів у Маріуполі»: Розпад етичних меж.

MovieGram. URL: <https://moviegram.com.ua/20-dniv-u-mariupoli/> (дата звернення:
19.03.2026)

33. Гнатюк Н. Принцип історизму — важливий чинник дослідження
формування світогляду сучасного українського суспільства // Сторінки історії:
збірник наукових праць. 2011. Вип. 32. С. 214–222. URL:
[https://ela.kpi.ua/server/api/core/bitstreams/2e32e0fe-235f-457a-8930-
e4ea2f4fee9b/content](https://ela.kpi.ua/server/api/core/bitstreams/2e32e0fe-235f-457a-8930-e4ea2f4fee9b/content) (дата звернення: 19.03.2026)

34. Глуховський М. Автор роману «Червоний» Андрій Кокотюха: з головного героя я хотів зробити українського Рембо. Інтерв'ю з України/ URL: <https://rozmova.wordpress.com/2017/09/10/andrij-kokotukha-8/> (дата звернення: 19.03.2026)
35. Грабович І. Непростий шлях «Додому». Детектор Медіа. URL: <https://detector.media/kritika/article/172561/2019-11-20-neprostryu-shlyakh-dodomu/> (дата звернення: 19.03.2026)
36. Гулій Н. Те, про що я дізнався, людям розповідати було неможливо, – розмова з Саніним про "Поводиря". 24TV. URL: https://24tv.ua/te-pro-shho-ya-diznavsya-lyudyam-rozpovidati-ukrayina-novini_n1801850 (дата звернення: 19.03.2026)
37. Данилюк В. П. Наративи в ігровому кіно: Сутність, значення і контекст російсько-української війни // Питання культурології. № 45. 2025. С. 90-108.
38. Данилюк, В. П. (2024). Ігрове кіно про російсько-українську війну (2014-2024) // Культурологічний альманах. (4). С. 319–326. URL: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.4.38>
39. Демура А. Кіно травмуючої дійсності: між репрезентацією та досвідом // «Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого». № 34 (2024). С. 106-113.
40. Десятерик Д. «МАМАЙ», або Повернення української притчі. День. URL: <https://day.kyiv.ua/article/panorama-dnya/mamay-abo-povernennya-ukrayinskoji-prytchi> (дата звернення: 16.03.2026)
41. Друзюк Я. «Довбуш» закриває епоху державної підтримки українського кіно. Інтерв'ю режисера Олесь Саніна. Village. URL: <https://www.village.com.ua/village/culture/culture-interview/342579-oles-sanin-dovbush-interview-2023> (дата звернення: 16.03.2026)
42. Денисюк Ж. Сучасне кіномистецтво в процесах медіатизації культури та виробництві символічних ідентичностей // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2026. № 1. С. 10–15.

43. Ємельянова Т. Українське документальне кіно другої половини 1960-х–середини 1980-х років (архівознавчо-джерелознавчий аспект). URL: https://old.archives.gov.ua/Publicat/AU/AU_1_2015/13.pdf?utm (дата звернення: 08.03.2026)

44. Єпик Л. Засновано на реальних подіях: українське історичне кіно початку XXI ст. // *Traektoriâ Nauki=Path of Science*. 2021. Vol. 7. № 10. С. 8001-8004.

45. Єпик Л., Єпик Д. Сучасне українське кіно як фактор формування національної свідомості // *Knowledge, Education, Law, Management*. № 3. 2020. С. 32-36.

46. Єпик Д. Історизм у кіномистецтві: теоретичний аспект // *Нотатки сучасної науки : Мультидисциплінарний науковий часопис*. Випуск 11. 2024. С. 36-37.

47. Єпик Д. Принцип історизму та режисерське бачення у кіномистецтві // *Соціально-гуманітарний вісник : збірник наукових праць*. Випуск 46. 2024. С. 22-23.

48. Єпик Д. Українське кіно і виклики колективної пам'яті: між документом і художністю // 4-та Міжнародна науково-практична інтернет-конференція «Майбутнє праці: технологічні, генераційні та соціальні зрушення». Дніпро. 2025. С. 96-98.

