

ПРОТОКОЛ
створення та перевірки кваліфікованого та удосконаленого електронного підпису

Дата та час: 15:06:42 09.02.2026

Назва файлу з підписом: Дисертація Супрун-Живодрова.pdf.asice
Розмір файлу з підписом: 4.6 МБ

Перевірені файли:

Назва файлу без підпису: Дисертація Супрун-Живодрова.pdf
Розмір файлу без підпису: 5.1 МБ

Результат перевірки підпису: Підпис створено та перевірено успішно. Цілісність даних підтверджено

Підписувач: Супрун-Живодрова Анастасія Сергіївна

П.І.Б.: Супрун-Живодрова Анастасія Сергіївна

Країна: Україна

РНОКПП: 3504110165

Час підпису (підтверджено кваліфікованою позначкою часу для підпису від Надавача): 15:06:36 09.02.2026

Сертифікат виданий: "Дія". Кваліфікований надавач електронних довірчих послуг

Серійний номер: 382367105294AF97040000004741120018CCED03

Тип носія особистого ключа: ЗНКІ криптомодуль ІІТ Гряда-301

Алгоритм підпису: ДСТУ 4145

Тип підпису: Кваліфікований

Тип контейнера: Підпис та дані в архіві (розширений) (ASiC-E)

Формат підпису: З повними даними для перевірки (XAdES-B-LT)

Сертифікат: Кваліфікований

Версія від: 2025.08.25 13:00

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ
ТА ЕТНОЛОГІЇ ІМ. М. Т. РИЛЬСЬКОГО

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

Супрун-Живодрова Анастасія Сергіївна

УДК 791.43:81'42:7.01(477)«199/20»

С-89

ДИСЕРТАЦІЯ
**«НАРАТИВНІ СТРАТЕГІЇ СМИСЛОТВОРЕННЯ В УКРАЇНСЬКОМУ
АУДІОВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ ПЕРІОДУ НЕЗАЛЕЖНОСТІ»**

Спеціальність 034 — Культурологія

Галузь знань 03 — Гуманітарні науки

Подається на здобуття наукового ступеня «Доктор філософії».
Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

 Супрун-Живодрова А.С.

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства, доцент,
провідний науковий співробітник Відділу екранно-сценічних
мистецтв і культурології Інституту мистецтвознавства,
фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України
РОСЛЯК Роман Володимирович

Київ — 2026

Анотація

Супрун-Живодрова А.С. Наративні стратегії смислотворення в українському аудіовізуальному мистецтві періоду Незалежності. — наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії зі спеціальності 034 «Культурологія» в галузі знань 03 «Гуманітарні науки». — Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського Національної академії наук України. Київ, 2026.

Дисертаційне дослідження присвячене виявленню, систематизації та аналізу наративних стратегій смислотворення в українському аудіовізуальному мистецтві періоду Незалежності (1991-2025 рр.). У роботі аудіовізуальний твір розглядається як багаторівнева когнітивно-комунікативна система тексту культури, у межах якої аудіовізуальний наратив постає не лише як структурна форма оповіді, а як механізм продукування культурних смислів, що формують колективну пам'ять, національну ідентичність та образ України в глобальному культурному просторі. Здійснено комплексний міждисциплінарний аналіз теоретичних засад наратології (Ж. Женетт, Ц. Тодоров, Р. Барт, П. Рікер), кінематографічної теорії (А. Базен, З. Кракауер, Д. Бордвелл, С. Четмен, К. Метц) і вітчизняних кінознавчих студій (С. Тримбач, В. Миславський, Л. Брюховецька, О. Безручко, В. Скуратівський, Р. Росляк, О. Мусієнко).

Уперше системно окреслено український контекст формування аудіовізуального наративу, що розвивається у взаємодії соціокультурних і ціннісних трансформацій доби Незалежності. На основі узагальнення теоретичних положень і емпіричного аналізу ігрових, документальних і телевізійних творів визначено структурні компоненти аудіовізуального наративу, а також охарактеризовано їхню роль у процесах репрезентації травматичного досвіду, культурної пам'яті та державотворчої ідентичності. Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше запропоновано дихотомічну теорію утворення аудіовізуального гранд-наративу, яка пояснює взаємодію реактивних (подієвих) і стратегічних (конструктивно-візійних)

моделей оповіді у формуванні смислової єдності українського культурного простору. Удосконалено типології наративних стратегій аудіовізуального мистецтва та розроблено модель аналізу аудіовізуального наративу як когнітивно-комунікативної структури.

Практичне значення одержаних результатів полягає у можливості їх комплексного використання в науковій, освітній, культурно-дипломатичній та стратегічно-комунікаційній діяльності, зокрема в умовах формування та реалізації державної культурної політики. Розроблена в дисертації дихотомічна теорія формування аудіовізуальних гранд-наративів може бути застосована під час проектування стратегій культурної дипломатії, публічної та медіакомунікації, стратегічних комунікацій і державних інформаційних кампаній, спрямованих на зміцнення національної ідентичності, консолідацію суспільства, протидію дезінформації та гібридним інформаційним впливам, а також на формування стійкого й позитивного образу України в міжнародному культурному та медійному просторі. Матеріали та висновки дослідження можуть бути використані в діяльності культурних інституцій, аналітичних центрів, медіаплатформ і продюсерських структур для оцінювання ефективності наративних моделей, прогнозування сприйняття аудіовізуального контенту різними аудиторіями та розроблення довгострокових візіонерських наративів, орієнтованих на майбутнє. В освітній сфері результати дослідження можуть бути інтегровані в навчальні курси з кінознавства, культурології, теорії наративу, медіадосліджень, сторітелінгу та стратегічних комунікацій, а також використані під час підготовки навчально-методичних матеріалів, спецкурсів і міждисциплінарних програм. Окрім того, напрацьовані теоретичні положення й аналітичні підходи можуть бути застосовані у практиці аудіовізуального виробництва — на етапах розроблення сценаріїв, концепцій проєктів і наративних стратегій — а також у сфері медіааналізу, культурної експертизи та досліджень аудиторій.

Методологічну основу дослідження становлять наратологічний, структурно-семіотичний, когнітивний, дискурсивний, контент- та порівняльно-аналітичний методи, метод математичного узагальнення (для кількісного аналізу

жанрово-тематичних тенденцій), а також метод аналітичного спостереження за аудіовізуальними творами. Результати дослідження сприяють розвитку української культурології, теорії та історії кіно, трансжанрової наратології, психології мистецтва, розширюючи уявлення про механізми смислотворення в аудіовізуальному мистецтві та його роль у формуванні національної ідентичності й культурної суб'єктності України.

Структура дисертації охоплює вступ, три розділи з десятима підрозділами, висновки до розділів, загальний висновок, список використаних джерел і літератури та додатки. У вступі обґрунтовано актуальність теми, визначено об'єкт, предмет, мету й завдання дослідження, окреслено методологічні засади, наукову новизну, теоретичне й практичне значення результатів, а також подано відомості про їх апробацію та публікації. Перший розділ присвячено теоретико-методологічним основам наратологічного аналізу аудіовізуального мистецтва, зокрема еволюції поняття «наратив» і систематизації підходів класичної, посткласичної та трансжанрової наратології. Другий розділ зосереджено на формуванні українського аудіовізуального наративу періоду Незалежності, його структурних компонентах, соціокультурних і політичних чинниках, тематичних і жанрових тенденціях, а також стратегіях репрезентації історичної пам'яті, травматичного досвіду й національної ідентичності. Третій розділ присвячено розробці дихотомічної теорії формування аудіовізуального гранд-наративу, класифікації реактивних і стратегічних моделей оповіді та узагальненню результатів контент- і статистичного аналізу жанрово-тематичної динаміки українського аудіовізуального простору. У загальних висновках підсумовано результати дослідження, сформульовано положення, що виносяться на захист, і окреслено перспективи подальших наукових розвідок.

Ключові слова: аудіовізуальне мистецтво, наратив, смислотворення, гранд-наратив, нарація, екранні мистецтва, кінонаратив, сторітелінг, український культурний простір, нарація, аудіовізуальний контент, український кінематограф, документальне кіно, ігрове кіно, телебачення, українська анімація, кінотекст, медіа, кінофільм.

SUMMARY

Suprun-Zhyvandrova, A. Narrative Strategies of Meaning-Making in Ukrainian Audiovisual Art of the Independence Period. — Scholarly work submitted as a manuscript.

Dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy (PhD) in Specialty 034 «Cultural Studies», Field of Knowledge 03 «Humanities» — M. T. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine. Kyiv, 2026.

The dissertation is devoted to the identification, systematization, and analysis of narrative strategies of meaning-making in Ukrainian audiovisual art of the Independence period (1991-2025). The study conceptualizes the audiovisual work as a multi-level cognitive and communicative system of cultural text, within which the audiovisual narrative functions not merely as a structural form of storytelling but as a mechanism for the production of cultural meanings that shape collective memory, national identity, and the image of Ukraine within the global cultural space. The research undertakes a comprehensive interdisciplinary analysis of the theoretical foundations of narratology (G. Genette, T. Todorov, R. Barthes, P. Ricoeur), film theory (A. Bazin, S. Kracauer, D. Bordwell, S. Chatman, C. Metz), and Ukrainian film studies (S. Trymbach, V. Myslavskyi, L. Briukhovetska, O. Bezruchko, V. Skurativskyi, R. Rosliak, O. Musiienko).

For the first time, the Ukrainian context of the formation of the audiovisual narrative is systematically delineated as developing through the interaction of sociocultural and value transformations characteristic of the Independence era. On the basis of synthesizing theoretical positions and conducting an empirical analysis of fiction, documentary, and television works, the structural components of the audiovisual narrative are identified, and their role in the processes of representing traumatic experience, cultural memory, and state-building identity is characterized.

The scientific novelty of the study lies in the first formulation of a dichotomous theory of audiovisual grand narrative formation, which explains the interaction between

reactive (event-driven) and strategic (constructive and visionary) narrative models in shaping the semantic unity of the Ukrainian cultural space. The typologies of narrative strategies in audiovisual art are further refined, and an analytical model of the audiovisual narrative as a cognitive and communicative structure is developed.

The practical significance of the results consists in their potential for integrated application in scholarly, educational, cultural-diplomatic, and strategic communication activities, particularly in the context of the formulation and implementation of state cultural policy. The dichotomous theory of audiovisual grand narrative formation developed in the dissertation may be applied to the design of strategies in cultural diplomacy, public and media communication, strategic communications, and state information campaigns aimed at strengthening national identity, consolidating society, countering disinformation and hybrid information influences, and shaping a stable and positive image of Ukraine in the international cultural and media space. The research materials and conclusions may also be utilized by cultural institutions, analytical centers, media platforms, and production organizations to assess the effectiveness of narrative models, forecast audience reception of audiovisual content, and develop long-term visionary narratives oriented toward the future. In the educational sphere, the results may be integrated into curricula in film studies, cultural studies, narrative theory, media studies, storytelling, and strategic communications, as well as used in the preparation of teaching and methodological materials, specialized courses, and interdisciplinary programs. Moreover, the theoretical propositions and analytical approaches developed in the study may be applied in audiovisual production practice — at the stages of script development, project conceptualization, and narrative strategy design — as well as in media analysis, cultural expertise, and audience research.

The methodological framework of the research comprises narratological, structural-semiotic, cognitive, discursive, content-analytical, and comparative-analytical methods, the method of mathematical generalization (for the quantitative analysis of genre and thematic trends), as well as analytical observation of audiovisual works. The findings contribute to the development of Ukrainian cultural studies, film theory and history, transgeneric narratology, and the psychology of art, expanding the understanding

of meaning-making mechanisms in audiovisual art and its role in the formation of national identity and the cultural subjectivity of Ukraine.

The structure of the dissertation includes an introduction, three chapters comprising ten subsections, conclusions to each chapter, a general conclusion, a list of references, and appendices. The introduction substantiates the relevance of the topic, defines the object, subject, aim, and objectives of the research, outlines the methodological framework, scientific novelty, and theoretical and practical significance of the results, and provides information on their approbation and publications. Chapter One addresses the theoretical and methodological foundations of narratological analysis of audiovisual art, including the evolution of the concept of «narrative» and the systematization of classical, postclassical, and transgeneric narratological approaches. Chapter Two focuses on the formation of the Ukrainian audiovisual narrative during the Independence period, its structural components, sociocultural and political determinants, thematic and genre trends, as well as strategies for representing historical memory, traumatic experience, and national identity. Chapter Three is devoted to the development of the dichotomous theory of audiovisual grand narrative formation, the classification of reactive and strategic narrative models, and the synthesis of the results of content and statistical analyses of genre and thematic dynamics in the Ukrainian audiovisual space. The general conclusion summarizes the research findings, formulates the propositions submitted for defense, and outlines prospects for further scholarly inquiry.

Keywords: audiovisual art, narrative, meaning-making, grand narrative, narration, screen arts, cinema narrative, storytelling, Ukrainian cultural space, audiovisual content, Ukrainian cinema, documentary cinema, fiction film, television, Ukrainian animation, film text, media, film.

Список публікацій здобувача за темою дисертації, в яких опубліковано основні наукові результати дисертації:

1. Супрун-Живодрова А.С. Жанрово-стилістичні особливості українського ігрового кінематографа періоду Незалежності. *Народна творчість та етнологія*. 2022. № 1 (401), С. 75-87.
DOI: <https://doi.org/10.15407/nte2024.01.075>
2. Супрун-Живодрова А.С. Особливості часопросторової організації українського аудіовізуального мистецтва періоду незалежності: наративний порядок. *Культура України*. 2025. №91, С. 156-165.
DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.091.18>
3. Супрун-Живодрова А.С. Темпоральний компонент в українському аудіовізуальному мистецтві періоду Незалежності: наративний темп і ритм. *Культура України*. 2025. №89, С. 144-152.
DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.089.14>
4. Супрун-Живодрова А.С. Типологія сюжетів в українському аудіовізуальному мистецтві періоду незалежності за класифікацією Нормана Фрідмана. *Народна творчість та етнологія*. 2025. №4 (408), С. 101-109.
DOI: <https://doi.org/10.15407/nte2025.04.101>

які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

1. Супрун-Живодрова А. С. Трансформації дієгезису в українському сучасному ігровому кінематографі. Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва : VIII Міжнародна науково-практична конференція, Київ, 27 квітня 2023 р. Київ : Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, 2023. С. 132-136.
2. Супрун-Живодрова А. С. Штучний інтелект в українському сучасному аудіовізуальному мистецтві та виробництві: морально-етичний аспект. Продюсування фільмів у XXI столітті: основні виклики : І Щорічна

- міжнародна науково-практична конференція, Київ, 28-29 вересня 2023 р. Київ : Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, 2023. С. 79-83.
3. Супрун-Живодрова А. С. Структурні елементи наративу в аудіовізуальному мистецтві з позиції наратології. Стан та тенденції розвитку науки, освіти, технологій та суспільства : Міжнародна науково-практична конференція, Тампере, 27 лютого 2024 р. : матеріали конференції. Тампере, 2024. С. 61-63.
 4. Супрун-Живодрова А. С. Наратив в українському сучасному аудіовізуальному мистецтві: перспективи досліджень. Об'єднані наукою: перспективи міждисциплінарних досліджень : XI Всеукраїнська науково-практична конференція студентів, аспірантів та молодих вчених. Київ, 2024. С. 151-153.
 5. Супрун-Живодрова А. С. Крос-модальне сприйняття кінотексту на прикладі творів українського кінематографу. Наукові горизонти ХХІ століття: мультидисциплінарні дослідження : Міжнародна наукова конференція, Ужгород, 16-17 травня 2024 р. Ужгород, 2024.
 6. Супрун-Живодрова А. С. Опозиція автор — наратор у документальному фільмі «20 днів у Маріуполі». Культурна спадщина й ідентифікаційні процеси часів воєнного лихоліття: теоретичні та прикладні ракурси досліджень : Міжнародна науково-практична конференція, Київ, 11-12 липня 2024 р. Київ : Вид-во ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2024. С. 532-541.
 7. Супрун-Живодрова А. С. Внутрішня фокалізація та фігура наратора-свідка у фільмах травматичної пам'яті сучасного українського документального кіно. Українське народознавство та мистецтвознавство в контексті сучасних суспільних змін : Міжнародна науково-практична конференція (наукова конференція пам'яті академіка НАН України Ганни Скрипник), Київ, 16-17 вересня 2025 р. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2025. С. 263-267.
 8. Супрун-Живодрова А. С. Українське аудіовізуальне мистецтво як форма культурної пам'яті: здобутки та кризи ідентичності. Збереження національної

спадщини та розвиток культурних практик в умовах суспільних викликів : Міжнародна науково-практична конференція (до 130-річчя від дня народження Максима Рильського), Київ, 19-20 березня 2025 р. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2025. С. 336-340.

9. Супрун-Живодрова А. С. Структурні елементи аудіовізуального наративу. Актуальні проблеми розвитку сучасної науки: виклики та перспективи : Міжнародна науково-практична конференція здобувачів вищої освіти і молодих учених, Запоріжжя, 29 квітня 2025 р. Запоріжжя, 2025. С. 511-514.

Участь у наукових конференціях:

1. Міжнародна науково-практична конференція «Стан та тенденції розвитку науки, освіти, технологій та суспільства / State and trends in the development of science, education, technologies and society» (27 лютого 2024 р., м. Тампере, Фінляндія, дистанційна форма участі, усна доповідь).
2. XI Всеукраїнська науково-практична конференція студентів, аспірантів та молодих вчених «Об'єднані наукою: перспективи міждисциплінарних досліджень / United by science: prospects of interdisciplinary research» (2024 р., м. Київ, очна участь, усна доповідь).
3. Міжнародна наукова конференція «Наукові горизонти ХХІ століття: мультидисциплінарні дослідження / Scientific horizons of the XXI century: multidisciplinary research» (16-17 травня 2024 р., м. Ужгород, Україна, очна участь, усна доповідь).
4. Міжнародна науково-практична конференція «Культурна спадщина й ідентифікаційні процеси часів воєнного лихоліття: теоретичні та прикладні ракурси досліджень / Cultural heritage and identification processes during wartime: theoretical and applied research perspectives» (11-12 липня 2024 р., м. Київ, очна участь, усна доповідь).

5. Міжнародна науково-практична конференція «Продюсування фільмів у ХХІ столітті: основні виклики / Producing films in the 21st century: main challenges» (28-29 вересня 2023 р., м. Київ, очна участь, усна доповідь).
6. Міжнародна науково-практична конференція «Українське народознавство та мистецтвознавство в контексті сучасних суспільних змін / Ukrainian ethnology and art studies in the context of contemporary social transformations» (16-17 вересня 2025 р., м. Київ, очна участь, усна доповідь).
7. Міжнародна науково-практична конференція «Збереження національної спадщини та розвиток культурних практик в умовах суспільних викликів / Preservation of national heritage and development of cultural practices under social challenges» (19-20 березня 2025 р., м. Київ, очна участь, усна доповідь).
8. Міжнародна науково-практична конференція здобувачів вищої освіти і молодих учених «Актуальні проблеми розвитку сучасної науки: виклики та перспективи / Actual problems of modern science development: challenges and prospects» (29 квітня 2025 р., м. Запоріжжя, очна участь, усна доповідь).
9. VIII Міжнародна науково-практична конференція «Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва / Modern research in the field of culture and art» (27 квітня 2023 р., м. Київ, очна участь, усна доповідь).

ЗМІСТ

ВСТУП	13
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ АУДІОВІЗУАЛЬНИХ НАРАТИВІВ І ПРОЦЕСІВ СМИСЛОУТВОРЕННЯ ...	24
1.1. Становлення і розвиток наратологічного підходу в культурології: концептуалізація поняття «наратив» у дослідженні аудіовізуальних творів.....	24
1.2. Структурні компоненти аудіовізуального наративу: сюжет, фокалізація, темпоральність і нарація.....	44
1.3. Наративні стратегії смислотворення в аудіовізуальному мистецтві.....	62
Висновки до Розділу 1.....	83
РОЗДІЛ 2. НАРАТИВНІ СТРАТЕГІЇ ФОРМОТВОРЕННЯ В ІГРОВИХ ТА ДОКУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРАХ УКРАЇНСЬКОГО АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА (1991-2025)	86
2.1. Типологія сюжетних моделей в українських аудіовізуальних наративах.....	86
2.2. Темпоральні стратегії побудови ігрового та документального наративу.....	108
2.3. Режими перцептивного модусу в українських аудіовізуальних наративах.....	125
2.4. Візуально-звукові засоби нарації: мізансцена, композиція, крупність, звукове оформлення.....	142
Висновки до Розділу 2.....	165
РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ НАРАТИВНИХ СТРАТЕГІЙ В УКРАЇНСЬКОМУ АУДІОВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ 1991-2025: УТВОРЕННЯ ГРАНД-НАРАТИВУ	169
3.1. Макроструктурна організація наративу в українських аудіовізуальних творах 1991-2025 рр.: мотив, лейтмотив, тема, ідея.....	169
3.2. Структурно-стилістичні та жанрово-тематичні особливості наративного формотворення в українському аудіовізуальному мистецтві періоду Незалежності.....	190
3.3. Гранд-наративи в українському аудіовізуальному мистецтві періоду Незалежності: між культурною пам'яттю та ідеологічним конструювання.....	203
Висновки до Розділу 3.....	221
ВИСНОВКИ	224
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ	232
ДОДАТОК А	245
ДОДАТОК Б	249

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Українське аудіовізуальне мистецтво періоду Незалежності формувалося в умовах глибоких соціокультурних та політичних змін, які вимагали нових способів репрезентації ідентичності, пам'яті та колективного досвіду. Кіно та медіа цього часу стали ключовими просторами смислотворення, де виробляються та поширюються нові образи України, інтерпретуються травматичні події та конструюється національний гранд-наратив. Зростання кількості документальних та художніх фільмів про Революцію Гідності, російсько-українську війну, соціальні трансформації та особисті історії актуалізує потребу наукового аналізу наративних стратегій, які визначають способи організації та трансляції смислів, що утворюють культурний простір країни. У сучасному українському кінематографі спостерігаються зміни у фокалізації, структурі оповіді, роботі з темпоральністю, простором, жанровими моделями та мультимедійними формами, однак системного дослідження цих процесів досі бракує. Особливу увагу проблемі надає контекст повномасштабної війни, коли аудіовізуальне мистецтво виконує функції культурної дипломатії, документування подій та психологічної підтримки суспільства. У цих умовах наративні стратегії стають інструментом опору інформаційним загрозам та засобом формування міжнародного образу України. Комплексне дослідження смислотворення в українському аудіовізуальному мистецтві набуває актуальності завдяки його здатності впливати на культурну пам'ять, самосвідомість та глобальну репрезентацію країни. Це робить тему важливою як для розвитку культурології, наратологічної теорії кіно, так і для практики сучасного аудіовізуального мистецтва, медіакомунікацій та теорії інформації. Особливої актуальності це дослідження набуває в умовах повномасштабної війни та інформаційної агресії, коли питання протидії дезінформації, захисту культурного простору та створення стійких смислових моделей стають складовою національної безпеки. У післявоєнний період ця проблематика набуде ще більшої ваги, адже саме через

аудіовізуальні наративи відбуватиметься масове переосмислення травматичного досвіду, відновлення ідентичності та вибудова нових ціннісних орієнтирів.