49. Єпик Д. Принцип історизму в кінематографі: світовий та український контекст // *Культурологічний альманах*. Вип. 3. 2023. С. 256-263.

50. Єпик Д. Реалізація принципу історичної достовірності в українському кінематографі XXI ст. // *Культурологічний альманах*. Вип. 2 (10). 2024. С. 351-358.

51. Жила С. Поетична мова фільму Олександра Довженка «Земля». URL: <https://cutt.ly/VtVQmeb3> (дата звернення: 08.03.2026)

52. Зубавіна І. Микола Мащенко: На хвилі пристрасного горіння. URL: https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/mo10/MO-10_2008_p-321-328_Zubavina.pdf (дата звернення: 08.03.2026)

53. Зубавіна І. Нео-поетичне кіно України: сучасне переосмислення етичних та естетичних засад кінопоетів-шістдесятників // Матеріали дистанційної міжнародної науково-теоретичної конференції «Суб'єкт. Пам'ять. Символічне». 2020. С. 8-16.

54. Зубавіна І. Кіноекран як сфера репрезентації архетипічних мотивів та міфологічних образів // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні. Збірник наукових праць. Київ. 2014. С. 118-147.

55. Історія українського кіно. Том 2. 1930-1945. URL: <https://www.etnolog.org.ua/pdf/stories/monografiji/2016/kino2.pdf> (дата звернення: 17.10.2025)

56. Калантай С. Українське кіно в умовах війни: особливості та виклики // Науковий вісник Київського національного університету театру кіно і телебачення імені І К Карпенка-Карого. 2024. С. 153-157.

57. Канівець А. Українська Атлантида. URL: <https://ktm.ukma.edu.ua/index.php/ktm/article/view/17/28> (дата звернення: 08.03.2026)

58. Кислюк К. В. Методи соціокультурної детермінації та соціокультурної каузальності як основа культурологічного підходу // Сучасна культурологія: актуалізація теоретико-практичних вимірів: колективна монографія. За заг. ред. Ю. С. Сабадаш. Київ: Ліра-К, 2019. С. 8–29.

59. Кінознавчі розвідки в Україні (друга половина 1920-х - перша половина 1930-х рр.) Ч. 1. Харків. Видавництво Точка, 2020. 560 с. URL: <https://cutt.ly/StCIOoz4> (дата звернення: 13.11.2025)

60. Колесник О. С. Інтерпретація міфопоетики в українському мистецтві // Вісник Національної Академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ. Міленіум, № 4. 2013.. С. 45-49.

61. Комар Р. О., Солових Є. М. Кінофестиваль як інструмент «м'якої сили» культурної дипломатії у міжнародних відносинах // Сучасне суспільство, (1), 2020. С. 117–129. <https://doi.org/10.34142/24130060.2020.20.1.11>

62. Комаровський О. «Черкаси»: патріотичне кіно без пафосу. Наше Слово. URL: <https://nasze-slowo.pl/cherkasi-patriotichne-kino-bez-pafosu/> (дата звернення: 09.03.2026)
63. Коник А. «Історична пам'ять» та «політика пам'яті» в епоху медіакультури // Вісник Львівського університету. Серія журн. Вип. 32. 2009. С. 153–163
64. Конівіцька Т., Бабій І. Мова кінематографа України як інструмент формування національної ідентичності. URL: https://www.philol.vernadskyjournals.in.ua/journals/2023/3_2023/52.pdf
65. Ксаверов С. Фільм, що так і не став пропагандою. Локальна Історія. URL: <https://localhistory.org.ua/texts/statti/film-shcho-tak-i-ne-stav-propagandoiu/> (дата звернення: 09.03.2026)
66. Культура історичної пам'яті: європейський та український досвід // Ю. Шаповал, Л. Нагорна, О. Бойко та ін.; за загальною редакцією Ю. Шаповала. Київ. ІПЕНД. 2013. 600 с.
67. Кушнір О. Природа як джерело міфологічних символів у повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» // Studia Methodologica, (53). 2022. С. 74-87. URL: <https://doi.org/10.25128/2304-1222.22.53.05>
68. Макарадзе Х. Тема Голодомору в літературі та кіно (В. Барка «Жовтий Князь» та О. Янчук «Голод – 33») // Актуальні питання суспільних наук та історії медицини. № 4. 2017. 10-14.
69. Марченко С. Мистецтво як "машина часу": Принципи історизму та методологія відтворення історії художньо-виражальними засобами // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. 2010. Вип. 7. С. 269-289. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mist_2010_7_58
70. Марченко С. Методологічні засади вивчення історико-пізнавального кіно. URL: https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/ho4/НО-4_2008_p-160-175_Marchenko.pdf?utm