Обґрунтування вибору теми дослідження. Сучасне українське аудіовізуальне мистецтво є одним із найдинамічніших сегментів національної культури, що активно реагує на соціальні, політичні та ціннісні трансформації українського суспільства. Це зумовлює необхідність його розгляду не лише як сукупності окремих художніх творів, а як цілісної багаторівневої системи, здатної формувати культурні смисли, репрезентувати колективний досвід і артикулювати історичну пам'ять нації. У цьому контексті аудіовізуальні твори є не лише естетичними висловлюваннями, а й інструментами пізнання, комунікації та саморефлексії культури, за допомогою яких суспільство осмислює власне минуле, теперішнє й потенційне майбутнє. Це стає можливим завдяки онтологічній природі кінематографа як мистецтва розповідання історій, у якому пізнання світу здійснюється через причинно-наслідкову послідовність подій та асоціативно-візуальну репрезентацію, що разом формують наративну структуру аудіовізуального висловлювання. Таким чином, аналіз аудіовізуального мистецтва як наративної системи є необхідним для розуміння того, як у межах українського кінематографа, телебачення та цифрових медіа відбувається трансформація наративних стратегій, формування ідентичності і вибудовування мережі гранд-наративів, які репрезентують Україну в глобальному культурному контексті.

У науковому контексті осмислення природи оповіді бере початок ще в античній філософії, але систематичного вигляду набуває у працях теоретиків наратології — дисципліни, що вивчає структуру, механізми та функції оповіді. Серед її основоположників — Цветан Тодоров, який уперше представив поняття «наратив» як універсальну структуру оповіді будь-якого медіуму. Важливими для становлення класичної наратології стали також праці Ж. Женетта, Р. Барта, Ю. Крістевої, К. Бремона, А.-Ж. Греймаса, В. Проппа, П. Рікера, що заклали підвалини аналізу часових, просторових і семантичних рівнів наративу. Ці ідеї паралельно розвивалися у кінознавстві, де дослідження Е. Суріо, А. Базена, З. Кракауера, К. Метца, Ж. Дельоза, П. Вірільо, У. Еко, Е. Бранінгана заклали основи

наратологічного підходу у вивченні кіно, у межах якої фільм розглядається як багаторівнева система смислотворення.

У 1980-2000-х роках праці Д. Бордвелла, С. Четмена, Р. Олтмена, Н. Керролла, К. Томпсон започаткували когнітивну теорію кіно, яка стала одним із провідних напрямів посткласичної нратології. Її ключовий принцип полягає у взаємозв'язку між внутрішньою структурою нративу та глядацьким сприйняттям — через когнітивні схеми, реакції та процеси інтерпретації. На основі цих напрацювань Голлівуд розробив ефективну економічну модель сторітелінгу, де комерційний успіх поєднується з універсальністю культурних кодів. Така стратегія зумовила появу франшиз і нративних всесвітів, у яких кожен фільм функціонує як частина гранд-нративу. Цей приклад демонструє не лише прикладне значення теорії нративу, а й потенціал аудіовізуального мистецтва як інструменту економіки, культурної дипломатії та м'якої сили.

В Україні лише формується системний науковий підхід до вивчення нративного аспекту аудіовізуального мистецтва. Проте вже існує низка досліджень, у яких порушуються питання структури оповіді, жанрових трансформацій і смислотворення. Вагомий внесок у розвиток українського кінознавства зробили Л. Кульчинська, В. Миславський, Л. Брюховецька, О. Мусієнко, В. Скуратівський, О. Рябчук, О. Шаповал, С. Борденюк, В. Горпенко, Л. Новікова, Г. Чміль, З. Алфьорова та інші дослідники, чії праці формують інтелектуальне підґрунтя для міждисциплінарного осмислення аудіовізуального мистецтва. Попри помітне зростання уваги до цих питань, нративні стратегії як цілісний смислотворчий механізм українського аудіовізуального мистецтва залишаються недостатньо дослідженими. Питання взаємозв'язку структури нративу, естетичної форми та національної ідентичності потребує глибшого аналізу, що поєднує методи нратології, культурології, когнітивної естетики й історії кіно. Важливим підґрунтям для цього є історико-теоретичні дослідження С. Тримбача, Р. Росляка, О. Безручка, В. Миславського, В. Скуратівського, В. Горпенка, Ю. Ілленка, І. Зубавіної, І. Маценка, А. Канівець, які осмислюють

український кінематограф у контексті культурної спадкоємності, естетичних пошуків і соціальних трансформацій.

Суть дослідження полягає у виявленні, систематизації та аналізі наративних стратегій смислотворення в українському аудіовізуальному мистецтві періоду Незалежності (1991-2025 рр.) як багаторівневої структурованої системи, що виявляється у формі тексту культури. У центрі уваги — з'ясування того, як структурні, тематичні та стилістичні елементи аудіовізуального наративу функціонують у різних формах — ігровому, документальному, телевізійному та цифровому контенті, формуючи образ України, її культурну ідентичність і колективну пам'ять у глобальному інформаційному просторі. Дослідження ґрунтується на розумінні того, що аудіовізуальний наратив — це не лише художня форма оповіді, а когнітивно-комунікативний механізм, який поєднує структуру твору з глядацьким сприйняттям, соціокультурним контекстом і символічною репрезентацією дійсності. Такий підхід дозволяє виявити, як через сюжетні моделі, монтаж, звукову організацію, зображально-виражальні засоби та жанрові трансформації відбувається формування нових культурних смислів, що визначають естетику сучасного українського аудіовізуального мистецтва та парадигму національної саморепрезентації.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконано в руслі пріоритетних напрямів роботи відділу екрано-сценічних мистецтв і культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України на 2023-2025 рр., а саме фундаментального дослідження «Текст-епоха: культурологічний вимір». Робота узгоджується з положеннями державних стратегічних документів, зокрема «Стратегії розвитку культури України на період до 2030 року», яка наголошує на потребі дослідження аудіовізуального мистецтва, зміцнення культурної ідентичності та інтеграції України у глобальний культурний простір.

Мета дослідження — здійснити системний аналіз структурних, тематичних і естетичних особливостей наративних стратегій смислотворення в українському аудіовізуальному мистецтві 1991-2025 років.

Відповідно до мети визначено такі **завдання** дослідження:

1. проаналізувати теоретичне та методологічне підґрунтя наратологічного підходу у культурологічних дослідженнях, зокрема, у вивченні аудіовізуального мистецтва;
2. визначити основні мікро- та макроструктурні компоненти аудіовізуального наративу;
3. виявити особливості наративних стратегій смислотворення в українському аудіовізуальному мистецтві періоду Незалежності;
4. визначити особливості тематичного спрямування українського аудіовізуального мистецтва періоду Незалежності;
5. визначити основні стратегії творення гранд-наративів, характерні для українського аудіовізуального мистецтва періоду Незалежності.

Об'єкт дослідження — українське аудіовізуальне мистецтво періоду Незалежності (1991-2025 рр.).

Предмет дослідження — аудіовізуальні наративи в українському ігровому, документальному кіно, телевізійному та медіа контенті періоду Незалежності, їх структурні, тематичні та естетичні особливості.

Методи дослідження. Методологічна основа дослідження ґрунтується на міждисциплінарному підході, який поєднує наратологічні, культурологічні, семіотичні, структурно-аналітичні, дискурсивні та емпіричні методи. Наратологічний метод використано для аналізу структури аудіовізуальної оповіді — її сюжетної організації, часово-просторових рівнів, типів наратора та фокалізації. Структурно-семіотичний метод дає змогу дослідити взаємодію зображення, звуку, монтажу та композиції як системи знаків, що беруть участь у формуванні культурного коду фільму. Культурологічний метод застосовано для аналізу аудіовізуального наративу як форми репрезентації культурної пам'яті, ідентичності та ціннісних орієнтирів суспільства, що розвиваються у зв'язку з

історичними, соціальними й політичними процесами періоду Незалежності. Історичний метод надає змогу простежити еволюцію наративних стратегій в українському аудіовізуальному мистецтві від початку 1990-х до 2025-х років у контексті естетичних пошуків і суспільно-політичних змін. Дискурсивний аналіз використано для виявлення ідеологічних, політичних і культурних контекстів, у межах яких формуються аудіовізуальні наративи. Контент-аналіз застосовано для систематизації великого корпусу аудіовізуальних творів (ігрових, документальних і телевізійних), із подальшим їх узагальненням за жанровими, тематичними та наративними параметрами. Метод аналітичного спостереження використано під час перегляду й детального аналізу аудіовізуальних творів з метою виявлення їхніх структурних, жанрових, стилістичних особливостей. Метод математичного (статистичного) аналізу застосовано для кількісного визначення жанрових пропорцій, динаміки популярності та розподілу тематичних напрямів у корпусі досліджуваних аудіовізуальних творів (1991-2025 рр.). Системно-аналітичний метод використано для інтеграції теоретичних, емпіричних і кількісних результатів у єдину модель функціонування аудіовізуального наративу як когнітивно-комунікативної структури, у якій взаємодіють автор, текст, глядач і соціокультурне середовище.

У сукупності ці методи забезпечують комплексне осмислення українського аудіовізуального мистецтва періоду Незалежності як наративної системи, у якій взаємопов'язані естетичні форми, культурні коди, історичні контексти та когнітивні механізми сприйняття. Такий підхід дозволяє простежити закономірності розвитку аудіовізуальних наративів, їх роль у формуванні національної ідентичності, культурної пам'яті та міжнародної репрезентації України.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що

Уперше:

- системно досліджено наративні стратегії смислотворення в українському аудіовізуальному мистецтві періоду Незалежності (1991-2025 рр.) у

контексті їхньої структурної, естетичної, когнітивної та культурологічної взаємодії;

- запропоновано дихотомічну теорію утворення аудіовізуального гранд-нарративу, що пояснює процес формування смислової цілісності українського аудіовізуального простору через взаємодію двох полюсів — реактивного (подієвого) та стратегічного (конструктивно-ціннісного) нарративу. Ця теорія вперше систематизує механізми переходу від множинних мікронаративів до узагальненої національної смислової структури, яка виконує функції культурної пам'яті та символічного представлення України у глобальному контексті;
- визначено типологію наративних стратегій українського аудіовізуального мистецтва, що відображає еволюцію смислотворчих моделей від пострадянського періоду до сучасних воєнних форм екранної культури;
- встановлено зв'язок між наративними структурами та процесами формування національної ідентичності й культурної пам'яті, що виявляє роль аудіовізуального мистецтва як засобу репрезентації історичного досвіду, культурної дипломатії та колективного осмислення травми;
- розроблено методологічну модель аналізу аудіовізуального нарративу, яка поєднує наратологічний, когнітивний, дискурсивний, культурологічний та кількісно-аналітичний підходи й може бути використана у подальших міждисциплінарних студіях.

Удосконалено:

- підходи до аналізу структури аудіовізуального тексту, зокрема шляхом інтеграції наратологічних і дискурсивних методів, що дозволяє досліджувати комунікативну функцію аудіовізуального мистецтва та взаємозв'язок структурної організації твору з ціннісними орієнтирами суспільства;
- понятійно-категоріальний апарат кінознавства, зокрема у визначенні понять «аудіовізуальний наратив», «наративна стратегія», «аудіовізуальний

- гранд-наратив», адаптованих до сучасних форм екранної комунікації — телебачення, стримінгових платформ, цифрового контенту, медіамистецтва;
- класифікацію часової організації аудіовізуальних творів, а саме темпоритмічний аналіз та введення термінів «реалістичний темп», «розтягнення», «упущення», «пауза».

Набули подальшого розвитку:

- положення про аудіовізуальний наратив як інструмент культурної пам'яті, що функціонує у тісному зв'язку з історичними, політичними та психологічними чинниками;
- уявлення про роль наративних стратегій у репрезентації травматичного досвіду — війни, окупації, депортацій, втрати, а також у формуванні культурної дипломатії України через медіум кінематографу;
- концепція інтеграції естетичних, когнітивних і комунікативних підходів до аналізу аудіовізуального мистецтва як простору смислотворення;
- розуміння взаємозв'язку між наративною структурою та глядацьким сприйняттям, що формує соціальну емпатію, колективні ідентичності й емоційні стратегії опору.

Теоретичне та практичне значення дослідження визначається можливістю використання отриманих результатів у науковій, освітній, культурно-політичній, комунікаційній, аналітичній та творчій сферах. Розроблена дихотомічна теорія утворення аудіовізуального гранд-наративу може бути використана у державних, культурних і дипломатичних стратегіях, спрямованих на формування цілісного образу України у глобальному інформаційному просторі. Її положення можуть слугувати методологічною основою для розроблення стратегії розвитку культури, аудіовізуального мистецтва та культурної дипломатії України, зокрема в аспектах репрезентації національної ідентичності, формування символічного капіталу та відновлення культурної спадкоємності. Емпіричні результати контент-аналізу та математичного дослідження жанрово-тематичних тенденцій можуть бути використані як аналітична база для прогнозування розвитку українського

аудіовізуального ринку, визначення пріоритетних напрямів державної підтримки, тематичних акцентів і жанрових домінант, а також для оцінки глядацьких запитів і динаміки культурних очікувань. Запропонована типологія наративних стратегій українського аудіовізуального мистецтва має практичне значення для аналітичної діяльності у сфері культурної політики, планування й медіауправління — зокрема, при формуванні програм фінансування, конкурсних відборів, міжнародних грантів і фестивальних програм, що репрезентують Україну на вітчизняних та світових культурних майданчиках. Одержані результати можуть бути використані у розробленні комунікаційних стратегій державних, культурних та медіаінституцій, спрямованих на формування необхідного іміджу, протидію дезінформації та посилення міжнародної суб'єктності у сфері культурної дипломатії. Використання цієї теоретичної моделі у сфері державних комунікацій, соціальної реклами, міжнародних інформаційних кампаній і культурних проєктів забезпечує смислову послідовність, узгодженість меседжів і підвищення ефективності впливу аудіовізуального контенту на внутрішню та зовнішню аудиторію.

Отримані результати можуть бути впроваджені у викладацьку діяльність під час розроблення спеціального курсу «Наративна теорія аудіовізуального мистецтва», а також у програмах з кінознавства, культурології, теорії наративу, медіакомунікацій, медіапсихології, когнітивної естетики та культурної дипломатії. Запропонована модель аналізу аудіовізуального наративу забезпечує студентів і дослідників практичним аналітичним інструментарієм для інтерпретації сучасних фільмів, серіалів, документальних і мультимедійних проєктів. Результати дослідження можуть бути впроваджені у практику аудіовізуального виробництва для підвищення художньої якості та економічної ефективності. Запропонована теоретична модель наративного аналізу дозволяє оптимізувати процес сторітелінгу у виробництві кіно, серіалів, документалістики, рекламних і соціальних відеопроектів. Крім того, матеріали дослідження можуть бути використані у діяльності культурних інституцій, медіаархівів, громадських організацій і наукових центрів, що працюють у сфері візуальної культури, комунікацій, культурної пам'яті та репрезентації України за кордоном.

Дисертаційне дослідження виконане Супрун-Живодровою Анастасією Сергіївною самостійно та є результатом її індивідуальної наукової діяльності. Усі основні положення, концепції, теоретичні узагальнення, висновки, типології та практичні рекомендації, представлені в роботі, розроблені авторкою власноруч. Теоретичне обґрунтування, аналітична інтерпретація матеріалу, формулювання висновків, підготовка тексту дисертації, наукових публікацій і апробаційних доповідей здійснені безпосередньо здобувачкою.

Апробація результатів дослідження. Основні положення та висновки дисертаційного дослідження було апробовано на науково-практичних конференціях: VIII Міжнародна науково-практична конференція «Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва» (27 квітня 2023 р., м. Київ); Міжнародна науково-практична конференція «Продюсування фільмів у XXI столітті: основні виклики» (28-29 вересня 2023 р., м. Київ); Міжнародна науково-практична конференція «Стан та тенденції розвитку науки, освіти, технологій та суспільства» (27 лютого 2024 р., м. Тампере, Фінляндія); Міжнародна наукова конференція «Наукові горизонти XXI століття: мультидисциплінарні дослідження» (16-17 травня 2024 р., м. Ужгород); Міжнародна науково-практична конференція «Культурна спадщина й ідентифікаційні процеси часів воєнного лихоліття: теоретичні та прикладні ракурси досліджень» (11-12 липня 2024 р., м. Київ); XI Всеукраїнська науково-практична конференція студентів, аспірантів та молодих вчених «Об'єднані наукою: перспективи міждисциплінарних досліджень» (22 листопада 2024 р., м. Київ); Міжнародна науково-практична конференція «Збереження національної спадщини та розвиток культурних практик в умовах суспільних викликів» (19-20 березня 2025 р., м. Київ); Міжнародна науково-практична конференція здобувачів вищої освіти і молодих учених «Актуальні проблеми розвитку сучасної науки: виклики та перспективи» (29 квітня 2025 р., м. Запоріжжя); Міжнародна науково-практична конференція «Українське народознавство та мистецтвознавство в контексті сучасних суспільних змін» (16-17 вересня 2025 р., м. Київ).

За матеріалами дисертації опубліковано 13 наукових праць: 4 наукові статті у вітчизняних фахових виданнях, 9 публікацій у збірниках матеріалів наукових конференцій.

Структура та обсяг дисертації:

Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, що містять десять підрозділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг роботи становить 271 сторінки машинописного тексту, зокрема: основний текст — 218 сторінок, список використаних джерел — 173 найменування, додатки — 22 сторінки.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ АУДІОВІЗУАЛЬНИХ НАРАТИВІВ І ПРОЦЕСІВ СМИСЛОУТВОРЕННЯ

1.1. Становлення і розвиток наратологічного підходу в культурології: концептуалізація поняття «наратив» у дослідженні аудіовізуальних творів

Аудіовізуальне мистецтво стало однією з провідних форм культурної комунікації ХХІ століття, як у національному, так і в глобальному контексті. Цікавість культурологів до аудіовізуального мистецтва стрімко зростає, оскільки воно не лише відображає ключові соціальні, політичні та історичні процеси, а й моделює суспільні уявлення та цінності, виступаючи дієвим інструментом творення культурного ландшафту. У сучасній Україні, позначеній постколоніальними трансформаціями, політичними кризами, революціями та війною, аудіовізуальні твори дедалі частіше стають важливим засобом осмислення минулого та актуалізації травматичних тем.

В українському науковому дискурсі аудіовізуальні твори розглядаються з різних підходів — історичного, естетичного, економічного, соціокультурного, семіотичного тощо. Значний внесок у вивчення українського аудіовізуального мистецтва зробили такі дослідники, як Л. Кульчинська, О. Безручко, З. Алфьорова, Т. Журавльова, О. Мусієнко, Л. Новікова, Г. Погребняк, Г. Чміль, В. Горпенко, В. Миславський, Р. Росляк, С. Тримбач, Т. Журавльова, О. Шаповал, Г. Черков, С. Безклубенко, О. Ландяк, В. Гоян, М. Константинов та інші, до чийх праць ми неодноразово звертатимемося. Серед українських дослідників, які активно розвивали посткласичну та трансмедійну наратологію на теренах України, варто виокремити І. Папушу, О. Ткачука, О. Ніколенко, Т. Гундорову, О. Романенко та інших, чийі праці репрезентують міждисциплінарний підхід до аналізу наративів. Водночас у вітчизняному науковому дискурсі досі бракує праць, що ґрунтовно досліджують механізми формування аудіовізуальних наративів. Це зумовлює необхідність звернення до ключових праць західних дослідників, присвячених

теорії аудіовізуального наративу, серед яких варто виокремити Д. Бордвелла, М. Баль, Н. Фрідмана, Е. Бренігана, С. Елсворта, К. Меца, В. Барта, Р. Олтмана, С. Четмена, К. Томпсона, Ж. Дельоза, С. Делейто, Ж. Женетта, та інших.

З метою окреслення меж дослідницького поля необхідно звернутися до тлумачення поняття «аудіовізуальний твір», яке у цьому контексті виступає вихідною точкою та визначає об'єкт нашого дослідження. Офіційне визначення цього поняття міститься у статті 1 Закону України «Про авторське право і суміжні права» і, як підкреслює дослідниця Н. Личковська, наразі є основним орієнтиром у правовому та дослідницькому контекстах [23, с. 95]. Згідно з цим документом, до аудіовізуальних творів належать усі форми кінематографу, телевізійної продукції, кіносеріалів, відео для соціальних мереж, музичних кліпів, відеореклами, відео-арту тощо. Їх об'єднує наявність «послідовності кадрів зі звуком або без нього, поєднаних між собою цілісним творчим задумом, доступним для сприйняття за допомогою відповідних технічних засобів на певному виді екрана, на якому така послідовність кадрів утворює рухоме зображення» [14]. У цьому контексті аудіовізуальне мистецтво слід розглядати як складну, багат шарову форму оповідування, що вимагає комплексного аналізу — від формальних характеристик до глибинних смислових структур [22, с. 220]. Важливо й те, що всі зазначені різновиди поєднує здатність до розповіді або відтворення історій — як через вербальні засоби, так і через невербальні елементи. Згадане у визначенні «поєднання кадрів у цілісний творчий задум» вказує на те, що аудіовізуальні твори мають внутрішню структуру та компоненти, які створюють сприятливе підґрунтя для утворення наративів, того самого «цілого». Таким чином сама дефініція натякає на наративний потенціал аудіовізуальних творів.

Потреба людини у створенні й передачі історій є фундаментальною частиною культури та комунікації. Оповіді допомагають зберігати та передавати досвід, структурувати знання, самовиражатися, підтримувати зв'язок між поколіннями. З часом з'являлися нові форми розповіді та жанри, тож виникла потреба у ґрунтовному дослідженні, систематизації та осмисленні історій комплексно, беручи до уваги форми і способи оповідування, структурну організацію творів, позицію

автора, роль читача-слухача-глядача історії, соціокультурний та історичний контекст тощо. Саме це усвідомлення стало передумовою для формування ширшого поняття «наратив», яке охоплює не лише саму історію, а й способи її побудови, часо-просторову організацію, точку зору та інші елементи. У другій половині XX століття виникає наратологія — галузь наукового знання, що має намір вирішити ці питання [164, с. 32]. Нова дисципліна, як можна зрозуміти з її назви, досліджує наративи, проте на початках сприймається дослідниками як розділ літературознавства. У світі постмодерних ідей та течій теорія оповіді стає потужним інструментом у дослідженнях різних галузей науки. Розгляд фільмів, серіалів та інших відеоформатів як тексту культури відкрив нові можливості для аналізу їхньої структури, смислового наповнення й впливу на глядача. Попри критику, пов'язану з буцімто надмірною раціоналізацією творчого процесу чи недооцінкою специфіки візуального медіа, наратологічний підхід посів вагоме місце у світовому кінознавчому дискурсі, що підтверджується численними дослідженнями та теоретичними напрацюваннями, які спираються на аналіз наративних структур в аудіовізуальному мистецтві [33, с. 78]. Для глибшого дослідження сутності поняття «наратив» та причини розвитку наратології в кінознавстві, звернімося до історичних витоків цього підходу.

Визначення терміну «наратив» нерозривно пов'язане з етапами розвитку наратології як наукової дисципліни. У 1969 році в роботі «Граматика Декамерона» Цветан Тодоров дає визначення новій галузі науки: «Ця праця стосується не літературознавства, а науки, якої ще не існує, скажімо, наратології, науки про наратив» [165, с. 10]. Цікавим видається і те, як Тодоров визначає процес утворення наративу (нарацію): «Нарація — це явище, з яким ми стикаємось не лише в літературі, а й в інших галузях, які на даний момент стосуються окремих дисциплін (таких як народні казки, міфи, кінофільми, сни тощо). Наші зусилля полягатимуть в тому, щоб прийти до теорії нарації, такої, яку можна було б застосувати в кожній з цих галузей» [165, с. 11]. Таким чином, основоположник наукової дисципліни «нاراتології» визнає, що не лише літературі притаманні риси наративного, а й іншим галузям, зокрема аудіовізуальному мистецтву. У цьому контексті він вважає

за необхідне розрізняти власне наратив і просте переказування подій, адже не кожна розповідь є наративом. Дослідник відрізняє наратив від розповідання довільних послідовностей подій тривалим розвитком однієї теми й утворенням з двох і більше подій одного цілого [44, с. 73].

Розуміння наративу як «одного цілого» простежується ще в роботах античних мислителів, до яких, між іншим, Цветан Тодоров не одноразово звертався. Хоча термін «наратив» не вживався в Античності у тому значенні, в якому ми розуміємо його сьогодні, все ж, іманентні ознаки цього поняття або визначення окремих його компонентів — присутні. У діалозі Платона «Держава» (приблизно 360-370-і роки до н.е.) в третій книзі вперше зустрічається термін «мімесис», («μίμησις» [mí-mē-sis]) та «дієгезис» («διήγησις» [di-ě-ge-sis]) [146, с. 104], яким мислитель позначає наслідування або імітацію розповіді та відповідно саму оповідь. Платон через свого речника Сократа пояснює, що всі наративи (розповіді) складаються з двох частин: промов (грецькою — «mimesis») та частин між промовами (грецькою — «diegesis harle»). У дієгетичних частинах поет говорить від свого імені, а в міметичних частинах він «...ніби стає кимось іншим» [153, с. 67].

Уперше Платон проводить розмежування між голосом оповідувача (наратора) та дійових осіб: «... останні слова (Іліади) належать самому поетові, і він не намагається підкинути нам думку, ніби говорить хтось інший. А вже потім говорить так, немов і є справжнім Хрісом. А стати подібним до іншої людини чи голосом, чи всією зовнішністю — хіба це не є наслідування?» [35, с. 79] Таким чином Платон дає визначення мімесису як форми мистецтва, де поет або художник імітує дії чи слова персонажів. Тобто, якщо поет використовує пряму мову від імені персонажа, це є формою імітації. Платон критикує мімезис, оскільки вважає, що імітація негативних чи аморальних персонажів може мати згубний вплив на виховання молоді. Дієгезис — це форма оповіді, де автор говорить від свого імені, описуючи події чи висловлюючи думки. Платон вважає, що така форма є менш «шкідливою», оскільки вона не вимагає від автора «перевтілення» у персонажів [24, с. 67]. Можна припустити, що у Платона поняття «мімесис» виступало як «зображення

зображення», яке дозволяло демонструвати аморальних персонажів через наслідування, не беручи при цьому на себе безпосередню відповідальність за їхні дії [146, с. 28]. У контексті політичних і державних процесів його роздуми про мімесис та дієгезис могли також торкатися питань достовірності інформації, що сьогодні можна інтерпретувати як проблеми дезінформації. У XX столітті ці поняття були переосмислені представниками французької школи структуралізму, які підкреслювали їх нібито французьке походження, зокрема, «дієгезис» (фр. *diegesis* — історія) [24, с. 69]. Водночас більшість структуралістських досліджень базувалися на працях античних філософів, зокрема Платона, а також інших мислителів.

У «Поетиці» Аристотеля, написаній близько 330 року до н.е., міститься також чимало аспектів, пов'язаних з наративами. Ця робота є надзвичайно важливою для сюжетології, оскільки вона заклала основи аналізу літературних та драматичних творів, що стосуються побудови сюжету. Окрім теорії походження мистецтва, розмежування жанрів та вивчення їх структури, Аристотель також замислюється над протиставленням «дієгезис-мімесис». Таким чином, у III частині «Поетики» Аристотель вказує: «... можна одними й тими ж засобами відтворювати одне й те саме, або розповідати про події, як про щось стороннє, як це робить Гомер». Аристотель відрізняється від Платона тим, що розглядає наративи, в більшості, як міметичні. Для Аристотеля здатність до мімесису — тобто до наслідування та творення художніх образів — є природженим людським інстинктом. Оскільки мистецтво не відтворює реальність безпосередньо, а репрезентує її, саме в цьому, на думку філософа, полягає його вища пізнавальна цінність [32, с. 53]. Міметична література, за Аристотелем, є глибшою й філософськи значущішою, ніж історіографія, адже вона звертається до загальних істин і закономірностей, а не лише до одиничних фактів [153, с. 67].

Автор вживає слово «розповідь» у контексті трьох різних термінів, які згодом використовуватимуться як окремі повноцінні визначення. Перше визначення — «апагелія» (грецькою — «ἀπαγγέλλω») позначає спосіб наслідування, що підкреслює роль мовця, який передає твір, часто імітуючи персонажів [58, с. 19].

Цей термін акцентує увагу на самому акті мовлення, стилістичних особливостях і особистій присутності оповідача. У сучасній наратології його можна зіставити з поняттям «сказу» або з нарацією в розумінні Ж. Женетта [32, с. 5]. Другим визначенням розповіді є «дієгесис», яке Аристотель використовує для опису мовленнєвих жанрів, таких як розповідь про події [58, с. 24]. Дієгесис у цьому контексті підкреслює аспект «наративу», де розповідаються події. Третє визначення — мітос (грецькою — «μῦθος»), яке виступає ключовим поняттям для Аристотеля, яке він називає «душею трагедії» [58, с. 31]. Воно стосується як традиційних міфів, так і фабули, створеної поетом. У сучасному розумінні «мітос» відповідає оповідуваній історії, як зазначає Вольф Шмід, та співвідноситься зі значенням терміна «récit» у Жерара Женетта [32, С. 60-64]. Тож, ці три терміни окреслюють різні виміри наративу: апагелія як акт мовлення або висловлювання, дієгесис як спосіб оповіді, а мітос як сюжет чи фабула. Хоча їх взаємне співвідношення в Аристотеля не цілком збігається з тлумаченнями сучасної наратології, вони слугуватимуть важливою відправною точкою для прояснення складних аспектів теорії оповіді, які виникатимуть у майбутньому.

Питання про те, чи можна вважати Аристотеля попередником концепції наратора як окремого агента — залишається дискусійним. У 24-му розділі «Поетики» він наполягає, що поет має якомога рідше виступати від власного імені, наводячи Гомера за взірцем, котрий «...після короткого вступу одразу вводить у дію чоловіка або жінку» [58, с. 78]. Враховуючи, що в гомерівських епосах значна частина наративу передається авторським голосом, можна припустити, що для Аристотеля такий голос не обов'язково є «власним» — натомість поет уже після прологу діє як особлива наративна інстанція, тобто оповідач у певній ролі [89, с. 35]. І в Аристотеля, і в Платона опозиція між «мовленням від власного імені» та «мовленням від імені іншого» використовується не лише для позначення типів висловлювання, а й як підстава для жанрової класифікації: епос поєднує дієгетичні та міметичні елементи, драма є цілковито міметичною, а дифірамб — повністю дієгетичним [105, с. 43]. Хоча «Поетика» Аристотеля збереглася лише у

фрагментарному вигляді, саме її ідеї стали фундаментом західної естетики та теорії літератури.

У період Середньовіччя наративи формувалися переважно в релігійному контексті, ґрунтуючись на християнській дидактиці [32, С. 141-154]. Їх структура значною мірою залежала від усної форми існування, що зумовлювало живу перформативність і взаємодію з аудиторією. Поняття авторства в цей період було гнучким: тексти циркулювали в межах народної традиції, часто адаптуючись до актуальних культурних і моральних норм. Редагування, доповнення та трансформації здійснювалися як переписувачами, так і виконавцями, що підкреслює колективний характер середньовічної оповідної культури. Література Ренесансу знаменувала не лише повернення до античних зразків, а й їхню глибоку трансформацію. Насправді, найбільше з цього періоду нас цікавитиме дві масштабні дискусії у Франції XVII століття, які стали вирішальними в теоретичному формулюванні наративних канонів.

Одна з таких дискусій, відома як «Сварка через «Ле Сід», виникла у 1630-х роках. Вона була пов'язана з трагікомедією П'єра Корнеля «Ле Сід» (1637) і стала масштабною дискусією про стандарти драматургії [67, С. 46-48]. У ході цієї дискусії було встановлено, що п'єси мають відповідати трьом основним (за поглядами Аристотеля) єдностям: єдність дії, часу та місця. Тобто сюжет має зосереджуватись на одній основній лінії, без зайвих відхилень, події мають відбуватися протягом обмеженого періоду, зазвичай одного дня, а дія повинна розгортатися в одному місці, щоб уникнути плутанини. Якщо сьогодні такі вимоги можуть сприйматися як естетичний маніфест, на кшталт «Догми-95», то в добу завершення раннього бароко вони радше постулювалися як жорстке правило, своєрідний «закон» побудови драматичного твору. Критики чітко виокремили правила щодо часо-просторової категорії твору, історії та фабули. Вважалося, що «Ле Сід» порушує ці принципи, оскільки сюжет охоплює кілька днів і включає складні моральні конфлікти [30, с. 104]. Через майже півстоліття подібна літературна суперечка розгорілася довкола повісті мадам де Лафайєт «Принцеса де Клев» (1678). Дебати зачіпали різні аспекти змісту й структури оповіді, але найважливішим їх

результатом стало застосування принципу «єдності дії» також до прози [42, с. 121]. Якщо раніше цей принцип використовувався виключно в драматургії, то після цієї суперечки він став основою для побудови і прозових творів. Цей нормативний підхід визначив основні вимоги до структури наративу: зв'язність, логічну послідовність і чіткість композиції.

Готфрід Ефраїм Лессінг, німецький філософ і критик XVIII століття, у своєму есе «Лаокоон: про кордони живопису і поезії» (1766 р.) висловив одну з основних ідей естетики епохи Просвітництва, що мала значний вплив на розуміння взаємодії між текстом та зображенням. Лессінг стверджував, що зображення і текст має свої специфічні функції, і саме тому їх не можна змішувати або трактувати одне як інше [128, с. 109]. Живопис, на думку Лессінга, діє в просторі, а поезія — у часі. Живопис використовує статичні образи, що здатні передати тільки миттєві моменти, виражаючи відчуття через споглядання певного об'єкта або сцени. Водночас поезія, завдяки своєму часовому виміру, здатна розповідати історії та виражати складні ідеї через динамічний процес [126, с. 78]. Це уявлення було основою для критики спроб об'єднати ці дві форми мистецтва та важливою частиною естетичних дебатів епохи. У цей період наратив сприймався як процес або форма вираження, що розгортається в часі та передає історії. Саме час був ключовою характеристикою наративності, тому наративний потенціал візуальних мистецтв практично не обговорювався. Попри критику у XIX з'являються спроби поєднати зображення та текст. Розвиток технології друку сприяв виникненню жанру «книги-мистецтва», яка з'явилася в 1870-х роках. Образи у зображеннях та текст взаємно доповнювали одне одного, створюючи не тільки літературне, але й візуальне мистецтво [126, с. 79]. Утім, ідея, що зображення можуть виконувати функції, подібні до текстових наративів, не знайшла ширшого визнання в літературознавстві, оскільки зображення вважали більше доповненням або ілюстрацією до тексту, ніж самостійним наративним інструментом. Зображення в літературі використовувались у «несерйозних» жанрах, таких як дитяча література чи другосортні романи [153, с. 340].

Від середини XIX століття, переважно в європейському та американському інтелектуальному середовищі, поступово формуються уявлення про оповідання як окрему теоретичну категорію в межах розвитку теорії роману. Цей процес отримав новий імпульс у 1920-1930-х роках із появою російського формалізму. Дослідники цього напрямку, зокрема, В. Шкловський, Р. Якобсон, Б. Ейхенбаум, Ю. Тинянов, В. Пропп і Б. Томашевський — заклали основи самостійної теорії наративу, виокремивши її з-поміж традиційної теорії роману та зосередившись на внутрішній структурі оповіді. Серед ключових напрацювань — розмежування Шкловським понять «фабули» й «сюжету», класифікація мотивів у Томашевського на «зв'язані» та «вільні», що передувала концепціям Барта і Четмена, а також Проппівська модель незмінних функцій, які реалізуються через варіативних персонажів [153, с. 270]. Прогрес у розвитку теорії оповіді у XX столітті можна пов'язати як з глобальними історичними зрушеннями й науковими проривами, так і з еволюцією мистецьких форм і виникненням нових засобів художнього вираження.

Важливим поштовхом для розвитку теорії оповіді стала поява медіуму, яке спочатку сприймалося як технічний винахід та атракціон, а згодом — як самостійна форма оповіді. Формалісти стали одними з перших, хто побачив концептуальні збіги між мовою й кіно. Вони трактували фільм як поетичний вираз, подібний до літературного використання мови у вербальних текстах. Ю. Тинянов, зокрема, зіставляв кадр із віршованим рядком і намагався знайти кінематографічні відповідники епітетів, метафор і порівнянь [166, с. 9]. Б. Ейхенбаум, у свою чергу, стверджував, що фільм співвідноситься з фотографією так само, як поетична мова — з побутовою, акцентуючи на мовній природі кіно. За його уявленням, стилістика фільму формується через кінематографічний синтаксис — спосіб поєднання кадрів у цілісні «фрази» та «речення» [153, с. 677]. Ці ідеї плідно розвивалися в теоретичних і практичних працях Ейзенштейна, Кулешова та Пудовкіна.

Вагомий внесок у розвиток теорії кіно цього періоду зробив Дзига Вертов та Михайло Кауфман. Їх стрічки «Кіно-око» (1924), «Людина з кіноапаратом» (1929) і

перший український звуковий фільм «Ентузіазм: Симфонія Донбасу» (1930), мали значний вплив не лише на розвиток світового кінематографа, але й на становлення теорії кіно. Ці стрічки використовують художні техніки, які в літературі вважаються одними з найскладніших, зокрема, метод очуднення (дефаміліаризації), запропонований В. Шкловським, який полягає в тому, щоб зробити звичні об'єкти та форми незнайомими [153, с. 161]. Для того аби зрозуміти, чи не вплинув кінематограф на розвиток теорії оповіді 1920-1930-х років, варто звернутися до персоналій, які досліджували це поле. Зокрема, В. Шкловський — російський літературознавець, засновник школи формалізму, відвертий українофоб та автор сценаріїв більш, ніж 30 кінофільмів та 3 анімаційних фільмів. Окрім цього дослідник написав багато творів, де часто згадується кінематограф та його оповідний потенціал: «Пишу все життя про літературу та про літераторів, заглядаючи у вікна кінематографії» [50, с. 236]. Його робота «Моталка. Книга не для кінематографістів» (1927) у форматі закадрового спостереження описує процес кінозйомок того періоду, а праця «Як писати сценарії» (1931) пояснює основи кінодраматургії. Активне захоплення кінематографом у формалістів — не поодинокі випадки, тож можемо припустити, що аудіовізуальне мистецтво, принаймні опосередковано, впливало на формування теорії оповіді 1920-1930-х років.

Однією з фундаментальних праць у розвитку теорії наративу є «Морфологія народної казки» В. Проппа (1928), у якій автор, на основі аналізу народних казок, виокремив 31 функцію персонажів, що мають визначальне значення для розвитку сюжету. Крім того, він встановив закономірності у послідовності цих функцій в межах окремого наративу. Ідеї Проппа знайшли продовження в структуралістській традиції, яка активно формувалася у французькому інтелектуальному середовищі 1950-1960-х років. Зокрема, Клод Леві-Строс у своїх антропологічних дослідженнях (1955) адаптував проппівський підхід для аналізу міфу, запропонувавши поняття «міфема» як базової одиниці міфологічного наративу та розробивши моделі їхнього комбінування, зокрема на прикладі міфу про Едіпа [129, с. 432]. Французькі структуралісти загалом прагнули

систематизувати попередні наративні моделі та створити формалізований метод аналізу історій, незалежно від їхнього медіального втілення.

У цьому контексті важливою працею став «Вступ до структурного аналізу наративів» (1966) Р. Барта, який визначив основні параметри структуралістської наратології як дослідницького напрямку. Барт підкреслює, що наратологія не є школою літературної критики, а трансдисциплінарним підходом до вивчення наративу як універсального культурного феномену, який охоплює всі типи оповіді — усної, письмової, візуальної, включно з кіно, коміксами, оперою тощо [64, с. 10]. Вона має на меті бути транскультурною та трансжанровою, виявляючи спільні структурні закономірності в таких формах, як легенда, епос, трагедія, анекдот тощо. Згідно з Бартом, наратив є універсальною формою комунікації, присутньою в усіх культурах, і саме завдяки спільним структурним рисам люди здатні інтерпретувати історії, незалежно від свого культурного контексту. Наратологія, як він її розуміє, покликана моделювати цю «наративну компетентність», що дозволяє інтуїтивно розпізнавати й осмислювати оповіді. Барт порівнює два підходи до наративу: як до випадкової сукупності подій або ж як до впорядкованої структури, що піддається системному аналізу [63, с. 81]. У цьому процесі він звертається до лінгвістики як до головної моделі, що дає змогу описувати наративні структури в термінах знакових систем.

У цьому ж напрямі працювали інші ключові представники структуралістської наратології. Тодоров у 1969 році запропонував застосовувати граматичні категорії до аналізу оповідних структур — суб'єктів, агентів, дій, подій і властивостей. Греймас (1966), спираючись на синтаксичні моделі Тесньєра, сформулював актантну модель, яка поглибила структурний аналіз персонажів, а Женетт (1972) розробив концептуальну схему взаємозв'язку між наративом, нарацією та наративною реальністю. Постать Ж. Женетта є особливо важливою для класичної наратології, оскільки саме він систематизував і концептуально оформлював багато з тих понять, які сьогодні вважаються базовими для теоретичного аналізу наративу. У своїй праці «Дискурс наративу» (1972) Женетт чітко розмежував історію («histoire»), наратив («récit») та оповідь («narration») [103, С. 67-72]. Це дозволило

відрізняти подію, її вербальне представлення і акт розповіді як окремі аналітичні рівні. Він проаналізував, як у наративі співвідносяться: порядок (хронологічні лінії та часові зсуви), тривалість (збіг або розрив між часом розповіді та часом подій), частотність (скільки разів щось розповідається в порівнянні з тим, скільки разів це сталося) [104, с. 113]. Женетт розробив схему оповідачів за ознаками присутності/відсутності у фікційній реальності (дієгезисі), яка вплинула на всю подальшу теорію нарації. Хоча прийнято вважати, що теорія Женетта запозичувалась в інші сфері, окрім літературознавства, такий вплив варто називати взаємним. Особливо це стосується одного з найважливіших понять у наратологічній теорії Женетта — «дієге́за», яке дозволило йому класифікувати розповідні рівні наративу на: екстрадієгетичний (оповідач поза історією), інтрадієгетичний (оповідач у межах фікційного світу), метадієгетичний (розповідь у межах розповіді) [104, с. 30].

З терміном «дієгезис» ми знайомі з робіт античних мислителів, яке довгий час перебувало у забутті, доки французький філософ та теоретик кіно Етьєн Суріо у 1953 році відновив це поняття у статті «Структура кіновсесвіту та словник фільмології», опублікованій в журналі «Revue internationale de filmologie» [160, С. 231-240]. Суріо використав поняття «diégèse» для позначення «внутрішнього світу фільму» — простору, подій, персонажів і об'єктів, що належать до оповіданої історії, тобто того, що «існує» з точки зору фікційного всесвіту фільму [104, с. 237]. Цей термін, який походить ще з «Поетики» Аристотеля, був переосмислений Суріо для кінематографа і згодом активно використовувався у фільмології Сеймура Четмена («Історія та дискурс», 1978), Едварда Бранігана («Оповідь і кіно», 1992) та багатьох інших дослідників. Він розрізняє дієгетичні та недієгетичні елементи фільму, наприклад, музику, якучують лише глядачі (недієгетичну), і музику, що лунає всередині фільму й чутна персонажам (дієгетичну). Таким чином, поняття дієге́зи стало ключовим для розуміння внутрішньої логіки фікційних світів як у кіно, так і в інших галузях. Утім, термін отримав подальший розвиток і широку популярність саме завдяки Жерару Женетту. У праці «Дискурс наративу» (1972), що увійшла до його книги

«Фігури III», Женетт запозичив поняття дієгеzi в Суріо, адаптувавши його до літературної наратології (Додаток Б.1-а, Додаток Б.1-б). Він використав цей термін для розрізнення різних рівнів наративної репрезентації [105, С. 71-73]. Завдяки широкій популярності робіт Женетта поняття дієгеzi стало одним із фундаментальних термінів сучасної наратології — як літературної, так і аудіовізуальної. Сам Женетт у примітках до своєї роботи прямо вказував на кінознавче походження терміна. На це звертає увагу й український наратолог Ігор Папуша, який підкреслює, що перенесення дієгеzi з фільмології до літературознавства є важливим доказом міждисциплінарної природи наратології [32, с. 115].

Попри те, що структуралістська наратологія переважно ґрунтувалася на лінгвістичних моделях, що згодом обмежило її евристичний потенціал, саме її представники започаткували системний підхід до аналізу наративних структур, заклавши підґрунтя для подальших міждисциплінарних досліджень. Потреба у психологічному аналізі характерів персонажів виявила необхідність урахування ідеологічних та методологічних чинників, яких структуралісти зазвичай уникали. Ці обмеження спричинили поступове зміщення уваги дослідників до ширших методологічних і метатеоретичних питань — зокрема, до критичного осмислення того, як лінгвістичні моделі можуть (або не можуть) описувати складність оповідних структур. Такий поворот ознаменував початок нового етапу в розвитку наратології. Від середини 1980-х років увага наратологів зосереджується на вивченні контекстуальних чинників, що впливають на побудову наративів. Цей підхід, з одного боку, спричинив наративний поворот у дослідженнях соціокультурних процесів, а з іншого — позначив культурний поворот у самій наратології, коли різні наукові дисципліни почали активно інтегрувати здобутки одна одної. Підходи, що поєднували наратологічні моделі з концепціями культурних досліджень, стали складовою частиною посткласичної наратології. Цей етап розвитку наратології характеризувався відходом від жорстких класифікацій і універсальних правил побудови наративу на користь аналізу впливу контекстуальних чинників — суспільних дискурсів, символічних кодів, колективної

пам'яті, традицій, ідентичності, ритуалах та соціальних норм. [32, с. 120]. Прикладом такого підходу є дослідження ненадійної нарації. Хоча Уейн Бут ввів цей термін у 1960-х, наратологи спочатку намагалися трактувати його через текстоцентричні моделі та універсальні визначення. Однак, з урахуванням культурних процесів, сучасні підходи наголошують, що ненадійність — це змінний феномен, що не обмежується лише літературною системою, а виникає в мережах філософських, психологічних та соціальних дискурсів.