71. Миславський В. Історія українського кіно. 1896-1930, факти і документи. Монографія. 662 с.
72. Миславський В. Н., Безручко О. В. Становлення пригодницького жанру в українському кінематографі першої половини 1920-х років // Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство», (45), 54–58.
73. Миславський, В. Н., Безручко, О. В. Тема радянсько-української війни (1917–1921) в українському кінематографі 1920-х рр. // Культура України, (73). 2021. С. 86–90. URL: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.073.12>
74. Мищенко М. Документальний кінематограф України: між історичною реконструкцією та філософським осмисленням. URL: <https://www.kpi.kharkov.ua/archive/Articles/etic/MishhenkoM.M.Dokumentalnyj-kinematograf-Ukrayiny.pdf>
75. Мончук О. «А у книжці не так», або Як роман «Чорний ворон» став фільмом. Галичина. URL: <https://galychyna.if.ua/analytic/a-u-knizhtsi-ne-tak-abo-yak-roman-chorniy-voron-stav-filmom/> (дата звернення: 14.03.2026)
76. Москаленко-Висоцька О., Ширман Р. (2024). Російсько-українська війна як тематична домінанта в українському документальному кіно останнього десятиліття // Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство», (50). 2024. 50–58. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.50.2024.306757>
77. Мусієнко О. Кінематограф за Метцем: «Цей смутний об'єкт бажань» // «Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого». № 32, 2023. С. 76-87.
78. Набок С. Простір і пам'ять: На перехрестях контекстів // Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І.Ф. Кураса. Випуск 5-6. 2017. С. 244-253.
79. Нагорна Л. Історична пам'ять: Теорії, дискурси, рефлексії. Монографія. Київ. 2012. 319 с.
80. Наука і цінності людського буття. Колективна монографія. 544 с.

81. Нікоряк Н. Українська еміграція на межі: кінострічка Л. Осики “Камінний хрест” (1968) // Питання літературознавства. № 98. 2018. С. 269-282.ë
82. Новохатько Л., Снопкова В. Ключові тенденції та досягнення бренду українського кіно після повно-масштабного російського вторгнення // Інтегровані комунікації, 2 (16). 2023. С. 83–88. <https://doi.org/10.28925/2524-2644.2023.1610>
83. Панченко П. Історія: форми, методи, історизм. URL: <http://base.dnsgb.com.ua/INB/2009-4/09panchenko.pdf>
84. Парахіна М. «Соціалістичний реалізм» радянського кіномистецтва 1930-1940-х рр.: У пошуках ідеологічної парадигми. URL: <https://journals.tnpu.ternopil.ua/index.php/history/article/view/1762/1573>
85. Підлісний М.М. Проблеми аксіології та шляхи їх вирішення. Монографія. 2020. 162 с.
86. Погасій, С. М. Національна специфіка українського авторського кіно // Культурологічний альманах, (1). 2024. С. 355–365. URL: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.1.46>
87. 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>
88. 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>
89. 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>