Культурологічні підходи до вивчення наративу розглядають культуру як соціально-конструктивістський процес, де наративи стають частиною культурної формації, поєднуючи соціальні, ментальні та матеріальні аспекти. Наративний текст в таких підходах пов'язаний з культурними практиками і колективними цінностями, виходячи за межі літератури і охоплюючи документальні свідчення, живопис, архітектуру, кіно, ритуали тощо. Теоретичний підхід культурних досліджень дозволяє поєднати розгляд мистецтва та літератури як історичних документів із більш гнучким аналізом форм наративу. Наприклад, у сфері пам'яті наративи виконують важливу роль, оскільки їхні форми не лише є частиною культурної традиції, а й активно формують спільну пам'ять. Зв'язок між теоріями пам'яті та наратологічними категоріями дозволяє зрозуміти, що наративи не просто відображають минуле, а й впливають на його інтерпретацію. Отже, завдання культурологічних досліджень полягає не лише у співвіднесенні естетичних форм із їхніми соціальними функціями, а й у вивченні того, як наративи формують спільне бачення історії та пам'яті, а також мають потенціал трансформації усталених колективних уявлень про минуле. Проаналізувавши наративи аудіовізуальних творів історичного спрямування, ми можемо зрозуміти, які історичні події для нас є важливими, які події ми пам'ятаємо та як ми це робимо, або навпаки, що ми забуваємо. Тож, на відміну від класичної наратології, де зв'язок між формами наративу та їх значеннями фіксований, культурна та історична мінливість вимагає аналізу «форми в контексті».

Постмодерністські теорії наративу надзвичайно різноманітні, тому охопити їх у межах одного викладу неможливо. Водночас найбільший вплив на осмислення

постмодерного наративу справили дві концепції — історико-філософська Жана-Франсуа Ліотара та соціально-економічна перспектива Фредеріка Джеймсона. Ліотар вважає, що постмодернізм виник як реакція на втрату віри у «гранд-наративи» — універсальні історії про прогрес, розум і свободу, які були основою модерного мислення [131, с. 58]. У протиставу «великим наративам» Ліотар висуває концепт «малих» наративів — локальних, часткових оповідей, що не претендують на універсальну істинність і набувають значущості лише в межах конкретних соціокультурних контекстів. Такий підхід дозволяє інтерпретувати характерні риси постмодерного мистецтва як цілеспрямовані наративні стратегії — зокрема фрагментарність, стилістичну гетерогенність, іронічну дистанцію та деструкцію лінійної оповіді. Джеймсон, зі свого боку, бачить постмодернізм як культуру пізнього капіталізму. На його думку, сучасні наративи відображають економічні та соціальні зміни: втрату зв'язку з історією, поверхневність культури, перенасиченість образами, а також нове сприйняття простору й технологій [118, с. 47]. Такі риси формують складну і неоднозначну структуру нарративу, яку важко аналізувати за традиційними літературознавчими схемами. Разом ці підходи виявляють складну природу постмодерного нарративу — як простору водночас деконструкції, симуляції та множинності, тісно пов'язаного з культурними й економічними трансформаціями сучасності.

Наратив є універсальним культурним явищем, що пов'язує мову, комунікацію та процеси соціалізації. У мовному контексті він відображає, як культура зберігається й передається через значення слів, які формуються та функціонують у межах спільного досвіду. Ф. Р. Анкерсміт, тривалий час прихильник наративного підходу в історії, пізніше дійшов висновку, що наратив не відображає історичну реальність, а є самодостатньою конструкцією, подібною до мистецтва, яке не потребує зовнішньої референції [57, с. 35]. У кіно, за Ж. Шеффером, наратив створюється за допомогою специфічних візуальних технік, які імітують реальність і формують у глядача відчуття фікційності — подібно до вербальних технік у літературі [157, с. 301]. Д. Бордвелл, коментуючи дискусії навколо нарративу, зауважує, що такі поняття як «оповідач» чи «персонаж» у фільмі — це радше

когнітивні ярлики, якими глядач структурує свій досвід, ніж об'єктивні елементи фільму [70, с. 101]. Таку ж позицію підтримує Е. Бреніган: фільм не розповідає сам по собі, а лише викликає у глядача уявлення про нарацію [74, с. 153]. Цю ідею розвинув Р. Канудо, який описував кіно як гібрид між поезією та живописом — мистецтво, що балансує між образами й мовою [59, с. 107].

У постструктуралістській традиції (Ж. Дерріда, Р. Барт, М. Фуко) культура розуміється як система текстуальних взаємодій, а ідентичність індивіда — як продукт дискурсивних практик, у яких стирається межа між автором, текстом і читачем. Барт проголошує «смерть автора», надаючи перевагу читачеві як творцеві значення, тоді як Дерріда заперечує фіксовані смисли, стверджуючи нескінченне відтермінування значення («*differance*»). У такому контексті наратив редукується до механізму презентації індивідуального досвіду та формування суб'єктивного сенсу. Водночас він постає як інструмент, що відображає й відтворює соціокультурні структури. З погляду лінгвістики, наратив також постає як зв'язок мови з культурою й комунікацією. Саме тому наратив можна вважати універсальною формою культурного вираження, що лежить в основі міжособистісного розуміння, колективної пам'яті й культури загалом.

Розвиток герменевтики та феноменології суттєво вплинув на сучасне розуміння наративу, зокрема завдяки працям Поля Рікьора. У своїй тритомній праці «Час і наратив» Рікьор поєднав феноменологічну традицію з герменевтичним підходом, щоб дослідити, яким чином наратив не лише репрезентує дійсність, але й структурує людський досвід у часі. Він запропонував концепцію «наративної ідентичності», відповідно до якої індивід усвідомлює та формує себе через розповіді — як особисті, так і культурні. Ідентичність, за Рікьором, не є сталою сутністю, а радше динамічним процесом, що постійно конструюється та переосмислюється через оповідь, яка забезпечує відчуття єдності та послідовності попри часову плинність [154, С. 246-250]. Ці філософські ідеї знайшли продовження і в кінознавчих дослідженнях. Зокрема, Рудольф Арнгейм наголошував, що естетична цінність кіно полягає не в імітації реальності, а у здатності створювати особливі форми досвіду, що відрізняються від повсякденного

сприйняття [59, с. 129]. У цьому сенсі кіно, як і наратив, виконує функцію структуризації досвіду. Арнгейм також звертається до ідей Готхольда Ефраїма Лессінга, який ще у своїй праці «Лаокон» (1766) визначав принципові відмінності між різними медіа — літературою, візуальним мистецтвом і театром відповідно до специфіки їхнього впливу на глядача [59, с. 194]. Така диференціація медіа підкреслює, що наратив функціонує по-різному в кожному з них, але водночас залишається універсальним механізмом репрезентації та інтерпретації досвіду.

Термін «посткласична наратологія» вперше з'явився у статті Девіда Германа 1997 року «Сценарії, послідовності та історія: елементи посткласичної наратології», у якій учений обговорював когнітивні аспекти наративної теорії. Герман запропонував розширити межі традиційної (структуралістської) наратології, інтегрувавши в аналіз оповіді знання з когнітивної науки, лінгвістики та філософії свідомості [112, С. 148-150]. Цей етап розвинувся на основі кількох швидко змінюваних наукових течій. Перша з них — феміністична наратологія, що пов'язана з аналізом соціальних конструкцій гендерних ролей у контексті наративних структур. Криза структурного методу та його обмеженість виявились чинниками, що сприяли розвитку «контекстуальної наратології». Цей підхід дозволив врахувати соціальні, політичні, культурні та історичні фактори під час аналізу наративних структур. Згодом, синтезуючи різні підходи, виникла «міжжанрова наратологія», яка показала, що елементи наративу присутні не лише в літературі, а й зовсім в інших галузях. Відтак, наратив став об'єктом вивчення не тільки літературознавців, а й істориків, юристів, психотерапевтів. Крім того, наратив не обмежується лише мовними формами, він зустрічається в різних медіа, таких як музика, мова жестів та кінематограф. Ці процеси привели до перетворення «класичної наратології» в «посткласичну».

Такий підхід поклав початок новому етапу в розвитку наратології, зорієнтованому на міждисциплінарність і дослідження того, як люди сприймають, інтерпретують і створюють наративи у культурних і ментальних контекстах. Тож, на початку XXI століття наратологічне дослідження аудіовізуального мистецтва набуло теоретично обґрунтованого статусу. Серед важливих сучасних праць варто

виділити монографії Рут Шліккерс (1997) та Йенса Едера (2008), ґрунтовні роботи Д. Бордвела, С. Четмена, К. Томпсона, Енн Кун та Хайке Біц. Альтернативні методології, такі як феноменологічна (Вів'єн Собчак, 2004) чи мультимодальна (Томас Берн, 2013), значно розширюють спектр підходів до кінонарративу. Сюди ж належать дослідження Матіаса Ханіча (2018), що фокусуються на колективному досвіді глядача, та нейронаукові праці Вітторіо Галлезе й Мікеле Гуерри (2020), які аналізують когнітивні й афективні механізми занурення в оповідь і переживання емпатії. Таким чином, сучасна наратологія кіно поєднує класичні моделі з новими підходами, враховуючи як формальні аспекти побудови оповіді, так і складні когнітивні, перцептивні й соціальні чинники взаємодії глядача з фільмом.

Поява технологій індивідуального перегляду — VHS, DVD та цифрові платформи, змінила характер взаємодії з фільмом. Можливість призупинити, перемотати або переглянути фрагмент знову наблизила кінематографічне сприйняття до процесу читання, зробивши його більш рефлексивним. У цьому контексті фільм постає не лише як мистецтво оповіді, а й як засіб вивчення та естетичної гри з когнітивними моделями, які формують наше повсякденне сприйняття дійсності. Нові медіа запозичують елементи попередніх форматів, переосмислюючи та цитуючи їх. Наприклад, відеоігри часто наслідують кінематограф, віртуальна реальність поєднує традиції кіно і живопису, а цифрова фотографія відтворює риси аналогової. Інтернет інтегрує в себе елементи телебачення, кіно та радіо, трансформуючи ці медіа у нові форми [68, С. 23-25]. Водночас старі медіа також адаптують риси нових. Традиційне кіно включає цифрові технології, а телебачення використовує елементи веб-сторінок. Цей процес інтертекстуальності, про який писала Юлія Крістева, змінює форми подання і структури нарративу [121, С. 143-156].

Хоча термінологію літературознавства часто застосовують до аналізу кіно, деякі дослідники вважають це проблематичним через відмінності між літературною та візуальною оповіддю. У зв'язку з цим теоретики, зокрема Грегорі Каррі, Торбен Гродал і Девід Бордвелл, пропонують розглядати фільм як симулятивний досвід, який глядач самотійно реконструює, як і в будь-яких інших

наративах. Тим більше, як уже зазначалося, сама літературознавча термінологія щодо наративу значною мірою формувалася під впливом інших галузей, зокрема кіномистецтва, звідки й були запозичені окремі поняття та аналітичні моделі. Кінематограф відрізняється від літератури способом нарації, тобто кіно передає інформацію одночасно через візуальні, звукові та просторові канали, що створює багатшарову структуру сприйняття, далеку від лінійного характеру читання. Однією з найчастіше згадуваних відмінностей є монтаж — здатність поєднувати окремі візуальні або звукові елементи у зв'язну послідовність. Проте монтаж як принцип мислення виходить далеко за межі техніки кіно: його вплив простежується і в модерністській літературі (наприклад, у Дж. Джойса), і у фотографії, де поодинокі знімки вибудовуються в наративні серії або концептуальні колажі. Крім того, монтажне мислення пов'язане з фундаментальним способом, у який людська увага працює у просторі. Людина не сприймає світ як суцільний потік, а зосереджується на окремих фрагментах, перемикаючись між ними — подібно до кадрування в кіно. Така вибірковість уваги вже сама по собі має монтажну природу. В образотворчому мистецтві важливу роль у цьому процесі відіграє рамка: вона відсікає частину реальності й створює окремий простір, концентруючи увагу на вибраному фрагменті.

Одним із ключових дискусійних питань у наратології аудіовізуального мистецтва є статус оповідача. У наративі оповідач традиційно вважається антропоморфним, оскільки лише людська свідомість здатна створювати й інтерпретувати розповіді. У літературі фігура оповідача зазвичай є очевидною — через відверте самопредставлення у першій особі або через авторську нарацію, що зливається з розповіддю. У кінематографі ж роль оповідача часто виконує сама камера, чий погляд і монтаж організовують сприйняття подій, навіть якщо фігура оповідача не проговорюється явно. Виникає питання: чи може історія бути розказаною без наративної інстанції оповідача? Джеральд Прінс наполягає, що наратив — це репрезентація подій, здійснена одним або кількома оповідачами для одного або кількох адресатів [148, с. 58]. Натомість, кінознавець Девіда Бордвелла не переконує така позиція — він пропонує «теорію без

оповідача», згідно з якою фільм може передавати історію без активного оповідного суб'єкта [70, с. 55]. У його розумінні наративна структура фільму є системою спонукань, що організовує глядацьке сприйняття, не потребуючи при цьому персоніфікованого оповідача. Водночас інші дослідники, як-от Сеймур Четман (1990), намагаються поєднати ці підходи. Вони стверджують, що навіть у фільмах без закадрового голосу фігура оповідача залишається присутньою, хоч і в непрямій формі — як сукупність формальних елементів, які структурують історію та визначають її подання [82, с. 124]. Такий підхід дозволяє розглядати нарацію не лише як вербальний акт, а як ширше явище — спосіб організації досвіду через засоби конкретного медіа.

Дослідження аудіовізуальних наративів є складовою трансмедійної посткласичної наратології — напряду, що виник у 1990-х роках як відповідь на обмеження структуралістського підходу, зосередженого переважно на літературних текстах. У рамках трансмедійного підходу сформовано поняттєвий апарат, здатний описувати специфіку оповідних структур у різних формах репрезентації. Такий підхід дозволяє аналізувати, як історії «розповідаються» за допомогою монтажу, звуку, зображально-виражальних засобів, взаємодії глядача, а не лише через слово. Цей напрям інтегрує аналітичні інструменти з теорії кіно, медіазнавства, когнітивної науки й культурології, розглядаючи наратив не лише як структуру тексту, а як динамічний процес конструювання сенсу, в якому беруть участь як творець, так і глядач-читач-користувач. У посткласичній наратології наратив виступає як організований зміст, що складається з однієї або кількох подій і формує завершену смислову структуру. Для детальнішого аналізу того, чим саме є аудіовізуальний наратив, необхідно розглянути його структурні компоненти. Вивчення кожного з цих елементів дозволяє краще зрозуміти взаємодію між зображеннями, звуком, монтажем, мізансценою, драматургією, що дозволяє створювати складні наративні стратегії та забезпечує багатогранне сприйняття змісту.

1.2. Структурні компоненти аудіовізуального наративу: сюжет, фокалізація, темпоральність і нарація

У теорії наративу існує чітке розмежування між поняттями фабули, сюжету, історії та дієгезису. Розмежування цих понять є фундаментальним для розуміння структури наративу і способів організації подій у художньому творі. Дієгезис — це світ подій, у якому відбувається наратив [44, с. 36]. Він включає всі події та дійових осіб, які існують в рамках оповіді, незалежно від того, чи показані вони чи ні. Можна припустити, що дієгезис є умовно безкінечним та всеохопним — подібним до фікційного універсуму, який у філософському плані функціонує як потенційно нескінченна реальність [44, с. 36]. У цьому сенсі дієгезис постає не лише як технічний термін наратології, а як модель буття, де відтворюється імітація світу з власною логікою існування, етичними законами, часово-просторовими координатами та можливістю безмежного доповнення. З точки зору герменевтики, дієгезис є полем інтерпретації, в якому кожна нова подія або деталь активізує інші елементи світу твору, включно з тими, що залишаються неназваними [60, с. 148]. Тобто нескінченність дієгезису полягає не у кількості подій чи часовому проміжку, а у відкритості до прочитання, смислового доповнення та реконструкції в уяві глядача. У цьому плані дієгезис є не стільки простором подій, скільки філософськи зумовленим «місцем можливості», де реальність постає як результата оповіді. Дієгезис проявляється в історії, яка охоплює все, що відбувається в дієгетичному світі наративу (Рис. 1).

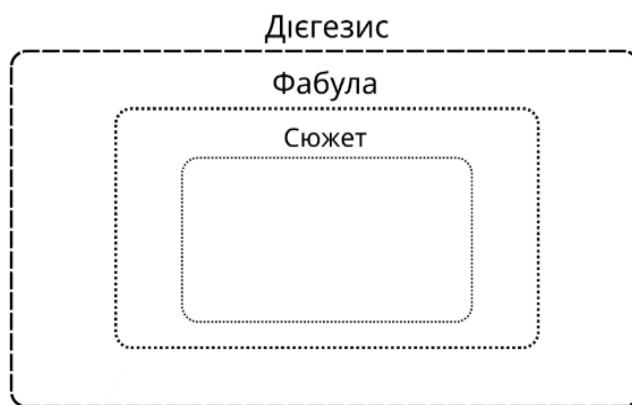


Рисунок 1. Часопросторові рівні історії наративу

Фабула — це хронологічна послідовність подій, що становлять основу оповіді [44, с. 144]. Вона охоплює конкретний часо-просторовий проміжок зі світу дієгезису та усі факти, які відбулися у межах наративного світу. Головна функція фабули — сформувати причинно-наслідковий ланцюг, який пояснює, що сталося, коли саме це сталося, де і чому [44, с. 145]. Коли ми говоримо про фабулу, ми маємо на увазі внутрішню логіку подієвого розгортання, засновану на принципах каузальності. На відміну від фабули, сюжет — це порядок подання подій у творі [44, с. 131]. Він не обов'язково дотримується хронології, притаманної фабулі. Сюжет може містити різноманітні часові зсуви або приховування певних аспектів історії, що використовується для побудови напруги, збереження інтриги або маніпулювання глядацьким сприйняттям. Таким чином, сюжет — це спосіб організації подій у часі та просторі, через який оформлюється наративна структура твору [71, с. 25].

У посткласичній наратології однією з ключових проблематик є розмежування дієгетичної та міметичної моделей походження аудіовізуального твору. Поняття «мімесис» та «дієгезис», що мають витоки у філософських концептах Платона та Арістотеля, у сучасному гуманітарному дискурсі наділяються новим змістом, зокрема в контексті кінематографічного наративу. Сучасні інтерпретації цих понять в працях Д. Бордвелла та К. Томпсона, спрямовані на висвітлення структурної та комунікативної специфіки кінооповіді [71, с. 145]. У цьому контексті дієге́за трактується як наративна рамка, що охоплює всі елементи, які становлять світ фільму. Дієгетичний наратив охоплює як внутрішню нарацію (інтрадієгетичну) [44, с. 50], здійснювану персонажами всередині фільму, так і зовнішню нарацію (екстрадієгетичну), пов'язану із закадровим голосом або монтажною логікою, що формує наратив ззовні [44, с. 40]. Д. Бордвелл трактує дієгезу як структурну матрицю побудови кінематографічної реальності, у якій наратив набуває логічної послідовності через упорядкування подій, мотивів та просторово-часових координат. Таким чином, дієге́за виконує функцію медіатора між глядачем і текстом, спрямовуючи процеси сприйняття та інтерпретації через організовану систему знаків [71, с. 235].

Поняття «мімесис» означає пряме показування подій, коли оповідач майже не втручається, а сюжет розвивається через візуальні образи, звук, дії, жести та інші візуальні засоби [44, с. 66]. У цьому режимі історія не розповідається, а розігрується перед глядачем — створюється ефект прямої присутності в межах художнього світу. Як зазначає Тім Ралфс: «У мімесисі історія розігрується, у дієгезі — розповідається» [150]. Натомість дієгезис передбачає наявність медіатора — наратора або структурної оповіді, яка вербалізує, коментує або організовує інформацію. У кінематографі це реалізується через закадровий голос, титри, текстові вставки, специфічний монтаж, або інші засоби, які вказують на присутність оповідної інстанції [167, с. 127]. У цьому контексті наратив створює дистанцію між глядачем і подією, пропонуючи певну рамку сприйняття. Дихотомія між міметичним і дієгетичним режимами має істотне значення для аналізу наративної структури фільму. В аудіовізуальному мистецтві домінуючим зазвичай є міметичний режим, оскільки саме він забезпечує ефект занурення у художню реальність і дозволяє глядачу самостійно реконструювати зміст, виходячи з контексту сценічної дії [110, с. 144]. Цей поділ також показує, наскільки сильно прихований автор втручається в подання подій: дієгезис підкреслює суб'єктивну присутність оповідача, тоді як мімесис створює враження об'єктивного та безпосереднього показу подій. Як зауважують теоретики кіно, саме баланс між цими двома режимами забезпечує багатосаровість і поліфонічність наративної конструкції [70, с. 87].

Аудіовізуальний наратив поділяється на ігровий та документальний, які суттєво відрізняються за джерелом походження матеріалу та метою, але мають спільні принципи побудови. Ігровий наратив створює вигадану реальність за допомогою драматургії та сюжетних конструкцій, що викликають емоційну залученість глядача [71, с. 375]. Документальний наратив націлений на зображення реальних подій, однак при цьому активно залучає художні наративні прийоми: порушення хронології, монтажні переходи, музичний супровід, голос за кадром, що слугує для створення цілісної й переконливої оповіді [68, с. 128]. Це ставить під сумнів жорстке розмежування між ігровим і документальним кіно: чи справді

документальний фільм є винятково дієгетичний, тоді як ігрове, переважно, — міметичним? Усі аудіовізуальні твори мають дієгезу — внутрішній світ, що створюється у межах кінокадру шляхом свідомого вибору та компонуванням матеріалу авторами [163]. Попри відмінності, як ігровий, так і документальний нарлативи організовані за схожими структурними механізмами. Це підтверджує підхід, згідно з яким нарлатив у кіно є універсальним способом впорядкування матеріалу, незалежно від його жанру чи природи [161, с. 231].

Сюжет у міметичних і дієгетичних формах нарлативу часто вибудовується за однаковими структурними принципами, незалежно від того, йдеться про «показ» (мімесис) чи «розповідь» (дієгезис). Це зумовлено тим, що сюжет як розгортання подій у часі з причинно-наслідковим зв'язком є основною нарлативною формою в різних творах. Аристотель у «Поетиці» вперше систематизує драматичну структуру, в якій наголошує на єдності дії та каузальності подій, що є спільними як для дієгетичних, так і для міметичних оповідей [58, С. 30-37]. Він вводить концепцію триактної структури: «зав'язка — розвиток — розв'язка». Володимир Пропп у праці «Морфологія казки» (1928) виділив функціональну модель сюжету за різновидами дій персонажів [149, с. 107]. Густав Фрейтаг — запропонував теорію драматичної дії, що згодом вилилась в п'ятиактну структуру сюжету (експозиція, розвиток, кульмінація, катастрофа, розв'язка), яка лягла в основу сюжетів більшості ігрових та документальних фільмів [44, с. 99]. Норман Фрідман у праці «Форми історії» (1955) створив типологію сюжетів, виокремивши 14 основних моделей [102, С. 241-253]. Його підхід можна застосувати до будь-якого виду нарлативу, адже кожна історія, незалежно від ступеня «вигаданості», має внутрішню логіку розгортання подій. Крістофер Букер у книзі «Сім базових історій» (2004) визначає 7 архетипових сюжетів, які повторюються у світовій літературі та кіно. Серед них: подолання чудовиська, шлях героя, пошук, трагедія, комедія, відродження, злидні до багатства [69, С. 1-10].

Термін «сюжетна арка» переважно застосовується в професійній сценарній практиці, телевиробництві, кіноіндустрії, де виконує функцію зручного інструменту для опису динаміки оповіді як ритуалізованого процесу драматичного

розвитку. У цьому контексті поняття «сюжетна арка» зазвичай відтворює спрощену модель наративного піднесення та спаду, що походить з класичної структури, запропонованої німецьким літературознавцем Густавом Фрайтагом у праці «Техніка драматургії» (1863). Піраміда або трикутник Фрейтага — це графічне представлення драматичної побудови твору, яке значною мірою спирається на аристотелівське уявлення про структуру трагедії, описане в Поетиці.