90. Показ фільму “Добровольці Божої чоти”. Наш Вибір. URL: <https://naszwybir.pl/pokaz-filmu-dobrovoltsi-bozhoyi-choti/> (дата звернення: 14.03.2026)
91. Притула В. На великий екран виходить перший кримськотатарський фільм про депортацію «Хайтарма». Радіо Свобода. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/24987485.html>
92. Саква О. Чи є вода в криниці? Вестерн як внутрішній штиб кіноепосу Олеся Саніна. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/7e8cf64d-cd6c-4a13-90f0-d603fd68abeb/content> (дата звернення: 14.03.2026)
93. Сахно О. В. Місце кінорежисури в процесах національно-культурного розвитку радянської України 1920-30-х рр.: дис. д-ра. філософії. Запоріжжя. 2021. 290 с.
94. Семеній А., Бут О. Образ ворога у радянському українському кіно 1919-1939 рр. // Вісник студентського наукового товариства ДонНУ імені Василя Стуса. Том 2. № 12 (2020). С. 116-120.
95. Сеїтаблаєв А. Сеїтаблаєв: «Я відкрив для себе багато емоцій всередині «Захара Беркута». Укрінформ. URL: <https://cutt.ly/LtM4qYvI> (дата звернення: 14.03.2026)
96. Сідаш Н. С. Аксіологічний потенціал мистецтва у формуванні духовних та культурних цінностей // Духовність особистості: методологія, теорія і практика: збірник наукових праць. 2025. Том 1, № 1 (111). С. 157-165.
97. Скуратівський В. Мученик тієї доби. Тиждень. URL: <https://tyzhden.ua/muchenyk-tiiei-doby/> (дата звернення: 14.03.2026)
98. Степаненко К. Місце фольклорних мотивів в українському поетичному кіно Юрія Ілленка. URL: https://ephd.cz/wp-content/uploads/2017/ephd_2017_3_4/14.pdf

99. Ткачук Б. Репрезентація культурної пам'яті в процесі збереження ідентичності // Вісник Львівського університету. Серія філос.-політолог. студії. Випуск 24. 2019. С. 120-126

100. Український кінопрорив (оглядова довідка за матеріалами преси, неопублікованими документами та Інтернету 2014–2015 рр.). URL: https://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Tematch_ogliadi/2015/2015_kino15.pdf

101. Фільм «Кіборги» - спроба пояснити, що у нас не громадянська війна, а цивілізаційний вибір між минулим і майбутнім, - Ахтем Сеїтаблаєв. URL: <https://islam.in.ua/ua/intervyu/film-kiborgy-sproba-poyasnyty-shcho-u-nas-ne-gromadyanska-viyna-cyvilizaciynuu-vybir-mizh> (дата звернення: 15.03.2026)

102. Фока М. Сугестія підтекстових смислів у кіноповісті “Земля” та в однойменному фільмі Олександра Довженка. URL: https://nam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/29/11.pdf

103. Хороб С. Українське «поетичне кіно»: Екранна трансформація повісті М. Коцбинського «Тіні забутих предків» // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. 2017. № 3(39). С. 228-239.

104. Чміль Г. Візуалізація мови та семіотика екрану. Культурологічна думка. 2012. № 5. С. 30- 41.

105. Чміль Г. Людина – екран: Візуальна антропологія (пост)сучасності. Монографія. 2020. 241 с.

106. Чорний О. «Мусиш бачити, мислити і споглядати світ». KyivPost. URL: <https://www.kyivpost.com/uk/post/43858> (дата звернення: 14.03.2026)

107. Швець Ю. «Вавилон XX» Івана Миколайчука: невидиме, справжнє, поетичне. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/3c7df4c4-e58e-46ff-a329-02bc8dea9570/content>

108. Шейко В., Кушнарєнко Н. Культурологічні та мистецтвознавчі дослідження: теорія та методологія. Навчальний посібник. 336 с.

109. Шейко, В., Кушнарєнко, Н. Методологічна рефлексія культурологічних і мистецтвознавчих досліджень // Науковий журнал

ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ, (16(1), 44–48. URL: <https://doi.org/10.31500/1992-5514.16.2020.205237>

110. Шейко В., Богуцький Ю. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації. 590 с.

111. Шершова Т., Чайка В. Культурна пам'ять і культура пам'яті. URL: <https://humstudios.com.ua/web/uploads/pdf/48985-354969-1-PB.pdf>

112. Шурхало Д. Фільм «Крути 1918»: що лишилося від реальних подій? Радіо Свобода. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/29773978.html>

113. Ямборко О. Архетипи української історії у кінотворчості Сергія Якутовича. URL: <https://ktm.ukma.edu.ua/index.php/ktm/article/view/336/363>

114. Янчук О. Репрезентація історичних подій України через кінематографічні засоби: Художня та режисерська концепції // Науковий Вісник КНУТКіТ. Аудіовізуальне мистецтво, № 36. 2025. С. 100-116.

115. Ярема Г. Ахтем Сеїтаблаєв: «Кіборги» – фільм не про війну, а про мир, що зароджується всередині цієї війни». Високий Замок. URL: <https://wz.lviv.ua/life/211423-akhtem-seitablaiev-kiborhy-film-ne-pro-viinu-a-pro-myr-shcho-zarodzhuietsia-vsередyni-tsiiei-viiny> (дата звернення: 03.03.2026)

116. 20 Days in Mariupol. URL: <https://docalogue.com/20-days-in-mariupol/> (дата звернення: 03.03.2026)

117. Anderson B. Imagined Communities. URL: https://english.hku.hk/staff/kjohnson/PDF/engl56_kj_anderson_communities.pdf

118. Assmann J. Communicative and Cultural Memory. URL: https://archiv.ub.uniheidelberg.de/propylaeumdok/1774/1/Assmann_Communicative_and_cultural_memory_2008.pdf

119. Assmann J., Czaplicka J. Collective Memory and Cultural Identity. URL: https://pconfl.biu.ac.il/sites/pconfl/files/shared/assmann_1995_collective_memory.pdf

120. Barthes R. Image Music Text. London. 1977. 217 p.

121. Briukhovetska O. Queering Socialist Realism: Serhii Parajanov's Early Ukrainian Films and his Transition to Poetic Cinema // Наукові записки НаУКМА Історія і теорія культури 2025. Том 8. С. 105-114.
122. Deleuze G. Cinema 1: The Movement-Image. Published by the University of Minnesota Press 111 Third Avenue South, Suite 290, Minneapolis. 1997. 243 p.
123. Deleuze G. Cinema 2: The Time-Image. 147 p.
124. Demeshchenko V. Ukrainian documentary cinema during the Russian-Ukrainian war: strategies and perspectives. The Culturology. №2. 2025. pp. 89.
125. Doane M. The Emergence of Cinematic Time. Cambridge, Massachusetts. and London, England. 2002. 279 p.
126. Eco U. A theory of semiotics. Published by arrangement with Bompiani, Milan. Copyright © by Indiana University Press. 1976. 351 p.
127. Eco U. El lector modelo. URL: https://perio.unlp.edu.ar/catedras/wp-content/uploads/sites/135/2020/05/eco._el_lector_modelo.pdf
128. Erll A. Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory. URL: <https://www.let.leidenuniv.nl/pdf/geschiedenis/cultural%20memory.pdf>
129. Finn H. Cinematic Modernism and Contemporary Film. BLOOMSBURY ACADEMIC. 2023. 321 p.
130. Girgus S. Time, Existential Presence, and the Cinematic Image. Ethics and Emergence to Being in Film. Edinburgh University Press. 2018. 188 p.
131. Halbwachs M. The Collective Memory. URL: <https://web.mit.edu/allanmc/www/hawlbachspace.pdf>
132. Iordanova D. Ukrainian Cinema's Top 100: Special Issue on Ukrainian Cinema. Studies in World Cinema 4(2): 2024. pp. 117-134.
133. Gerhard H. Earth. URL: <https://silentfilm.org/earth/>
134. Katerynych P., Falkovskyi D., Goian V. Documenting resistance and memory: a decade of Docudays UA films (2014–2024). Cogent Arts & Humanities. 2026. VOL. 13, NO. 1.