Як зауважує Роберт Маккі, такий структурний підхід став основою багатьох сценарних практик у XX-XXI ст. [135, С. 44-49]. У спрощеному вигляді сюжетна арка трактується як послідовність змін від вихідної рівноваги до кульмінаційної події та подальшого оновленого стану, що відповідає схемі «стан → конфлікт → трансформація» [137, с. 58]. У телесеріальних наративах поняття «сюжетна арка» використовується для позначення окремих завершених або напівзавершених наративних модулів, які функціонують як міні-оповіді в межах довшої оповідної форми [170, С. 217-230]. Крім того, завдяки популяризації концепції «шляху героя», запропонованої Джозефом Кемпбеллом та її адаптації в сценарній теорії термін «сюжетна арка» також почав позначати типову схему трансформації героя, що логічно пов'язується з похідним поняттям характерної арки [167, с. 133]. Відповідно, відсутність чітко артикульованої сюжетної арки, навіть у документальному наративі, часто вважається ризиком для сприйняття фільму сучасною аудиторією, яка вже звикла до структурованої подачі з послідовними змінами напруги й емоційними переходами [70, С. 99-102]. Водночас у сучасному аудіовізуальному мистецтві спостерігається зростання кількості творів, які не відповідають класичним структурним моделям наративу, зокрема, відходять від чіткої сюжетної послідовності, драматургії конфлікту чи лінійного причинно-наслідкового зв'язку. Виникає питання: чи можна такі твори вважати наративними?

Довгий час у наратології точилася дискусія щодо критеріїв наративності: якщо традиційне розуміння наративу базується на наявності подієвого розвитку, конфлікту та розв'язки [167, с. 62], то сучасні підходи, зокрема посткласичні, доводять існування наративу як когнітивної структури, яку глядач реконструює навіть за відсутності формальних елементів фабули [111, с. 201]. Для творів, які

мають відмінну від класичної структури наративу, є визначення «ненаратований наратив». Це такий тип наративної конструкції з мінімальною наративною медіацією, які можуть мати вільний сюжет та форму [44, с. 86]. Як зауважує Дж. Прінс, наративність — це питання ступеня: «Деякі наративи є більш наративними, ніж інші» [148, с. 145]. Зокрема, Марі-Лор Раян розробила типологію режимів наративності, яка дозволяє зрозуміти, як саме організується і функціонує оповідь у різних жанрах і медіа [156, С. 368-387]. Тож, наративність може бути: простою (сюжет має одну подію); складною (багаторівнева структура з переплетенням сюжетних ліній); фігуральною (сюжет не є очевидним або домінантним елементом); інструментальною (розповідь використовується як засіб переконання або аргументації). Як уже зазначалося вище, ключовими ознаками наративу є наявність подій, зв'язків між ними (передусім причинно-наслідкових), а також формування цілісної структури, що об'єднується навколо спільної теми чи ідеї.

Канадський історик і теоретик кіно Андре Годро у своїх роздумах про специфіку кінематографічного наративу порівнює його з літературною оповіддю та підіймає фундаментальне питання наративності кіно. Зокрема, він вказує на те, що літературний текст здатен призупиняти рух сюжету задля докладнішого опису персонажа чи середовища, тоді як кінематограф позбавлений такої можливості. У кіно зображення завжди рухається в часі, тому, за Годро, фільм нездатен до повноцінного опису в традиційному сенсі, адже не може зупинити дію без втрати ритму або драматургічної динаміки [103, с. 117]. З технічної точки зору кіно — це приведення в рух послідовності фотографічних зображень, які розгортаються у часі. Чи означає це, що кінематограф невідворотно пов'язаний із наративністю екранізованих історій — питання дискусійне. З погляду історії кінематографа, британський медіа теоретик Шейн Кубітт пропонує іншу перспективу. Він вважає, що найперші форми кіно не були наративними, адже час у них ще не мав чіткої спрямованості чи структури. Для братів Люм'єр важливим був не сюжет, а сам акт показу, демонстрація моменту [47, с. 74]. Раннє кіно створювало ефект безпосередньої присутності — воно існувало «тут і зараз» без опори на минуле чи

спрямування в майбутнє. Через це Кубітт вважає, що наративність — не вроджена якість кіно [89, с. 300].

Утім, все змінилось з винаходом монтажу — технології, яка надала змогу впорядковувати зображення в часовій послідовності та формувати логіку подій через розкадровування історій. Відтоді кадр перестав бути самодостатнім елементом: його значення почало залежати не лише від внутрішнього змісту, а й від контексту, в якому він з'являється. Цю тезу яскраво довели експерименти радянського режисера і теоретика кіно Льва Кулешова, зокрема, у працях, присвячених кінотехніці [124, с. 78]. На цьому тлі пошуки нових форм українських митців в період ВУФКУ набули особливої ваги не лише для вітчизняного, а й для світового кіномистецтва. Проте не менш значущими, ніж самі кінематографічні експерименти, були й спроби їх осмислення — як з погляду ідеологічного, так і в контексті філософських і художніх пошуків. Кінознавці Микола Бажан, Микола Ушаков, Євген Черняк, Василь Хмурий (Бутенко) формували критичний дискурс довкола нової візуальної «мови»: її естетичних принципів, культурного контексту та світоглядного навантаження [124, с. 223]. Однією з ключових постатей цього процесу був Євген Черняк, який, перебуваючи на посаді заступника голови правління ВУФКУ з художніх питань, істотно впливав на визначення художньої політики об'єднання. Характеризуючи ранній етап розвитку кінематографа, Черняк зазначав: «Картини того часу (до 1909 року) не були справжнім кіном; це скоріше була лише рухома фотографія...» [41, с. 129]. Схожі інтерпретації простежуються у сучасних працях Ш. Кубітта, який також акцентує на обмеженості репрезентаційного потенціалу перших кінематографічних форм.

Американський теоретик кіно Сеймур Четмен наголошує, що будь-яка дія, яка розгортається у часі та характеризується тематичною єдністю, уже володіє наративним потенціалом незалежно від наявності традиційної сюжетної структури. Наративність не зникає навіть у випадку, коли рух у фільмі припиняється, наприклад, у стоп-кадрі. Дослідник підкреслює, що такі «застиглі моменти» продовжують виконувати наративну функцію. Відсутність чи бездіяльність також є формою дії [41, с. 204]. Повернімось до прикладу зі стрічкою братів Люм'єр та

проаналізуємо її з позиції сьогодення. Уявімо, що ми зараз встановлюємо камеру в статичній позиції та фіксуємо сцену, де люди чекають на потяг: хтось на передньому плані квапиться, хтось позаду обіймає когось із рідних, дитина плаче, бо загубилася, жінка відчайдушно тягне величезні сумки, натовпу стає все більше, бо всім потрібно встигнути на потяг. Чи може бути така сцена наративною з точки зору часу, якщо все, що ми бачимо, відбувається «тут і тепер»? Ця сцена є наративною, адже ми спостерігаємо дію, яка розгортається в часі та просторі й має внутрішню логіку. Один і той самий аудіовізуальний образ може набувати різних наративних конотацій залежно від контексту. Якщо йдеться про сцену, що має ознаки як документального, так і ігрового кінематографа, її значення може докорінно змінюватися з появою титру. Наприклад, напис «Обирайте вагони СВ! Там немає черг!» вказуватиме на приналежність до комерційної реклами, тоді як напис: «Евакуаційний потяг з Краматорська», переведе сприйняття у трагічну, воєнну площину. Утім, навіть без пояснювального тексту, кадр із дією потенційно несе наратив, допоки він інтерпретується глядачем.

При аналізі аудіовізуальних творів дослідники, як правило, зосереджуються на внутрішній структурі самого твору, однак розглядаючи поняття наративу та наративності, необхідно також враховувати роль реципієнта — глядача фільму. Без глядача аудіовізуальний твір не набуває наративної сили. Незалежно від того, чи був би перший фільм Люм'єрів оповідною історією, чи простим фактом демонстрації дії, людський мозок автоматично організовує послідовність зображень у смислову історію. Сприйняття рухомого образу відбувається через призму наративної структури навіть у разі відсутності свідомого наміру автора сформувати цілісну оповідь. Як зазначають дослідники когнітивної психології та наративної психотерапії, це відбувається завдяки тому, що людська свідомість і сприйняття функціонують за принципом наративної організації інформації [27, с. 72]. Цей факт підкреслює ключову роль глядацького досвіду у кінематографічному процесі: наратив виникає не лише з режисерських намірів, а й у взаємодії з інтерпретацією та сприйняттям аудиторії.

У контексті дослідження наративного виміру раннього кінематографа Шон Кубітт акцентує увагу ще на одному важливому аспекті наративу — на темпоральності як засадничій ознаці аудіовізуального мистецтва [89, с. 177]. Проблематика часу і простору в мистецтві, зокрема в аудіовізуальних формах, набуває теоретичної виразності з 20-х років XX ст., коли революційні зрушення у фізиці (теорія відносності), біології (еволюційні підходи до сприйняття) та філософії (екзистенціалізм, феноменологія) починають формувати нові епістемологічні рамки культурного мислення. Особливої ваги набули ідеї Альберта Ейнштейна, чия теорія відносності радикально переосмислила уявлення про простір і час як єдине взаємозалежне ціле. Михайло Бахтін, спираючись, зокрема, на ейнштейнівське розуміння просторово-часової єдності, запропонував концепт «хронотопу» — категорії, що виражає органічну єдність простору і часу в художньому творі, в межах якої розгортається дія, формуються персонажі та кристалізуються смисли [85, с. 27]. На думку Бахтіна, хронотоп — це не просто тло для дії, а структуроутворюючий принцип, що визначає темпоральний і просторовий ритм подій, а також модель взаємодії з реальністю. Саме через хронотоп художній твір виявляє світоглядну парадигму епохи, жанру або автора. Наприклад, хронотоп в пригодницькому жанрі чи хронотоп замкненого простору в психологічній драмі безпосередньо формують сюжетну логіку та наративну напругу. Попри критику й багатозначність інтерпретацій, концепція хронотопу набула фундаментального значення для гуманітаристики, адже усвідомлення просторово-часової єдності як смислотворчої структури стало ключовим етапом у розвитку літературознавства, філософії мистецтва та кінознавства.

В аудіовізуальному мистецтві хронотоп функціонує багаторівнево, охоплюючи принаймні чотири взаємопов'язані часові пласти: дієгетичний час, час сюжету, час нарації (дискурсивний час) та психологічний або суб'єктивний час глядача. Час дієгезису — це внутрішній час вигаданого світу фільму, в якому розгортаються події історії. Він може тривати стільки, скільки життя героя, тривати століття або безкінечність — усе залежить від наративної логіки й задуму авторів [32, с. 78]. Час сюжету визначає порядок, у якому події представлені в самій

розповіді. Він може не збігатися з хронологією дієгезису — завдяки флешбекам або перестановкам сюжетної послідовності [28, с. 63]. Час нарації або дискурсивний час — це час, необхідний для репрезентації сюжету глядачеві. Він відповідає тривалості аудіовізуального твору (хронометражу) і визначає його форматну приналежність: до повнометражного, короткометражного, багатосерійного чи нарративу малої форми [32, с. 114]. Нарешті, психологічний час глядача залежить не від об'єктивної тривалості сцен, що дорівнює хронометражу, а від суб'єктивного сприйняття — емоцій, уваги, впливу музики, ритму монтажу. Час може сприйматися як пришвидшений або сповільнений, створюючи ефект занурення або напруги [104, с. 178]. Як підкреслює французький теоретик К. Метц: «Кіно завжди відбувається в теперішньому, навіть коли зображає минуле», адже глядач завжди переживає події фільму в режимі «тут і тепер», незалежно від того, коли вони відбуваються у фікційній реальності [136, с. 6]. Це пояснює й той факт, що сценарії фільмів традиційно пишуться в теперішньому часі: описані дії мають ефект безпосередньої присутності, а події ніби розгортаються у моменті. Кожен тип часу в аудіовізуальному мистецтві розглядається з позицій різних наукових дисциплін, які спираються на специфічні методологічні підходи та закономірності (Додаток Б. №2). У цьому дослідженні основна увага зосереджуватиметься на механізмах формування часу сюжету та нарації.

Жерар Женетт, вивчаючи час сюжету нарративу, створив одну з найвпливовіших концептуальних моделей аналізу темпоральної організації нарративу, яка й досі залишається основою для наратологічного дослідження часу в літературі та аудіовізуальних медіа. У своїй фундаментальній праці «Наративний дискурс» (1983) Ж. Женетт виокремлює три основні темпоральні параметри нарративу: порядок, тривалість (або швидкість) та частотність [32, с. 60]. Порядок визначає послідовність, у якій події дієгезису (історії) подаються у наративному дискурсі. Ця послідовність може бути лінійною і відповідати хронології фабули, або ж містити часові зсуви у вигляді ретроспекцій (флешбеків), проспекцій (перспектив майбутнього) чи фантазійних вставок [32, с. 36]. Тривалість характеризує співвідношення між дієгетичним часом (тривалістю подій у світі

історії) та дискурсивним часом (часом, витраченим на їх оповідь у тексті чи фільмі). Вона відповідає на питання про темп оповіді: скільки часу займає розповідь про певний проміжок історичного часу [32, С. 87-95]. Частотність описує, скільки разів одна й та сама подія історії повторюється у наративі — це може бути одноразове оповідання, повторне згадування або ж багаторазове повторення певного епізоду [32, С. 114-116]. Ці категорії формують структурну рамку для вивчення темпоральних стратегій художніх текстів, зокрема аудіовізуального наративу.

Монтаж виступає ключовим організуючим елементом екранної реальності, базуючись на базових технічних операціях — розрізі та склейці кадрів. Хоча традиційно монтаж осмислюється на рівні нарації (процесу оповідування) у цьому дослідженні ми підкреслюємо його темпоральну функцію. Саме через монтажні переходи формується ритм оповіді, який визначає сприйняття та організацію часу у фільмі. Розрізи й склейки не лише впливають на часову структуру, а й впливають на стилістику твору, формуючи візуально-наративну манеру твору. З позицій когнітивної психології, монтажна склейка асоціюється з блиманням очима, яке природно перериває й синхронізує зорове сприйняття. Якщо прийняти тезу Поля Верільйо про те, що кіно є «машиною бачення», яка моделює принципи людської перцепції, тоді монтажні склейки дійсно можна розглядати як екранний еквівалент кліпання очима — своєрідну симуляцію природних пауз у зоровому сприйнятті. Цю гіпотезу підтверджують результати когнітивних досліджень у галузі нейропсихології кіно 2000-х років [138, С. 3635-3644], які показали, що мигання глядачів найчастіше відбувається у моменти найменшої когнітивної значущості, часто — у момент монтажного переходу. Нещодавні нейропсихологічні дослідження, опубліковані в журналі «Scientific Reports», підтверджують зв'язок між структурою монтажу і функціями уваги. Зокрема, дослідники виявили, що кількість кліпань знижується під час перегляду відео з динамічним монтажем і великою кількістю склейок, тоді як повільніший монтаж (із меншою кількістю переходів) не лише сприяє вищій частоті кліпань, але й дозволяє зоровій системі відновити «ритм сприйняття» [138, с. 3642]. Це котрий раз доводить той факт, що монтажна структура твору безпосередньо впливає на перцептивну й когнітивну

поведінку глядача, регулюючи рівень уваги, зорову напругу та навіть час для обробки візуальної інформації.

Окремі дослідження фіксують помітні зміни у структурі кіномонтажу протягом останніх десятиліть. Зокрема, аналіз 160 англomовних фільмів, знятих у період із 1935 по 2010 рік, виявив поступове скорочення середньої тривалості кадру: від приблизно 10-12 секунд у 1930-х роках до 4-5 секунд у 2000-х. Це свідчить про наростання динаміки візуального ритму та зростаючу інтенсивність монтажних переходів у голлівудському кіновиробництві [56, С. 115-124]. Паралельно інші дослідження демонструють, що середня тривалість кадру та загальна монтажна динаміка співвідносяться з культурними когнітивними установками. Зокрема, для західної культури (США, Західна Європа) характерний аналітичний тип сприйняття, орієнтований на об'єкт, центр кадру та послідовну логіку дії. Відповідно, швидкий монтаж із частими склейками для таких глядачів не лише прийнятний, а й бажаний засіб ритмізації аудіовізуального наративу. Натомість у східноазійських культурах (Японія, Корея, Китай) переважає акцент уваги на взаємозв'язках, контексті, тлі кадру та просторовій організації зображення. У таких культурних умовах повільніший монтаж із тривалими планами є більш прийнятним як з естетичної, так і з когнітивної точки зору [90, с. 95]. Таким чином, емоційна ефективність та когнітивна обробка монтажних стратегій значною мірою залежать від культурного коду.

Питання точки зору та способу подання інформації в художньому творі посідає не менш важливе місце в сучасній наратології, адже саме вони визначають характер сприйняття наративу глядачем. Якщо у класичній наратології домінувала увага до фігури оповідача — того, хто розповідає історію, то з переходом до постструктуралістської оптики увага зміщується на фокалізатора — того, через чію свідомість або перцептивну перспективу подається зображене. Поняття «фокалізація», вперше запропоноване Ж. Женеттом у праці «Фігури III» (1972), розглядало специфічну конфігурацію ступенів доступу оповідача до інформації про персонажів, події та середовище [105, с. 21]. Нідерландська дослідниця Міке Баль суттєво розширила й уточнила концепт фокалізації у своїй праці

«Наратологія: вступ до теорії наративів» (1985), наголосивши на необхідності відокремлення фокалізатора від наратора [62, с. 175]. Вона пропонує розглядати фокалізатора не просто як носія точки зору, а як активного суб'єкта сприйняття, ставлячи акцент не лише на питанні «хто бачить?», а й «хто сприймає події?» [62, с. 180]. Такий підхід дозволяє аналітично відділити функцію мовлення (наратор) від функції сприйняття (фокалізатор), що відкриває ширші можливості для аналізу складних наративних структур. Фокалізація впливає як на структуру оповіді, так і на спосіб інтерпретації зображуваного. Саме фокалізація визначає обсяг знань, доступний аудиторії: чи бачимо ми події очима персонажа, чи отримуємо доступ до об'єктивного опису, чи, навпаки, обмежені в інформації. Ж. Женетт виокремив три основні типи фокалізації: «Таким чином, можна розрізнити кілька типів наративної фокалізації: нульову фокалізацію, яка відповідає традиційному всезнаючому оповідачеві; внутрішню фокалізацію, де наратив обмежується тим, що знає даний персонаж; та зовнішню фокалізацію, де оповідач каже менше, ніж знає персонаж» [105, С. 186-198]. Залежно від типу фокалізації змінюється напруження, драматургія та ритм твору, адже зміна обсягу знання чи перспективи може як посилити ефект несподіванки, так і акцентувати увагу на деталях.

Окрім точки зору як когнітивної моделі сприйняття та розподілу знання, кінематографічний наратив має ще й матеріально виражену точку зору — погляд камери. На відміну від театру, де глядач обмежений фіксованою візуальною позицією в залі, кіно надає унікальну гнучкість у формуванні візуальної перспективи: камера може змінювати своє положення, ракурс, фокусну відстань, кут зору, рухатися в межах дієгетичного простору. Ця динамічна мобільність камери дозволяє конструювати складну систему візуального наративу, яка не лише імітує суб'єктивне бачення персонажа, але й створює ефект об'єктивного або навіть потаємного спостерігача. На відміну від літератури, де точка зору є передусім метафоричною категорією, у фільмі вона набуває конкретної перцептивної форми — обумовленої технічними характеристиками зображення: положенням камери, її оптикою, композицією кадру та монтажною логікою. Через вибір

ракурсу, глибини фокусу або меж кадру камера визначає не лише те, що бачить глядач, але й те, що не бачить, формуючи систему візуальних пріоритетів, приховувань та розкриттів. Цей візуальний контроль над інформацією слугує також інструментом фокалізації.

Як зауважував Ноель Бьорч у своїй концепції «інституційного модусу репрезентації» класичне наративне кіно тяжіє до жорсткої структурованості візуального простору, підпорядкованого завданню забезпечення логіки фабули [80, С. 77-92]. Це передбачає невидимість камери, дотримання правила 180 градусів, узгодженість осей погляду та уникання прямого звернення до глядача — так званого порушення «четвертої стіни». Це твердження ґрунтується на ідеях французького теоретика кіно Крістіана Метца. Застосовуючи лаканіанське психоаналітичне мислення, дослідник описує процес ідентифікації глядача з камерою як механізм входження у світ фільму. Камера стає точкою зору, з якою глядач несвідомо себе ототожнює. Такий глядач ніколи не втручається у дію, а перебуває в позиції вуаєриста, спостерігаючи події, що подаються через систему монтажу, яка приховує сам акт знімання. Це забезпечує ефект «прозорого» зображення, де сама конструкція фільму нібито розчиняється у реальності [136, С. 89-91].

Утім, аудіовізуальне мистецтво дедалі частіше звертається до використання змінної фокалізації — техніки, за якої точка зору на події переходить від одного суб'єкта сприйняття до іншого або ж коливається між суб'єктивною та об'єктивною перспективами [136, с. 61]. Такий підхід ускладнює сприйняття розповіді, водночас збагачуючи наративну структуру та відкриваючи простір для багатовимірного аналізу подій. Змінна фокалізація дозволяє розкривати сюжетні події під різними кутами, демонструючи їх очима різних персонажів або ж подаючи ситуацію спершу ззовні, а потім — через внутрішню оптику героя. Наприклад, одна і та сама подія, показана спочатку з точки зору протагоніста, а згодом — з позиції антагоніста або стороннього спостерігача, може набути зовсім іншого емоційного забарвлення та моральної оцінки, що відкриває можливості для амбівалентного, багатоголосого наративу. [105, с. 127]. Крім того, зміна фокалізатора дозволяє

маніпулювати обсягом інформації, що доступна глядачеві: в один момент він може знати більше за героя, а в інший — бути з ним на рівних або навіть дезорієнтованим, що створює напругу, іронію або драматичний ефект.

У більшості аналітичних досліджень наративу термін «нарація» найчастіше вживається в значенні акту розповіді — як процесуального аспекту наративу, що входить до його ширшої структури. Особливо в контексті кінематографа це поняття може охоплювати сукупність усіх елементів, як вербальних, так і невербальних, які беруть участь у формуванні й розгортанні оповіді. Так, Девід Бордвелл пропонує розглядати нарацію як поєднання сюжету та стилю, що значною мірою збігається з поняттям наративного дискурсу в англо-американській наратології [71, с. 205]. Крім того, у сучасній кінонаратології активно дискутується концепт «невидимого спостерігача», що передбачає відсторонене й об'єктивне представлення подій. Такі теоретики, як Едвард Браніган та Девід Бордвелл, рішуче відкидають спрощене ототожнення нарації з викладом сюжету, що зводиться до мімезису, і підкреслюють когнітивну участь глядача у процесі сприйняття. Вони трактують нарацію як динамічну взаємодію між текстом і реципієнтом, у якій глядач активно конструює значення, інтерпретує візуальні знаки, заповнює прогалини у поданій інформації та співвідносить побачене з власними культурними й емоційними установками [71, с. 217]. Зокрема, Браніган розвиває ідеї Франца Штанцеля, звертаючи увагу на невербальні аспекти нарації в аудіовізуальному мистецтві та визнає нативні засоби одним з ключових структуроутворюючих механізмів кінонаративу, що визначає глядацьку позицію [75, с. 468].