135. Kohn E. Telluride: How ‘Suffragette’ and ‘Winter on Fire’ Capture the Zeitgeist. URL: <https://www.indiewire.com/criticism/culture/telluride-how-suffragette-and-winter-on-fire-capture-the-zeitgeist-58513/>

136. Konovalov, O., Markhaichuk, N., Kulyk, A. A documentary film in realm of national identity (ukrainian and foreign experience of comprehension). The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University, Series Theory of Culture and Philosophy of Science, (69), 2024. P. 16-25. URL: <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2024-69-02>

137. Krysanova T. Performing trauma and memory in contemporary ukrainian cinema: multimodal perspectives on the guide // INTERNATIONAL JOURNAL OF FILM AND MEDIA ARTS. Vol. 10, №. 3 (DOSSIER 2). 2026. pp. 29-50.

138. Kryvoruchko S. «Reflections on the Archetype of Home in the Feature Film “Homeward”». Balkanistic Worlds 2. С. 150-168. URL: <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=1342159>

139. Kuzmenko O. Кіно як інструмент формування національної ідентичності. Український контекст. URL: https://www.researchgate.net/publication/328128985_Kino_ak_instrument_formuvan_na_nacionalnoi_identicnosti_Ukrainskij_kontekst

140. Lee R. Trauma, Resiliency, and Remembrance in Ukrainian Cinema. The Case of «The Guide» and «The Tribe». URL: https://www.columbia.edu/cu/ufc/news/2017_05_03.html

141. Lewis B., de Repentigny M. Jean Mitry et Christian Metz: esthétique et langage du cinéma. Communication Information, volume 4 n°2, hiver 1982. pp. 34-44.

142. Lihus M. Perspectives on Ukrainian Cinema: Constructing National Identity and Cultural Resilience Cinema. Journal of Philosophy and the Moving Image. Vol. 15, №1. 2023. P. 11-13. <https://doi.org/10.34619/dbsq-ibhe>

143. Marchenko S. Non-fiction cinema of independent Ukraine. «Images» vol. XXXIV, no. 43. Poznań. 2023. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 57–75.
144. McKee R. *Story*. Harper-Collins Publishers Inc., East 53rd Street, New York. 1997. 457 p.
145. Metz C. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. The University of Chicago Press, Chicago 60637 © by Oxford University Press, Inc. 1974. 253 p.
146. Myslavskiy V., Chmil G., Bezruchko O., Markhaichuk N. Poetics of Ukrainian Film ‘Earth’: Oleksandr Dovzhenko’s Conceptual Search. URL: https://www.researchgate.net/publication/377590752_Poetics_of_Ukrainian_Film_'E_earth'_Oleksandr_Dovzhenko's_Conceptual_Search
147. Nebesio B. *Shadows of the Forgotten Ancestors: Storytelling in the novel and film*. URL: <https://cutt.ly/dt1qrYgC>
148. Nora P. *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*. URL: <https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/ARCH230/PierreNora.pdf>
149. Olzacka E. Civilizational Imaginary in the Post-Maidan Ukrainian Cinema in the Context of the Russian Aggression against Ukraine. *The Polish Journal of Aesthetics*. 2024. С. 33-51.
150. Pototska O., Korobko M. Ukrainian cinema between the past and the future: traditions, preservation, popularization. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. (50), 2025. Рр. 292–297. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.974>
151. Ricouer P. *Time and Narrative*. Vol. 1. URL: <https://www.nu.edu.ye/wp-content/uploads/2014/05/Paul-Ricoeur-Time-and-Narrative-vol1.pdf>
152. Rosenstone R. *The Historical Film as Real History*. URL: <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12244/14998>
153. Rosinska O., Tymieńska M. Methods for designing strategic narratives in the description of the 2022 Russian-Ukrainian war in documentaries. *Images The International Journal of European Film Performing Arts and Audiovisual Communication* 34(43). 2023. pp. 79-95.

154. Rüsen J. Historical Consciousness: Narrative Structure, Moral Function, and Ontogenetic Development. URL: http://www.joern-ruesen.de/5.089_Historical_Consciousness_2.pdf

155. Sadovenko S., Boryshpol H. The collective cultural identity as a source of creation of the public ideal of Ukraine: The archetypal and axiological aspect. CULTURE AND CONTEMPORANEITY. Vol. 26, No. 2, 2024. C. 68-76.

156. Shadows of Forgotten Ancestors: Multidimensionality of Memory and Eternity. URL: <https://blogs.iu.edu/establishingshot/2018/01/29/shadows-of-forgotten-ancestors-multidimensionality-of-memory-and-eternity/>

157. Sinjakov, S. (2025). CLASSICAL AND NON-CLASSICAL HISTORICISM. Proceedings of the Kyiv Aviation Institute. Series: Philosophy. Cultural, 41(1), c. 11–17.

158. Stoianovich T. French historical method: the Annales paradigm. 241 c.

159. The Lessons of History: Cyborgs: Heroes Never Die. URL: <https://blogs.iu.edu/establishingshot/2019/11/11/the-lessons-of-history-cyborgs-heroes-never-die/>

160. Trymbach, S. Ukraine on Fire Cinema Novel by Oleksandr Dovzhenko: Saving Gesture of the Artist // Folk Art and Ethnology, 3 (403), 2024. Pp. 17–21.

161. Yepyk D. The director`s personality and the formation of historical truth in film // Innovation in Science: Current Research and Advanced Technologies. Scientific monograph. Part 1. Riga, Latvia. 2025. pp. 423-450

162. Wurm B. Anthropology of war - Ukrainian film 2014–2022 // Eurozine. 2023. URL: <https://zeitschrift-osteuropa.de/site/assets/files/59775/anthropology-of-war.pdf>

163. Zaporozhchenko V., Ishchenko M. National Myths and Symbols in Modern Ukrainian Cinema. Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts Series in Audiovisual Art and Production 7 (1). 2024. pp. 31-41.

ДОДАТКИ

Додаток А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

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

1. Єпик Д.В. Принцип історизму у кінематографі: світовий та український контекст // Культурологічний Альманах (3), 2023. С. 256–263.
2. Єпик Д.В. Реалізація принципу історичної достовірності в українському кінематографі ХХІ ст. // Культурологічний Альманах (2), 2024. С. 351-358.

Розділи в колективних монографіях:

3. Єпик Д.В. Принцип історизму у кінематографі: теоретичний аспект // Theory and history of culture, Education, philology, literature: the main factors in the development of the outlook of a child and an adult: collective monograph / Yatsenko L. etc. International Science Group. Boston : Primedia eLaunch, Колективна монографія, 2024. Р. 224-234. DOI – 10.46299/ISG.2024.MONO.PED.2
4. Yepuk D. The director's personality and the formation of historical truth in film // Innovations in science: current research and advanced technologies, Scientific monograph, Part 1, Riga, Latvia, 2025, P. 441-467. DOI – 10.30525/978-9934-26-531-0-16

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

5. Єпик Д.В. Українське кіно як чинник формування національної ідентичності // Молодь і сучасні тренди наукової думки : збірник тез доповідей Всеукраїнської мультидисциплінарної науково-практичної інтернет-конференції, 01 берез. 2023 року / упоряд. Н. О. Івахно. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2023. С. 122-124.
6. Єпик Д.В. Історизм у кіномистецтві: теоретичний аспект // Нотатки сучасної науки. № 11, 2024. С. 36-37.

7. Єпик Д.В. Принцип історизму та режисерське бачення у кіномистецтві // Соціально-гуманітарний вісник. Вип. 46, 2024. С. 22-23.
8. Єпик Д.В. Українське кіно і виклики колективної пам'яті: між документом і художністю // Future of Work: Technological, Generational and Social Shifts: Proceedings of the 4th International Scientific and Practical Internet Conference, May 1-2, 2025. FOP Marenichenko V.V., Dnipro, Ukraine. P. 96-97.
9. Єпик Д.В. Кінематограф нескорених: історизм у фільмах нової України // Молодь і сучасні тренди наукової думки : збірник тез доповідей Всеукраїнської мультидисциплінарної науково-практичної інтернет-конференції, 15 квіт. 2025 р. / упоряд. Н. М. Демченко. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2025. С. 107-110.
10. Єпик Д.В. Принцип історизму в українському кінематографі як культурний механізм репрезентації минулого // Стійкий розвиток: наука, технології та суспільство : матеріали наук.-практ. конф., 27-28 лют. 2026 р. Київ С. 81-86.