Нарація в аудіовізуальному мистецтві складається з мізансцени, монтажу, звуку та музики. Мізансцена — це комплексний термін, що охоплює всі візуальні елементи, присутні в полі зору камери під час зйомки [72, с. 112]. Одним з найважливіших аспектів мізансценування є рух в кадрі або рух кадру та освітлення. Воно не лише формує зображення, а й створює наративну та емоційну атмосферу. Освітлення може структурно підкреслювати текстури, глибину простору та визначати контрастність сцен. Класична голлівудська система триточкового освітлення (моделююче, заповнююче і контрове світло) створює збалансоване та

виразне зображення, яке додає природного вигляду і глибини. Водночас, у фільмах жанру нуар освітлення свідомо використовує більш жорсткі контрасти, підкреслюючи глибокі тіні та створюючи темну, напружену атмосферу. Таким чином, зміна освітлення здатна вплинути на дискурс усього наративу твору, змінивши його стилістику. Крім того, операторські рухи панорування, вертикальний нахил, оберт, «трівелінг» — створюють динаміку в зображенні, допомагаючи структурувати простір, контролювати фокус уваги і залучати глядача до емоційного сприйняття подій [72, с. 187]. Важливим підходом до формування кінематографічного стилю є феноменологічна концепція Андре Базена. Він акцентував увагу на використанні тривалих кадрів, які здатні автентично передавати тривалість часу та безперервність подій, навіть коли в кадрі немає активної дії. Базен також підкреслював важливість просторової цілісності, яку можна досягти за допомогою глибокого фокусу та перефокусу, що забезпечує чіткість переднього, середнього та заднього планів [67, С. 65-67]. Це створює враження єдності простору та часу, дозволяючи глядачеві самостійно вибирати об'єкти уваги та інтерпретації.

Звуковий супровід у кінематографі, значно розширив можливості наративу. На початку він реалізовувався як живий музичний супровід або синхронізовані ефекти, але з розвитком технологій наприкінці 1920-х років звук був інтегрований із зображенням через оптичну звукову доріжку на плівці. Як підкреслює кінознавець Мішель Чіон, звук у фільмі може бути дієгетичним — тобто таким, що належить до світу персонажів (наприклад, діалоги, звуки природи, радіо, яке слухають герої), або недієгетичним — тобто зовнішнім до світу фільму (наприклад, фоновий саундтрек або коментарі наратора, якого персонажі нечують). Ця класифікація, на думку Чіона, є ключовою для розуміння того, як звук структурує сприйняття та інтерпретацію подій на екрані: «Звук може бути присутнім як у межах дієгетичного світу, так і за його межами, при цьому виконуючи численні наративні функції: від ритмізації монтажу до інтенсифікації емоційного ефекту чи створення ілюзії просторової глибини» [84, с. 150].

Окрім класифікації за дієгетичністю, Чіон також розрізняє акузматичний звук, джерело якого глядач не бачить, що створює ефект загадковості або страху, і синкретичний звук, що точно відповідає видимому джерелу. Така багатошаровість звуку дозволяє кінонарації переходити межі візуального кадру, створюючи надлишок смислу, який неможливо передати лише через зображення [44, с. 174]. Звуковий супровід виконує емоційну, структурну та семантичну функції у кінематографі. Саундтрек або музична тема можуть позначати ідентичність персонажа, супроводжувати його появу, трансформацію чи драматичну долю, створюючи впізнаваний лейтмотив (*leitmotif*) [77, с. 37]. Звуковий ряд має здатність передавати емоційний настрій сцени, змінюючи її сприйняття: одна і та ж візуальна послідовність може здатися тривожною, іронічною або піднесеною залежно від музичного супроводу. Музика також формує ритм оповіді, структуруючи наратив у часі, темп монтажу та кульмінаційні моменти. Через динаміку, тональність і метричні зміни музика може передавати зміни в психологічному стані персонажів або попереджати про майбутні події. Як зазначає Т. Горбман, музика у фільмі виступає не лише супроводом, а повноправним учасником нарації, який впливає на смислову організацію оповіді [107, с. 79].

Візуальні елементи, такі як реквізит і костюм, відіграють надзвичайно важливу роль у побудові кінематографічної нарації, оскільки вони не лише оформлюють простір дії, а й функціонують як смислові, символічні й наративні маркери, здатні розкривати характери, структурувати події, створювати або руйнувати ілюзію реальності. Через костюм і реквізит реалізуються принципи візуального сторітелінгу, які працюють навіть у відсутність діалогу. Костюм виконує функцію візуального коду, який інформує глядача про соціальний статус персонажа, його часову належність (епоху), психологічний стан, персональну або ідеологічну трансформацію впродовж наративу. Як стверджує дослідниця кінокостюму Джейн Барнвелл, «Костюм — це сама по собі «мова»: він конструює ідентичність, визначає стосунки та сигналізує про розвиток наративу» [63, с. 37]. Кінореєквізит також є наративним інструментом, який виконує семіотичну, психологічну та темпоральну функції у фільмі. Його важливість для формування

кінонарративу підкреслюється у численних наукових дослідженнях. Як зазначає Б. Ленгфорд: «Реквізит допомагає чітко висловити характер персонажа та розповідь через предмети, якими наповнена мізансцена» [63, с. 45]. Реквізит може бути носієм пам'яті або травми (лист, прикраса), символічним продовженням персонажа (шабля, капелюх, сумка), каталізатором дії (ключ, валіза, телефон, зброя). Візуальні деталі можуть вказувати на точку зору персонажа і брати участь у формуванні фокалізації, наприклад: спотворений простір через заплімовані окуляри; дзеркальне відображення в предметі інтер'єру; інтимні об'єкти (щоденник, дитяча іграшка), через які глядач емоційно доєднується до досвіду героя.

Усі вищезазначені компоненти конституюють наратив як цілісну систему, в якій розповідь перетворюється на структурно-організовану форму оповіді. Ця форма відображає не лише те, що відбувається, а й як, з якою інтенцією та через яку точку зору подається подія, перетворюючи наратив на дієвий механізм смислотворення. Наступний рівень цієї побудови — макроструктура наративу, яка надає оповіді смислову спрямованість і визначає її глобальну організацію [44, с. 61]. Макроструктура виступає як архітектоніка смислу, яка впорядковує вищезгадані елементи в логічну та причинно-наслідкову послідовність. З філософського погляду, саме макроструктура перетворює наратив із хаотичного набору подій на когерентну смислову єдність, що апелює до глядацької інтерпретації та емпатії.

1.3. Наративні стратегії смислотворення в аудіовізуальному мистецтві

У сучасних гуманітарних дослідженнях, насамперед у філософії культури, герменевтиці та наратології проблема смислотворення стає предметом поглибленого теоретичного аналізу. Це зумовлено зміною дослідницької перспективи: від розуміння наративу як пасивного відображення реальності — до усвідомлення його здатності формувати смисли. Починаючи з класичного структуралізму (Ж. Женетт, Р. Барт), а далі у постструктуралістських і постгерменевтичних концепціях (П. Рікьор, Г. Гадамер, Г. Ульріх-Гумпрехт) наратив більше не розглядається лише як інструмент репрезентації подій [89, с. 73]. Натомість він осмислюється як складна структура досвіду, що формує горизонти смислу, визначає рамки сприйняття і задає умови інтерпретації. Якщо прийняти позицію, що аудіовізуальний наратив за своєю сутністю — це організація оповідних елементів, які наділені семантичними, структурними чи інтерпретативними функціями, то постає необхідність уточнити, що саме мається на увазі під висловом «сенс наративу» та якими механізмами він формується. Для того, аби критично осмислити це твердження, необхідно поставити евристичне питання: чи можливе існування наративу без сенсу як такого?

Категорія сенсу має глибоку філософську генеалогію, що простежується крізь розвиток європейської думки й культурно-мистецьких практик, традиційно, починаючи ще з Античності. У різні епохи поняття сенсу відповідало на фундаментальні запитання, що формували домінантні світоглядні орієнтири. У давньогрецькій філософії, зокрема в працях Платона та Аристотеля, ключову роль відіграє поняття «λόγος» («logos»), що охоплює значення «слово», «мовлення», «розум», «закон», «сенс» та «принцип» [35, с. 168]. У цьому контексті логос постає як першооснова космічного порядку, раціональний принцип, що впорядковує буття і забезпечує зрозумілість світу [3, с. 119]. Античне розуміння категорії сенсу відповідає на таке питання: «Який раціональний порядок лежить в основі буття і як його досягнути?». Саме завдяки здатності до логосу сенс починає осмислюватися як когнітивна репрезентація, через яку людина набуває доступу до сутності речей.

У середньовічній філософії ця раціонально-космологічна інтерпретація сенсу трансформується в релігійно-онтологічну. Праці Августина, Ансельма Кентерберійського та Томи Аквінського розглядають сенс як прояв вищого божественного порядку, телеологічно зумовленої структури, в якій кожна річ має значення лише у світлі її причетності до трансцендентної мети [1, с. 337]. Головне питання епохи сформувалося відповідно до тогочасного розуміння категорії сенсу: «У чому полягає божественне призначення світу й людини?». Сенс у такій системі — це не результат пізнання чи аналізу, а відповідь на призначення, вкладене в буття самим Богом. Зі змінами, що приходять у добу Відродження, на перший план виходить антропоцентрична перспектива, яка робить сенс результатом людської діяльності, внутрішнього досвіду, естетичного переживання та свідомого вибору [37, с. 138]. Сенс тут відповідає на питання — «Як людина сама створює значення свого існування та світу?»

Із розвитком раціоналізму та емпіризму у XVII-XVIII століттях категорія сенсу починає осмислюватися як раціонально пізнавана структура, яка піддається логічному аналізу, систематизації й верифікації. У філософському й мистецькому дискурсі цей зсув яскраво виявляється у творах Дені Дідро, який трактує мистецтво не лише як об'єкт естетичного споглядання, а як моральну та соціальну практику, що відображує реальність [94, с. 23]. У цьому контексті сенс відповідає на питання: «Як за допомогою розуму, досвіду та мистецтва ми можемо створювати і перевіряти значення?». Відтак сенс більше не розуміється як зовнішнє об'явлення чи божественний дар, а як результат інтелектуального зусилля — виведення внутрішнього змісту з доступних емпіричних даних і текстових структур. Цей перехід знаменує зміну епістемологічної парадигми: від сприйняття смислу як апіорної істини до його розуміння як результату аналітичної діяльності суб'єкта [94, с. 152].

У XIX ст. сенс перетворюється на світську категорію, що постає внаслідок інтерпретації, узагальнення й тлумачення. Подальший розвиток філософської думки, зокрема в XX столітті, спричинює глибоку деконструкцію поняття сенсу під впливом феноменології, екзистенціалізму, герменевтики, структуралізму,

постструктуралізму та культурологічних студій. Замість уявлення про фіксований, апріорний зміст, сенс починає розумітися як динамічна подія, що відбувається у взаємодії між інтерпретатором, текстом і культурним контекстом [36, с. 58]. Феноменологія Едмунда Гусерля відкриває новий вимір смислу як інтенційної форми свідомості: сенс не передує досвіду, а формується в акті спрямованості суб'єкта на об'єкт [116, с. 119]. У герменевтичній філософії Пауля Рікьора сенс не зводиться до буквального або первинного значення тексту — він народжується в процесі інтерпретації, як конфігурація часу, досвіду і наративу, де розуміння є актом творення, а не відтворення [154, С. 52-69]. Відповідно, смисл не просто формується з тексту, а утворюється через діалог між текстом і реципієнтом, що розгортається в часі.

Цей напрям розвивається також у структуралізмі та постструктуралізмі, де сенс постає як ефект внутрішніх структур, знакових систем і мовної гри. Ролан Барт у першому маніфесті «S/Z» говорить про «смерть автора», стверджуючи, що значення не є результатом наміру творця, а формується в процесі прочитання — як взаємодія знаків у межах текстуальної системи [66, с. 87]. Поняття «смислу» як структурної одиниці твору набуває інтертекстуальності та визначається як комплекс взаємопов'язаних текстових елементів, цитат, алюзій, культурних кодів і дискурсивних структур, що формуються у взаємодії з іншими текстами, контекстами та інтерпретативними стратегіями [171, с. 15]. У цьому підході смисл не є автономним або усталеним, а постає як результат мережевої гри знаків, де кожен текст існує лише як варіація, трансформація чи резонанс уже наявних смислових форм. Жак Дерріда у праці «З граматики» (1967), радикалізує цей підхід, вводячи поняття «différance» — нескінченного відтермінування смислу, що ніколи не фіксується остаточно, а лише відсилає до інших знаків у безкінечному ланцюгу відмінностей [93, с. 360]. У семіотиці й культурології (Юрій Лотман, Умберто Еко) сенс мислиться як комунікативний ефект, що виникає в межах культури як системи, де знакові тексти взаємодіють у процесі продукування нових значень [113, с. 43]. Концепція Ю. Лотмана «вторинної моделюючої системи» описує культуру як генератор смислів [52, с. 479], тоді як Еко формулює ідею

«відкритого твору», який допускає множинність інтерпретацій у межах певних структурних обмежень [96, с. 27].

У цьому еволюційному контексті особливе місце займає наратологія, для якої проблема смислу є фундаментальною. Наратив у цьому контексті постає не як відображення подій, а як механізм смислотворення — форма, через яку індивід і культура структурують та осмислюють реальність. У класичній структуралістській традиції (Барт, Греймас, Тодоров, Женетт) сенс наративу витлумачується як функція глибинної структури, де значення утворюються завдяки опозиціям, актантним ролям і типам наративної логіки. Сенс тексту, таким чином, постає як результат його формальної організації, що зумовлюється не інтенцією автора, а внутрішніми структурними закономірностями оповіді. Все, що підпорядковується законам, у свою чергу, підлягає аналітичному розгляду, інтерпретації та систематизації. Такий підхід дозволяє трактувати текст як автономну семіотичну систему, де смисл виникає у взаємодії знакових елементів, а не в акті авторського наміру. У герменевтичній наратології, зокрема в контексті філософської думки П. Рікьора, наратив розглядається як процесуальна форма смислотворення, що не відображає емпіричну дійсність безпосередньо, а трансформує її у структурований і осмислений досвід [154, С. 52-70]. Сенс виникає у конфігурації часу, взаємодії подій і значень, у здатності наративу впорядковувати хаос буття.

У подальшому, в межах когнітивного та культурного поворотів, наратологія розширює свої горизонти. Когнітивна наратологія (Д. Герман, М. Райан) розглядає сенс як ментальну конструкцію, що формується в уяві реципієнта на основі наративних стимулів [113, С. 11-18]. Герман описує наратив як когнітивний інструмент структурування досвіду, тоді як Райан вводить поняття віртуальних світів, у яких текст ініціює процес смислотворення через моделювання альтернативних реальностей. У новітній філософії та гуманітарних науках цей підхід збагачується досягненнями когнітивної науки, нейропсихології та медіатеорії. Зокрема, дослідники на кшталт Д. Кетса аналізують нейропсихологічні основи смислотворення, акцентуючи на ролі афективних реакцій, тілесної

залученості та сенсорного моделювання в процесі формування значень [125, с. 511].

Перші спроби теоретичного осмислення того, як кінематограф продукує смисли, з'явилися ще на початку XX століття. Уже в 1920-х роках праці про монтаж С. Ейзенштейна та Л. Кулешова демонстрували, що певне поєднання кадрів може породжувати нові значення, які виходять за рамки суми окремих зображень [125, с. 98]. На початку XX ст. більшовицький режим, зрозумівши потенціал кінематографу у продукуванні сенсів, почав використовувати його у своїх цілях. Показовим прикладом радянської кінопропаганди є стрічка «П.К.П.» («Пілсудський купив Петлюру», реж. А. Лундін, Г. Стабовий, 1926), яка розповідає про радянсько-польську війну. Фільм увійшов до історії вітчизняного кінематографа не лише видовищними батальними сценами, а й як зразок політично ангажованого мистецтва, що візуалізує офіційний ідеологічний наратив [124, с. 8]. Постать Симона Петлюри у фільмі репрезентується винятково негативно — як символ контрреволюції, зради та колабораціонізму. Сміслові навантаження картини утверджує тезу про історичну приреченість усіх альтернативних політичних сил, зокрема українського визвольного руху, які мають бути знищені. Таким чином, реальне вбивство Петлюри, що відбулося за кілька місяців до прем'єри фільму, легітимізується та стає елементом ширшого ідеологічного наративу, в якому політичне усунення опонента подається як історична неминучість і морально виправданий акт [34, с. 32]. Сенс у кінематографі перетворюється на інструмент ідеологічного впливу — він не лише формує ідею, а й мобілізує масову свідомість, вбудовуючи цю ідею в колективне сприйняття реальності.

Фільм Олександра Довженка «Арсенал» (1929) є також важливим прикладом того, як історичні умови визначають характер смислоутворення в кіно. У сцені збройного протистояння між більшовицькими революціонерами та військами УНР представлено символічний двобій, інтерпретація якого значною мірою залежить від історичної перспективи. Український націоналіст звертається до робітника-більшовика словами: «Ти зрадив нашу «Вільну Україну»! Стань обличчям до стіни,

щоб я міг застрелити тебе у спину!». Ця фраза насичена конотацією культурного коду, що маркує проукраїнського представника як уособлення зради, підлості та моральної деградації. Убивство «у спину» традиційно розглядається як акт боягузтва й порушення кодексу честі, що візуально та наративно закріплює його негативну оцінку. Робітник, навпаки, демонструє моральну силу й ідеологічну впевненість: він з гідністю підкоряється наказу, стає до стіни. Асоціативна монтажна послідовність кадрів із наступом більшовицьких військ супроводжує сцену як візуальна метафора, що синхронізує особистий моральний вибір героя з колективним рухом революційних мас. Розвернувшись до супротивника обличчям, герой сміливо наближається, дивиться йому в очі та роззброює його. Цей жест постає як символічний акт етичної переваги — торжество гідності та мужності над підступністю та страхом. Також у діалозі постає ключове питання: чому противник не здатен вистрілити, дивлячись у вічі, тоді як герой — здатен? Це риторичне зіткнення акцентує контраст між позиціями сторін. Посмішка робітника в момент вбивства набуває багатозначного символічного навантаження, яка несе відтінок зловтіхи, садистської насолоди, що підкреслює складність і амбівалентність його моральної позиції. Важливим у цій сцені є також одяг персонажів. Більшовик зображений у простому робітничому одязі — маркері «народу» та соціальної справедливості. Натомість націоналіст одягнений ошатно, з білим комірцем, характерною козацькою шапкою та окулярами, що сигналізує про його інтелектуальну елітарність та водночас — відчуженість від «народу». Таким чином, протиставлення реалізується не лише на політичному, а й на візуальному рівні, що свідчить про класову різницю героїв.

З огляду на історичний контекст дати прем'єри (1929 р.), сцена легітимізує фізичне усунення політичного опонента як акт вищої справедливості. Водночас у сучасному контексті ця ж сцена може бути переосмислена — не лише як приклад радянської пропаганди, а й як свідчення складної травматичної розщепленості українського суспільства у добу післяреволюційного хаосу та насильницької політики більшовиків. Попри героїчну подачу мотивів робітника, сама дія лишається актом насильства, незалежно від ідеологічного контексту. Таким чином,

стрічка «Арсенал» демонструє, як візуальні та наративні засоби творять багаторівневу смислову конструкцію, що може змінювати інтерпретацію залежно від культурно-історичної перспективи. У своїх роботах Довженко широко використовує таку характеристику героїв, як типаж, що є органічною складовою його стилю. Типаж у довженківському розумінні — це не просто актор, відібраний за фізичною фактурою, а узагальнений носій певної соціальної, ідеологічної або моральної якості, який стає елементом символічного ряду. Саме через типаж Довженко досягає ефекту «узагальненої людини епохи», що уможливлює зчитування персонажів не лише як індивідуальних героїв, а як репрезентантів соціальних сил і культурних кодів [45]. Як зазначає Умберто Еко, текст завжди передбачає «компетентного читача», здатного реконструювати його потенціал значення, тобто такого, хто має певний рівень попередньої обізнаності, без якого текст лишається «відкритим» або незрозумілим [96, с. 43]. У контексті кіно це означає, що один і той самий фільм може продукувати різні інтерпретації залежно від того, наскільки глядач знайомий із історичним бекграундом, жанровими конвенціями чи культурними архетипами. Виходячи з цього, можемо зробити висновок, що засоби аудіовізуальної нарації (крупність, ракурс, композиція, світло, костюм, реквізит, декорація тощо) виступають наративними стимулами, які впливають на смислоутворення [92, с. 203].

Наративні стимули — це структурно та семантично марковані елементи оповіді, які функціонують як тригери рецептивної активності глядача, активуючи його когнітивні, емоційні та перцептивні процеси. Вони не лише привертають увагу, а й спрямовують інтерпретативну діяльність, спонукаючи реципієнта до побудови смислу, формування очікувань щодо подальшого розвитку подій, а також до здійснення етичної, ціннісної чи причинно-наслідкової оцінки зображеного [46, с. 11]. У структурі аудіовізуального наративу наративні стимули можуть бути імпліковані на різних рівнях тексту: у сюжетних подіях (несподіваний поворот, переривання дії, відкладене пояснення), репліках персонажів (двозначні висловлювання, натяки, мовчання), а також у візуальних і звукових образах — композиційних акцентах кадру, повторюваних мотивах, роботі зі світлом,

кольором, монтажними розривами, музичними темами чи акустичними паузами (табл. 1). Таким чином, наративні стимули не зводяться до вербального рівня оповіді, а функціонують як мультимодальні сигнали, інтегровані в загальну систему нарації [108, с. 350].

Тип стимулу	Приклад	Реакція
Емоційний стимул	Смерть героя або персонажів, що подобаться	Викликає емпатичне ставлення, катарсис
Когнітивний стимул	Загадка, детективна інтрига, обмежене знання про ситуацію	Стимулює мислення, залученість, реконструює події
Моральний стимул	Зрада, жертовність персонажів, несправедливість	Провокує етичну оцінку засудження чи захоплення
Перцептивний стимул	Візуальні метафори, ракурс, крупність, одяг, реквізит, декорації, колір, звук, музика, діалог, міміка актора, мізансцена загалом	Формує залучення та фокус уваги на необхідних деталях

Таблиця 1. Наративні форми стимул-реакції

Сміт вводить поняття «структурованих тригерів» емоційної залученості, які керують нашою симпатією або антипатією стосовно персонажів і ситуацій [46, с. 86]. Хоган вказує, що такі стимули спираються на універсальні структури емоційного досвіду — прототипи травми, кохання, втрати, помсти тощо, які є спільними для різних культур [46, с. 35]. М. Баль наголошує, що навіть формальні аспекти наративу — темп, фокалізація, розстановка акцентів у просторі й часі — самі по собі стимулюють процес смислової інтерпретації [46, с. 105].

Інтерпретація смислу в аудіовізуальному тексті значною мірою зумовлюється ще й попереднім знанням глядача — його культурним, історичним та інтертекстуальним досвідом. У процесі рецепції глядач проєктує власний когнітивний і ціннісний горизонт на художній твір, що, в результаті, детермінує

зміст, який він у ньому вбачає. Наприклад, сучасний глядач володіє історичними знаннями про характер більшовицького режиму, які були недоступні або цензуровано подані публіці 1929 року, тому зараз сенс цього твору може бути інакшим. Постає питання: чи могли автори свідомо передбачити можливість такої зміни інтерпретаційного вектора в майбутньому, чи була закладена смислова множинність? Хоча дати однозначну відповідь на це питання сьогодні складно, деякі структурні аспекти наративу, до прикладу стрічки «Арсенал», можуть свідчити про свідомо закладену смислову поліфонію. Зокрема, повертаючись до напрацювань когнітивної наратології, варто зауважити, що наративні стимули у творі не змінилися, змінився глядач. Тобто вони вже містили в собі певний набір інформації. Отже, можемо припустити, що сенс аудіовізуального твору формується в процесі його сприйняття, спираючись на наративні стимули, які задають рамки інтерпритації. Твір як автономний медіальний об'єкт має внутрішню структуру, що створює основу смислоутворення. Фабула, фокалізація, темпоральність і дискурс наративу (нарація) спільно формують семіотичну, когнітивну й емоційну структуру сприйняття, кожен елемент визначає контекст інтерпретації, впливаючи на те, як глядач усвідомлює події, розуміє персонажів і співвідносить побачене зі своїм досвідом.

Фабула забезпечує глядачеві можливість інтерпретувати мотивацію персонажів, оцінювати їхні вчинки з етичної точки зору, а також вибудовувати причинно-наслідкові зв'язки між подіями [155, с. 815]. Саме через фабульне осмислення формується ключовий етап формування смислу, адже він виникає не просто з послідовності кадрів, а з того, як глядач відновлює «реальний» порядок подій у своїй свідомості. У фабулі закладено численні коннотативні зв'язки, які створюють смисловий фундамент твору. Це може стосуватися імен персонажів, що може виступати непрямым натяком на характер героя чи його вдачу. Наприклад, ім'я може відсилати до міфологічних чи історичних постатей, символізувати силу, слабкість або доленосну роль, таким чином, ще до безпосереднього знайомства глядача з характером героя, вже формується певний очікуваний образ [158, с. 51]. Прикладом цього є прізвиська героїв українських стрічок, які допомагають глибше

розкрити їх характер: Чорний ворон (х/ф «Чорний ворон», реж. Т. Ткаченко), Носоріг (х/ф «Носоріг», реж. О. Сенцов, 2022), Шрам (х/ф «Коли падають дерева», реж. М. Нікітюк, 2018), Морда (х/ф «Памфір», реж. Д. Сухолицкий-Собчук, 2022) та інші. Також особлива увага приділяється не тільки змісту розмови, а й її формі. У фабулі діалоги можуть містити переривання напівслова або відхилення від прямої теми розмови. Такі моменти звертають увагу глядача на мотивацію героїв та створюють відчуття невизначеності, емоційної напруги або підкреслюють внутрішній стан персонажів. Вони відкривають можливість для інтерпретації, показуючи, що спілкування не завжди гладке і чітке, а має численні підтексти, які додають глибину образам.

Дієгетична або недієгетична вказівка на конкретний час доби несе додаткове символічне навантаження. Так, вечір або ніч традиційно пов'язуються з таємничістю, смутком, інтимністю або драматизмом, тоді як світанок часто функціонує як метафора надії, початку нового етапу, прозріння або відродження. При цьому, якщо характер подій суперечить семантиці часу доби, створюється контрапункт, що підсилює драматичну напругу або іронічний ефект. Подібно до цього, вибір пори року у фільмі часто виконує смислотворчу функцію, посилюючи загальну емоційну тональність твору. Так, осінні пейзажі Донеччини та Луганщини у стрічці «Погані дороги» (реж. Н. Ворожбит, 2020) створюють меланхолійну атмосферу та відчуття спустошеності; літні яскраві дні у стрічці «Сьомий маршрут» (реж. М. Ілленко, 1997) надають легкості, тепла й тимчасовості; у фільмі «Памфір» (реж. Д. Сухолицкий-Собчук, 2022) зима набуває сюжетно-структурної значущості, адже саме в цей період відбувається маланка як подія ініціації; весна у стрічці «Мої думки тихі» (реж. А. Лукіч, 2019) стає метафорою внутрішньої трансформації героя, що проходить шлях особистісного оновлення. Погодні умови, які згадуються у фабулі, здатні створити додатковий шар смислових асоціацій. Через погодні мотиви автор може додатково закласти символічне відбиття внутрішніх конфліктів чи емоцій персонажів [106, с. 95].

Водночас кінематограф часто навмисно порушує або змінює звичну логіку сюжету, щоб дати глядачеві більше свободи в тлумаченні побаченого. Це типова

риса сучасних (посткласичних) способів оповіді. Важливу роль у такому підході відіграють емоційність подій, напруга конфліктів і динамічність дій персонажів. Фільми з чітким і послідовним сюжетом, де конфлікти подані однозначно, зазвичай спрямовують глядача до більш прямого розуміння подій, бо причинно-наслідкові зв'язки в них зрозумілі й передбачувані. Натомість стрічки у стилі «шматок життя», що фіксують звичайні або буденні моменти існування, навмисно уникають жорсткої фабульної організації, відкриваючи простір для вільного, багатоваріантного осмислення. Темпоральна організація наративу визначає не лише хронологію, ритм і частотність подій, а й безпосередньо структурує дискурсивну форму твору, стаючи активним інструментом смислотворення. Використання анахроній (флешбеків, флешфорвардів чи силепсисів) — дозволяє зміщувати акценти, подаючи події не у прямій часовій послідовності, а згідно з логікою смислового розгортання. Таким чином, основна сюжетна лінія може виконувати лише тло, тоді як невеликий ретроспективний епізод здатен радикально переозначити мотивацію персонажа чи подій [106, с. 133]. Наприклад, акт насильства може набути нового значення через короткий флешбек у дитинство злочинця, де глядач бачить витoki його травматичного досвіду. Усього кілька хвилин екранного часу здатні перекодувати сприйняття цілого фільму, надавши ключ до розуміння внутрішньої логіки наративу. Те, в якому темпі оповідується історія, визначає емоційне відчуття часу — нудьга, паніка, безкінечність, які теж впливають на смислові конотації.

Фокалізація впливає на утворення сенсу через кілька ключових механізмів. По-перше, вона виконує когнітивно-інформаційну функцію, організуючи обсяг і характер знання, доступного глядачеві [71, с. 268]. По-друге, фокалізація є каналом емпатії, адже вона спрямовує симпатії та антипатії, формує ступінь довіри до персонажів. Через неї аудиторія не просто дізнається про події, а проживає їх, що надає значення не лише тому, що відбувається, а й тому, як це переживається всередині фільму. Так, наприклад, стрічки, що розказані з перспективи дітей, формують особливе співчуття до подій та героя. Таким чином, фокалізація формує емоційно ангажований смисл, у якому раціональне й афективне не розділені.

По-третє, зміна фокалізації є джерелом семантичної нестабільності. Коли наратив переключає перспективу, змінюється контекст інтерпретації: попередні судження можуть виявитися хибними або неповними [71, с. 177]. Наприклад, спершу подана як героїчна дія може, з іншої точки зору, постати як моральна помилка. Це створює множинність значень, де сенс не є наперед заданим, а формується як результат напруги між конфліктними точками зору [71, с. 205]. Такі смислові зрушення підвищують інтерпретативну складність, стимулюють глядача до активного співучасті у побудові значення. Таким чином, фокалізація не просто вказує, хто дивиться, а визначає як дивитися, як сприймати і що вважати істотним, а отже — виступає одним із головних регуляторів смислотворення в аудіовізуальному наративі.

Один із ключових інструментів аудіовізуального дискурсу виступає монтаж, що є семіотичним механізмом створення сенсу. Наприклад, у теорії монтажу Ейзенштейна сенс не міститься в окремих зображеннях, а виникає в зіткненні, у напрузі між двома кадрами [97, с. 121]. Це означає, що на рівні дискурсу монтаж організовує сприйняття як процес інтерпретації, де глядач повинен з'єднати елементи у новий змістовий вузол. Таким чином, монтаж не передає значення напряду — він активує когнітивну участь, формуючи смисл у співпраці між твором і глядачем. Акустичні елементи, як-от музика, звук, тиша або шум, теж виконують важливу смислову функцію. Саундтрек здатен підсилити емоційну напругу або, навпаки, створити іронічний контраст, що переакцентує значення сцени [84, с. 73]. Мовчання, паузи, відсутність пояснень — це дискурсивні порожнини, що можуть бути сприйняті як потенційні символічні осередки [84, с. 105]. Наприклад, раптова відсутність звуку в кульмінаційний момент може не лише посилити драму, а й позначити момент екзистенційної порожнечі або когнітивної розгубленості персонажа, надаючи сцені глибший філософський сенс. Крім монтажу, важливу роль відіграє стиль фільму — ступінь реалізму або стилізації. Реалістичний дискурс створює ефект достовірності, спонукає глядача сприймати події як «можливі у світі». Натомість стилізований дискурс (наприклад, експресіоністський, сюрреалістичний або постмодерністський) відкриває простір символізму, гіпербол,

цитат, гротеску, порушуючи ілюзію реальності, — і цим розширює поле смислу, дозволяючи трактувати події як алегорії, метафори, культурні коди.

Згідно з гештальт-психологічним підходом до вивчення сприйняття, значення наративного стимулу виконує функцію посередника між двома типами «текстів»:

1. Зовнішній об'єкт, що сприймається (наприклад, зображення на екрані).
2. Внутрішній ментальний простір глядача, який містить систему асоціацій, інтерпретацій і досвіду, що дозволяє наповнювати візуальні знаки смислом.

Такий підхід узгоджується з термінами «денотація» та «коннотація», розробленими Роланом Бартом у працях «Міфології» (1957) та «Риторика образу» (1964). У цьому розумінні, візуальний об'єкт сам по собі не має фіксованого значення — це лише композиція форм і знаків, які стають значущими лише тоді, коли глядацький розум сприймає їх, створюючи між ними зв'язки, засновані на інтерпретації [65, с. 22]. Тому сенс у візуальному сприйнятті фільму не закладений у зображенні як такому, а конструюється у свідомості спочатку автора, а згодом й глядача. Згідно з цією думкою, значення — це не властивість зображення, а динамічний результат взаємодії наративного стимулу та когнітивного апарату, що виходить за межі простої репрезентації і перетворюється на ситуативний смисловий акт, залежний від контексту, досвіду й установок глядача [167, с. 71]. В контексті цього обговорення можна висувати більш глибокі філософські питання щодо існування твору як такого без наявності глядача. Адже в об'єктивному світі він буде існувати фізично у вигляді плівки або набору цифрової інформації без закладеного в нього смислу.

Семіотичний підхід тлумачить сенс як результат взаємодії знаків у межах знакової системи, де кожен елемент набуває значення лише у зв'язку з іншими. У цьому контексті смислоутворення є не індивідуальним актом, а результатом функціонування культурних, соціальних та ідеологічних структур. У межах соціальної семіотики смисл постає як продукт взаємодії між людьми в межах певної спільноти або культури, де значення формуються і передаються через традиції, звичаї, освіту чи публічний дискурс. Сенси можуть мати колективний

характер, коли індивід засвоює значення, створені соціумом, і тоді вони стають частиною культурного коду або колективної пам'яті. Натомість індивідуальні смисли, що виникають на основі особистого досвіду, часто залишаються приватними і не завжди перетинаються з культурними або соціальними системами значень [19, с. 115].

Семіотичний підхід тлумачить сенс як результат взаємодії знаків у межах знакової системи, де кожен елемент набуває значення лише у зв'язку з іншими. У цьому контексті смислоутворення є не індивідуальним актом, а результатом функціонування культурних, соціальних та ідеологічних структур [43, с. 50]. У межах соціальної семіотики смисл постає як продукт взаємодії між людьми в межах певної спільноти або культури, де значення формуються і передаються через традиції, звичаї, освіту чи публічний дискурс. Смисли можуть мати колективний характер, коли індивід засвоює значення, створені соціумом, і тоді вони стають частиною культурного коду або колективної пам'яті. Натомість індивідуальні смисли, що виникають на основі особистого досвіду, часто залишаються приватними і не завжди перетинаються з культурними або соціальними системами значень [19, с. 147].

Одним із провідних дослідників, які вивчали процес переходу від сприйняття зорових образів до їхнього тлумачення, є Рудольф Арнгейм, чия праця суттєво вплинула на уявлення про структуру візуальної організації в мистецтві. Його монографія «Мистецтво і візуальне сприйняття» детально розкриває, як принципи гештальтпсихології лежать в основі формування та організації зорових образів, а також як вони впливають на аналіз композицій художніх творів. Арнгейм показав, що зображення можуть виконувати різні функції: бути картинами, символами або знаками [59, с. 147]. Зображення є картиною тоді, коли репрезентують конкретні об'єкти, що є менш абстрактними за самі зображення (міметичні форми). Абстракція, за Арнгеймом, — це не просто копіювання предмета, а спосіб його інтерпретації через візуальну форму [167, с. 80]. У контексті кіно кадр розглядається не лише як монтажна одиниця, але й як особливий тип візуальної структури. Навіть за відсутності руху камери, всередині одного кадру

функціонують різноманітні види візуального руху: зміни композиції, світлотіньові переходи, внутрішньокадрова динаміка. Для більш глибокого опису та аналізу рівнів смислових кодів в аудіовізуальному мистецтві варто систематизувати знання з різних галузей, які досліджують сприйняття, когнітивні процеси, культурні та психологічні аспекти інтерпретації (Додаток Б №3).

Запропонована класифікація смислових кодів реалізується через макроструктурний елемент наративу — тему, яка формується на основі інших структурних складових твору. Тема відображає більш загальні та абстрактні єдності, такі як ідеї, концепції або ключові думки, що стосуються цілого твору або його окремих частин. Вона виконує роль своєрідної рамки для ідеї, не пропонуючи готових відповідей, тема перш за все стимулює постановку важливих запитань і сприяє їх осмисленню [44, с. 132]. Залежно від комбінації смислових кодів, задіяних у наративі, формується конкретна тема, наприклад, дорослішання, російсько-українська війна, Друга світова війна, наркотична залежність, життя в українському селі, пошук сенсу життя, віра в Бога, боротьба за правду, свободу, щастя, справедливість чи сила волі для здійснення мрій. Тематичне різноманіття може бути дуже широким, проте часто спостерігається, що в певний історичний період з'являється низка творів, які звертаються до однієї й тієї самої теми. Саме так формуються гранд-наративи.

Іншим макроструктурним елементом наративу є мотив. Варто наголосити, що мотив не слід плутати з мотивацією персонажа, адже мотив виконує функціональну роль у побудові сюжету, слугуючи елементом структурної й смислової організації наративу [44, с. 71]. Це мінімальний семантично завершений фрагмент оповіді, що включає дію, подію або психологічний стан і стає структурним блоком сюжету. Як зазначає дослідник, мотиви не лише формують послідовність подій, а й можуть бути носіями теми, ідейного навантаження чи внутрішнього психоемоційного тону персонажа. Особливої ваги мотив набуває у складних або поліфонічних наративах, де він виконує роль структурного маркера, здатного виявити глибинну (архетипну, символічну чи інтертекстуальну) логіку твору. Типові наративні мотиви, такі як дорога, хвороба, сон, дитинство або

повернення, є структурно організуючими елементами, які забезпечують тематичну цілісність оповіді, сприяють внутрішньому зв'язку між її частинами та можуть формувати конотативну або емоційну напругу впродовж усього фільму. У кінофільмі «Додому» (реж. Н. Алієв, 2019) мотив дороги не лише складає основу сюжетної лінії, але й функціонує як символ внутрішньої трансформації, пошуку ідентичності та переосмислення втрати. Подорож героїв через пейзажі, мови, конфлікти — це дорога до себе, до спільного минулого, до дому як втраченої, але ще можливої форми спокою. Мотив смерті, натомість, широко представлений у кримінальних драмах 1990-х років або у фільмах, що рефлексують над цією добою. У таких стрічках він часто стає пусковим механізмом дії, маркером порожнечі та етичного вакууму, що панував у пострадянському соціумі. Мотив дому є центральним для фільмів про дорослішання, становлення особистості або рефлексію над стосунками з батьками — він часто постає як утопічне місце, ідеалізована форма безпеки, до якої прагне герой, але яку ніколи повністю не вдається досягнути або відновити.

Усі ці мотиви можуть повторюватися або варіюватися в межах одного твору, трансформуючи свій емоційний, інтерпретативний чи композиційний ефект. У такому разі йдеться про лейтмотив — експресивний, часто повторюваний мотив, який виконує функцію емоційного підсилення і водночас зберігає семантичну впізнаваність у межах цілого наративу [40, с. 71]. Лейтмотив не ототожнюється з темою твору — він не формулюється концептуально, а радше впливає через емоційний резонанс, викликає передчуття, ностальгію, меланхолію та інші почуття, які відіграють ключову роль у формуванні смислового горизонту твору. Як зазначає О. М. Ткачук, лейтмотив важко формалізувати, адже він діє на рівні афективної логіки, а не дискурсивного розгортання [44, с. 71].

У кінематографі, як і в літературі, мотиви виступають ключовими наративними одиницями, однак в аудіовізуальному мистецтві вони реалізуються не лише на змістовому рівні, а й за допомогою візуальних, звукових, монтажних та ритмічних засобів вираження, що значно розширює їхню семіотичну функцію. Візуальні мотиви можуть проявлятися через повторювані образи, кольорову

палітру, специфічне освітлення, операторські ракурси, повторювальні мотиви у музичному супроводі, повторювані шумові ефекти чи мовні конструкції. Ритмічне повторення кадрів або зіставлення контрастних фрагментів на монтажі здатні перетворювати мотив на ідеологічно навантажений елемент структури фільму [84, с. 36]. З огляду на це, смислоутворення в аудіовізуальному мистецтві має принципово інший характер, ніж у літературі. Зокрема, ми свідомо уникаємо використання терміна кіномова, адже визнаємо, що аудіовізуальна нарація не є мовною системою в класичному лінгвістичному розумінні.

Реймонд Дюрґнат слушно зауважував, що поняття «мова», запозичене з лінгвістики, де воно позначає чітке, впорядковане комбінування визначених одиниць (таких як слова чи морфеми), не придатне для опису принципів організації візуальної форми [95, с. 145]. На його думку, візуальний синтаксис не заснований на комбінації сталих та уніфікованих елементів, як мовний, а радше на принципах розширення, безперервності та інтегративного, цілісного сприйняття [95, с. 156]. Кінематографічний кадр не має прямого еквівалента в інших формах мистецтва, оскільки його структура не визначається граматичними правилами, а формується на основі перцептивного, когнітивного та культурного досвіду глядача. Фільм створює значення не лише через монтажну послідовність образів, а й через апеляцію до нашого знання про світ — до сценаріїв поведінки, соціальних очікувань, моделей причинно-наслідкових зв'язків. Якщо у мові більшість слів мають конкретне й фіксоване означуване, то в аудіовізуальному мистецтві значення постає як результат багаторівневої взаємодії — між зображенням, звуком, глядацьким досвідом і контекстом сприйняття. Саме ця взаємодія, що не зводиться до чіткої «мови», і породжує унікальну семіотичну природу аудіовізуального твору.

Емпіричне підтвердження цьому знаходимо в дослідженні американської дослідниці Лари Зварун, яка неодноразово приїздила в Україну для дослідження супротиву російської пропаганди від час проведення АТО та повномасштабного вторгнення. Зокрема, у її дослідженні 2021 року критично переосмислюється застосування шкали транспортування Грін і Брок в контексті різних медіаформатів

[151, С. 566-569]. Ця шкала, що була розроблена для оцінювання ступеня занурення людини в оповідь, є центральним інструментом у межах теорії транспортування, яка досліджує, як оповіді впливають на переконання, уявлення та емоційне залучення аудиторії. Дослідники запропонували 125 учасникам ознайомитися з ідентичним сюжетом у двох форматах — текстовому та аудіовізуальному. Результати підтверджувального факторного аналізу засвідчили, що шкала транспортування не є одновимірною, а її факторна структура змінюється залежно від формату подачі [151, С. 572-576]. Це спостереження має не лише методологічне, а й теоретичне значення: воно порушує питання про те, чи є наративне транспортування універсальним феноменом, спільним для всіх медіа. У цьому контексті аудіовізуальне мистецтво вирізняється особливими механізмами залучення, де значення формується не лише з тексту чи зображення, а з цілісної сенсорної динаміки, що ускладнює смислоутворення.

Утім, кінематограф, подібно до мови, виконує функцію обмеження сприйняття означуваного. Якщо мовна система обмежує значення за допомогою чіткої семантичної структури, у випадку кіно ці обмеження мають здебільшого ідеологічний характер. Концепція «тиранії кіно», запропонована Гатсоном (Hutson), стосується ситуації, коли кінематографічні засоби і прийоми — монтаж, кадрування, ракурс, ритм монтажу, колір, світло тощо настільки впливають на глядача, що формують домінантний спосіб бачення і розуміння світу [117, с. 760]. Інакше кажучи, аудіовізуальна нарація «узурпує» свободу глядацького сприйняття, непомітно нав'язуючи інтерпретаційні рамки, з яких складно вирватися. У цьому сенсі фільм не просто відображає дійсність, а створює керовану версію реальності, що може бути сприйнята як єдина можлива. Ця «тиранія» кіно постає серйозним викликом як для глядача, так і для дослідника, адже спонукає до роздумів про межі інтерпретації, можливості критичного осмислення та здатність протистояти маніпулятивному потенціалу візуального образу. Одним зі шляхів подолання цього домінування можуть бути наративні та стилістичні стратегії, які залишають простір для глядацької рефлексії: зокрема, відкритий фінал, що уникає остаточних

сміслових висновків, або зовнішня фокалізація, яка не приймає перспективу жодного з персонажів, а натомість відсторонено спостерігає за подіями.

Іншим важливим питанням є відмінність документального нарративу від ігрового. Документалістика покликана фіксувати реальний досвід, однак навіть у цьому випадку глядач сприймає вже опосередкований матеріал — результат авторського відбору, монтажу, коментарів і режисерських рішень, тобто інтерпретовану версію дійсності, яка формує певну ідеологічну або фактологічну позицію творця. До виражальних засобів документального нарративу належать інтерв'ю, свідчення, хронікальні фрагменти, голос за кадром, спостереження — елементи, що контекстуалізують подію та водночас підкреслюють авторську точку зору. Подібний інструментарій може бути притаманний й ігровому кіно, проте з метою художнього моделювання реальності. У сучасному кінематографі ця межа дедалі частіше втрачає стабільність. Ігрові стрічки залучають архівні кадри, документальні свідчення чи реальні історії, тоді як документальні фільми дедалі частіше використовують недієгетичні звукові й графічні елементи, художню реконструкцію, анімацію, метафоричний монтаж, тобто засоби, що наближають документальне до ігрового, надаючи зображенню міметичного характеру. У такому контексті категорія документальності постає не як абсолютна, а як відносна — така, що існує у спектрі взаємопроникнення фактографічного та художнього.

Відтак пропонується розглядати фікційність не лише через співвіднесення з реальністю, а передусім через ступінь авторського контролю над нею. У документальному фільмі реальність виступає зовнішнім об'єктом фіксації, в ігровому ж — перетворюється на сконструйоване середовище, повністю підпорядковане режисерській інтенції. Ігровий фільм традиційно класифікується як фікційний саме через свою міметичну природу. Як згадувалося раніше, мімесис у класичній естетиці означає «удавання», «наслідування дійсності». За логікою міметичної теорії аудіовізуального мистецтва, яку розвиває Девід Бордвелл у межах «Поетики кіно» (2018), усі форми кіномистецтва, що імітують або репрезентують реальне життя, є міметичними — а відтак фікційними [117, с. 23]. Відповідно, різні типи аудіовізуальних творів по-різному співвідносяться з

реальністю. Документальне кіно виконує функцію дієгетичної фіксації — воно засвідчує фрагменти дійсності, зберігаючи безпосередній зв'язок із фактичним простором і часом. Анімаційне кіно є формою чистого дієгезису, оскільки створює нову реальність із нуля, моделюючи її за внутрішньою логікою художнього світу [49, с. 97]. Ігрове кіно, натомість, займає проміжну позицію — воно не фіксує і не вигадує реальність буквально, а імітує її, вибудовуючи переконливу імовірну модель світу на засадах міметичного відтворення. Тож, сенс документального та ігрового твору відрізнятиметься передусім ступенем опосередкування реальності: у документалістиці — це інтерпретована реальність, що зберігає зв'язок із фактичним, у фікційному наративі — це умовна реальність, конструйована за законами художньої вигадки або реального світу. Ці відмінності зумовлюють і різні механізми сприйняття, і способи смислоутворення у глядача.

Форма аудіовізуального твору істотно впливає на структуру наративу, темп оповіді, глибину опрацювання персонажів та емоційну залученість глядача [23, с. 85]. Наприклад, повнометражний фільм дає можливість для більш розгорнутої історії, комплексного розвитку тем і персонажів, що сприяє глибшому зануренню та багатшаровому смислоутворенню. Короткометражний формат, через обмежений хронометраж, змушує концентрувати увагу на ключових моментах, символах і миттєвих враженнях, що може підсилювати емоційну або концептуальну експресію, але водночас звужувати контекст для інтерпретації. Серіали, з огляду на поділ сюжету на епізоди, формують поступове, часто багатогранне смислоутворення, де глядач має час і можливість відстежувати трансформації героїв та тем у динаміці, а також перебувати у світі серіалу набагато довше, ніж в повнометражному кіно [8, с. 145]. Рекламні ролики та музичні кліпи, як правило, орієнтовані на швидке формування враження через візуальні та звукові коди, викликаючи миттєві емоції або асоціації, що часто залежать від культурного і соціального контексту сприйняття.

Ідея твору є більш контрольованим елементом макроструктури наративу, ніж смисл. Вона репрезентує суть історії, її глибинний зміст і причину оповіді. За словами Ролана Барта, ідея наративу надає оповіді цілісність і спрямованість,

формуючи смислову основу твору [64, с. 36]. Ідея не лише відповідає на запитання «чому» оповідається історія, але й виступає координаційним центром, що спрямовує сюжет і процес смислоутворення, забезпечуючи єдність наративного тексту. Вона піддається системному аналізу і може бути об'єктивно досліджена, оскільки складається з визначених компонентів наративу. Натомість сенс є більш відкритим і контекстуально залежним феноменом, що виникає в процесі взаємодії твору з індивідуальним досвідом глядача, попереднім знанням, культурним контекстом та інтерпретативними стратегіями. Тобто, якщо ідея — це структура і намір автора, то сенс — це результат складної динаміки між твором, автором і глядачем [154, с. 145].

Повертаючись до питання: «Чи може наратив існувати без сенсу?», можна припустити, що аудіовізуальний наратив може існувати без сенсу доти, доки не буде переглянутий глядачем, тобто до моменту актуалізації значень у процесі сприйняття. У цій фазі сприйняття наратив перетворюється з набору зображень і звуків на когнітивно-емоційний досвід, у якому глядач не лише декодує авторський задум, а й вибудовує власні смислові зв'язки на основі особистого досвіду, культурного контексту й очікувань. Тобто сенс не є апіорною властивістю твору — він виникає як інтерсуб'єктивний продукт взаємодії автора, тексту й глядача. Ідея ж твору, на відміну від смислу, існує як внутрішня інтенція автора, що формує концептуальну й композиційну цілісність наративу ще на етапі його створення. Вона виконує роль смислового центру (або, у термінах П. Рікера, ядра наративної ідентичності), навколо якого групуються сюжетні події, тематичні мотиви, образні структури та стилістичні рішення [154, с. 36]. Саме ця ідея задає напрям смислотворення, але не гарантує його однозначного прочитання, адже глядач завжди стає співавтором інтерпретації, заповнюючи смислові лакуни та уточнюючи контекст.

Висновки до Розділу 1

Наративна структура твору є складною когнітивно-комунікативною системою, яка об'єднує структурну організацію оповіді, естетику аудіовізуальних засобів та механізми сприйняття. Аудіовізуальний наратив визначається як послідовність подій, організована в екранному просторі та часі, що ґрунтується на причинно-наслідкових, асоціативно-візуальних і звукових зв'язках і реалізується через медіум рухомого зображення й звуку — у кінематографі, телебаченні, цифрових медіа. Його функціонування спирається на ключові структурні компоненти: фабулу як логічну послідовність подій, сюжет як драматургічну побудову, темпоральність як просторово-часову категорію, фокалізацію як спосіб подання інформації та позицію спостереження, наратора як суб'єкта оповіді. Разом із системою аудіовізуальних засобів вираження (мізансценуванням, композицією, монтажем, кольором, звуком, музикою тощо) вони формують цілісний наративний механізм, у якому кожен елемент функціонує як носій смислової інформації. У цьому контексті аудіовізуальний твір не просто вміщує наратив, а сам є наративом — формою мислення через образ, рух і звук. Такий підхід дозволяє розглядати кінематограф не лише як мистецтво зображення, а як модель світу, де смисл не задається автором однозначно, а народжується в акті сприйняття. Саме взаємодія між структурними компонентами твору та когнітивною діяльністю глядача забезпечує процес смислоутворення, у якому реципієнт виступає співавтором оповіді, реконструюючи причинно-наслідкові зв'язки, заповнюючи інформаційні лакуни й формуючи власну інтерпретацію.

Витоки сучасного розуміння наративу сягають античної традиції мімесису та дієгезису, що були окреслені Платоном і Арістотелем як два базові принципи репрезентації дії — наслідування (показ) і оповідь (розповідь). Саме ця опозиція лягла в основу подальшого розвитку структурної та семіотичної наратології, де були розроблені поняття голосу, фокалізації, часових рівнів оповіді та типології наратора. У XX столітті під впливом структуралізму (Ж. Женетт, Р. Барт, К. Бремон, А.-Ж. Греймас) і посткласичної наратології (Д. Бордвелл, Д. Герман,

М.-Л. Раян, М. Баль) теорія наративу еволюціонувала від аналізу формальної структури тексту до когнітивного виміру, тобто до вивчення способів, якими глядач конструює й переживає смисл.

З позицій сучасної трансжанрової наратології аудіовізуальний наратив розглядається як багаторівнева система, що поєднує три взаємопов'язані площини: семіотичну (формальну) — що визначає видиму структуру твору (сюжет, фабулу, монтаж, хронотоп, фокалізацію, наратора, ритм); когнітивну (перцептивну) — яка відображає процеси сприйняття, уваги, очікування, реконструкції смислових зв'язків і емоційного залучення; культурно-смислову (глибинну) — яка охоплює систему архетипів, міфів, колективної пам'яті та ідейних орієнтирів, що формують ціннісний каркас оповіді [88, с. 408]. Ці рівні не існують ієрархічно, а взаємодіють, формуючи єдину смислову систему, у якій аудіовізуальний твір постає не лише як художній текст, а як інтелектуальна модель реальності. Цей підхід узгоджується з герменевтичними положеннями П. Рікера про «трикутник смислу»: текст — інтерпретація — розуміння, де кожен акт сприйняття є «відновленням» смислу через призму особистого досвіду. У цьому сенсі кінематографічний твір функціонує не як замкнена структура, а як відкрита система смислів, що постійно оновлюється в процесі сприйняття.

У результаті дослідження доведено, що аудіовізуальний наратив функціонує як багатовимірний культурний механізм, який виходить далеко за межі суто естетичної або розважальної парадигми. Поряд із художньою функцією він виконує епістемологічну роль, беручи участь у процесах пізнання та осмислення соціальної реальності, комунікативну функцію, забезпечуючи обмін смислами між автором, текстом і глядачем, а також культуротворчу й ідентифікаційну функції, пов'язані з формуванням колективної пам'яті та символічного порядку культури. Через систему візуальних образів, наративних структур, символів і сюжетних конфігурацій аудіовізуальний наратив виступає інструментом фіксації, збереження та інтерпретації колективного досвіду, зокрема травматичного, переломного або маргіналізованого. Він не лише репрезентує події, а й задає способи їхнього осмислення, пропонуючи певні моделі причинно-наслідкових зв'язків, моральних

оцінок і ціннісних орієнтирів. У цьому сенсі аудіовізуальні твори стають формами культурної рефлексії, в яких індивідуальний досвід інтегрується в ширший соціальний і історичний контекст.

У просторі сучасного ігрового кіно, документалістики та цифрових медіа аудіовізуальний наратив дедалі виразніше виконує функцію візуальної історіографії — альтернативного або паралельного способу осмислення історії, що доповнює академічний історичний дискурс. Саме в межах цієї візуальної історіографії суспільство конструює уявлення про власне минуле, переосмислює актуальні соціальні та політичні процеси й формує уявні сценарії майбутнього. Аудіовізуальний наратив, таким чином, стає простором переговорів між пам'яттю й забуттям, фактом і інтерпретацією, особистим переживанням і колективним наративом, відіграючи ключову роль у процесах культурної самоідентифікації та смислотворення в умовах сучасної медіареальності. Отже, узагальнення теоретичних підходів до розуміння аудіовізуального наративу як когнітивно-комунікативної системи відкриває можливість перейти від рівня абстрактних понять до аналізу конкретних способів, у яких наратив реалізується в художній практиці. У межах національного кінематографічного простору це дозволяє простежити, як структурні принципи оповіді, описані на попередніх етапах дослідження, набувають форми у різних жанрових, стильових та естетичних контекстах — від ігрових до документальних творів. Саме в цих формах виявляється здатність українського аудіовізуального мистецтва трансформувати соціальний досвід у наративні структури, які поєднують художнє бачення з історичною пам'яттю, індивідуальне з колективним, реальність із її символічним відображенням.

РОЗДІЛ 2. СТРАТЕГІЇ НАРАТИВНОГО ФОРМОТВОРЕННЯ В ІГРОВИХ ТА ДОКУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРАХ УКРАЇНСЬКОГО АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА (1991-2025)

2.1. Типологія сюжетних моделей в українських аудіовізуальних наративах

Упродовж тисячоліть людство створювало безліч історій — усних, письмових, візуальних, які, попри значні географічні, часові та культурні відмінності, демонструють схожу структуру, мотиви та архетипи. Це явище давно привертає увагу дослідників з різних галузей — від фольклористики та літературознавства до компаративістики та когнітивної психології. Одним з найпоширеніших пояснень цієї універсальності є гіпотеза про спільне культурне походження. Відповідно до цього підходу, подібність сюжетів пояснюється тим, що вони мігрують між культурами, адаптуючись до місцевих умов, або ж мають спільне джерело — прародича в доісторичних міфологічних традиціях. Така перспектива простежується у працях Т. Томпсона, М. Мюллера, М. Вітцеля, Ю. Березкіна, К. Воткінса та інших, які досліджували транснаціональні наративні мотиви, мотивні індекси, архетипічні образи та реконструкції «уявних міфологем» прадавнього людства [159, с. 6].

Хоча концепція культурної дифузії є переконливим ілюстративним поясненням, цей підхід є лише одним із багатьох можливих варіантів розуміння причин подібності сюжетів у різних культурах. Інші підходи трактують повторювані сюжетні структури як символічне відображення ритуалів або космогонічних циклів — таких, як зміна пір року, чергування життя і смерті чи добових ритмів. У межах цих теорій наративна побудова розглядається як продовження обрядових дій та колективної міфопоетичної уяви [13, с. 8]. Інші дослідники, зокрема К. Леві-Стросс, К. Юнг, А. Дандес, П. Гоган, у своїх працях розглядають сюжет як форму психологічної універсалії, що виникає з глибинної структури людського мислення, де зберігаються архетипи, афективні матриці або універсальні когнітивні схеми. У цьому контексті спільність історій трактується як

результат роботи колективного (чи навіть доособистісного) несвідомого, що продукує повторювані мотиви незалежно від географії чи історичного періоду [11, с. 43].

В аудіовізуальному мистецтві усі елементи наративної структури підпорядковуються передусім завданню забезпечення фабульної логіки, що виступає фундаментом внутрішньої цілісності історії. Фабула, як послідовність причинно-наслідкових подій, функціонує в межах дієгетичного світу, відтворюючи логіку подібну до реального життя, де події розгортаються лінійно й безпосередньо. Натомість сюжет виконує організуючу функцію та структурує ці події, надаючи їм сенс, цілеспрямованість і риторичну завершеність. Фабула, потенційно нескінченна у своїх варіантах, подібна до самого життя, у якому кожне індивідуальне існування формує унікальну послідовність подій. Сюжет же є вибіркоvim механізмом, що визначає, які фрагменти фабули підлягають репрезентації, яким героям надається голос і як саме вибудовується темпоральна та фокалізаційна перспектива оповіді. Типологій сюжету існує достатньо багато, проте усі вони спираються саме на характеристику головного героя та його дій, від якого залежить сюжет. Розглянемо деякі з цих теорій.

У своїх дослідженнях когнітивних основ оповіді Патрік Колм Гоган (2003) виокремлює три універсальні наративні схеми, які проявляються у культурних наративах по всьому світу незалежно від географічного чи історичного контексту. Ці сюжетні архетипи, на його думку, мають глибинне когнітивне підґрунтя, сформоване базовими емоційними реакціями та соціальними структурами. Романтичний наратив ґрунтується на історії кохання між двома людьми, яким перешкоджають соціальні, моральні чи зовнішні обставини. Сюжет досягає кульмінації тоді, коли герої долають ці перешкоди й об'єднуються, що викликає в аудиторії емоцію симпатичної радості — базову емоційну відповідь на щастя інших [114. с. 25]. Героїчний наратив зосереджується на законному лідері або представникові спільноти, який зазнає узурпації з боку зовнішньої сили. Протягом сюжету герой проходить через боротьбу, під час якої долає антагоністичну силу та відновлює соціальний порядок. Цей тип наративу апелює до емоцій гніву й

тріумфу, активізуючи механізми соціальної ідентифікації та справедливості [114. с. 33]. Жертовний наратив, який Гоган вважає менш поширеним, але глибоко значущим, розгортається в контексті соціальної чи природної кризи — зазвичай голоду, хвороби або морального занепаду, що тлумачиться як результат «гріха» або колективного порушення порядку. У відповідь на це спільнота приносить у жертву невинну особу, що призводить до очищення й відновлення гармонії. Такий сюжет є трагічним та викликає почуття катарсису [114. с. 43]. Гоган підкреслює, що ці архетипи функціонують як когнітивні схеми, які закріплені в структурі людської психіки та універсально впізнавані аудиторією через емоційну резонансність і соціальну релевантність.

Іншу відому типологію наративних сюжетів запропонував Крістофер Букер (2004), який виокремив сім основних сюжетних структур, що широко застосовуються в літературі та кіномистецтві. Першою він окреслює історію подолання монстра, де герой рятує спільноту або себе, знищуючи загрозливого антагоніста чи чудовисько [69, с. 30]. Наступний тип — «від злиднів до багатства», що розповідає про перетворення героя з бідної або непримітної особи на успішну і видатну фігуру. Далі Букер окреслює сюжет пошуку скарбу, який включає подорож, низку небезпек і фінальне досягнення мети [69, с. 42]. Це сюжет мандрівки й повернення, що описує героя, який потрапляє у незвичний чи чужий світ, проходить випробування і повертається додому [69, с. 48]. Окремо Букер виділяє комедію — сюжет, заснований на низці непорозумінь, що врешті-решт роз'яснюються, ведучи до возз'єднання персонажів і встановлення гармонії [69, с. 54]. Як і в працях Аристотеля, виокремлюється і трагедія — історія героя, який порушує заборону або моральний закон, досягає короткочасного успіху, але зазнає падіння. І нарешті — сюжет відродження, де герой перебуває в полоні темних сил або кризі, а порятунок приносить інший персонаж, в наслідок чого відбувається внутрішнє переродження [69, с. 66].

Типологія Букера є ефективним інструментом для систематизації та аналізу наративних структур у різних видах мистецтва, дозволяючи виявляти базові сюжетні моделі та відстежувати їхню еволюцію у контексті сучасної культури.

Водночас її застосування має певні обмеження, оскільки різні за змістом і смислом сюжети можуть класифікуватися як один і той самий тип, адже їх всього сім. Наприклад, сюжети з різними мотиваціями героїв або конфліктами часто потрапляють під один загальний архетип, що спрощує складність наративу і не враховує його унікальні особливості. Конструкція «від злиднів до багатства» може застосовуватись як до сюжетів, де герой зазнає зовнішніх змін (соціальний чи матеріальний злет), так і до історій внутрішньої трансформації — морального падіння, психологічної деградації або, навпаки, зростання та самопізнання. Тому для ширшої палітри сюжетних варіацій варто звернутися до класичної класифікації сюжетів, усталеної в наративній теорії, а саме до праці американського дослідника наративу Нормана Фрідмана «Форми сюжету в наративі» (1954). Ця праця, на жаль, недостатньо присутня у вітчизняному науковому дискурсі, окрім окремих згадок у роботах О. М. Ткачука, І. В. Папуші та Н. Ю. Проскуріної [39, с. 224]. Натомість зарубіжні фундаментальні праці з наративістики та аудіовізуального наративу посиляються на його ідеї, часто трансформуючи їх у авторському прочитанні.

За Н. Фрідменом, основна роль сюжету полягає у відтворенні завершеного процесу трансформації головного героя, що забезпечує послідовність емоційного резонансу в глядача або читача [102, с. 243]. Такий підхід наближає розуміння наративу до його інтуїтивно зрозумілої сутності — як процесу розвитку та змін. Розрізнення різних типів сюжетів базується на класифікації змін, які відбуваються з головним героєм (зовнішні чи внутрішні), а також які емоції та думки ці зміни викликають у глядачів. У цьому контексті аналітична увага має зосереджуватися на трьох питаннях, що формують ключові аспекти сюжету:

1. Хто протагоніст?
2. Яким є його (або її) характер, і як ми на нього реагуємо?
3. Який із цих трьох чинників: характер, становище (доля), чи думка — зазнає зміни у процесі розгортання сюжету й до його завершення?

Отже, сюжети можна класифікувати на три основні типи відповідно до домінантної трансформації: зміни характеру, долі або думок героя. Кожен із цих

типів включає кілька підтипів, що разом утворюють чотирнадцять форм сюжетної побудови (табл. 2).

Типи та підтипи сюжетів		
1. Сюжети долі	2. Сюжети характеру	3. Сюжети думки
1. Сюжет дії	2.1. Сюжет дорослішання	3.1. Сюжет просвіти
2. Патетичний сюжет	2.2. Сюжет виправлення	3.2. Сюжет осяяння
3. Трагічний сюжет	2.3. Сюжет випробування	3.4. Сюжет емоцій
4. Каральний сюжет	2.4. Сюжет виродження	3.5. Сюжет розчарування
5. Сентиментальний	-//-//-//-	-//-//-//-
6. Сюжет захоплення	-//-//-//-	-//-//-//-

Таблиця 2. Класифікація сюжетів за Н. Фрідманом

Для того щоб можна було говорити про наявність сюжету, необхідна щонайменше одна суттєва зміна. Водночас у багатьох наративах трансформації відбуваються паралельно, охоплюючи всі три типи — зміну характеру, долі та думок. У таких випадках важливо визначити провідну трансформацію та проаналізувати, як інші зміни взаємодіють із нею або підпорядковуються їй [102, с. 247]. Поняття «доля» або «становище» охоплюють такі аспекти життя героя, як його честь, соціальний статус, репутація, матеріальні ресурси, а також благополуччя близьких і власне здоров'я. Становище проявляється у випадкових або передбачуваних подіях, що впливають на героя — це можуть бути як успіхи та сприятливі обставини, так і невдачі та втрати. Водночас вона визначає ступінь реалізації його планів і намірів, відображаючи те, чи досягає герой своїх цілей, чи зазнає поразки. Таким чином, «дія» виступає ключовим фактором, що формує зовнішній конфлікт сюжету і впливає на розвиток наративу загалом. Варто зауважити, що одні і той самий фільм може проявляти приналежність до декількох

видів сюжету одночасно. Особливо яскраво це може проявлятися в авторському кіно. У такому разі домінантною сюжетною лінією проявлятиметься один тип сюжету, а доповнюючими можуть бути декілька інших типів. Це свідчить про гнучність типологій сюжету, які, радше, є допоможніми теоріями для аналізу драматургічної структури твору, ніж сталими та незмінними. Розглянемо класичну для наративістики типологію Фрідмена.

Сюжет дії є одним із найпоширеніших типів наративної структури в масовій культурі та аудіовізуальному мистецтві, вирізняючись лінійним розвитком подій і домінуванням зовнішнього конфлікту [102, с. 247]. Основне драматургічне напруження в таких наративах ґрунтується на питанні «що трапиться далі?». Ця модель зручна для багатосерійного формату, оскільки герої не потребують суттєвої трансформації, що дозволяє зосередитись на динаміці подій. В українському кінематографі сюжет дії активно використовується у фільмах, що наслідують жанрові моделі комедії, екшенів, фентезі, детективів та бойовиків. Зокрема, стрічки «Безславні кріпаки» (реж. Р. Перфільєв, 2020), «Синевир» (реж. О. Алешечкін, В. Альошечкін, 2013), «Фортеця Хаджибей» (реж. К. Коновалов, 2020) та «Пекельна Хоругва, або Різдво Козака Василя» (реж. М. Костров, 2019) демонструють канонічну драматургічну структуру з чітко окресленими компонентами фабули: конфліктом, етапами випробувань, нарощуванням загроз і кульмінаційною перемогою героя. У цих фільмах динаміка подій виступає головним рушієм оповіді, забезпечуючи ритм, інтригу та задоволення від передбачуваного фіналу, що відповідає очікуванням аудиторії.

Аналогічні сюжетні принципи простежуються і в українських телевізійних серіалах жанру ситуаційних комедій: «Шоу довгоносиків» (реж. В. Приходько, 1996-1999), «Маски-шоу» (реж. Г. Делієв, 1991-2006), «Одного разу під полтавою» (реж. А. Бурлака, 2014-2023), «Коли ми вдома» (реж. М. Литвинов, А. Щербаков, С. Сторожев, 2014-2017), «На трьох» (реж. А. Бланарь, 2015-2016), «Папаньки» (реж. І. Васильєва, О. Кананович; 2019-2022). Така структура дозволяє легко варіювати сюжетні події, зберігаючи водночас знайомий формат і повторювану наративну матрицю. Подібний підхід характерний і для серіалів інших жанрів —

зокрема, детективного чи містичного жанру. Наприклад, у проєктах «Водна поліція» (реж. А. Щербаков, С. Кримський, 2022-2023), «К.О.Д.» (реж. Є. Хоменко, С. Кримський, 2024-2025), сюжет дії стає ключовим конструктом наративу: кожен епізод будується навколо конкретного злочину, який розв'язується до завершення серії. У таких наративах переважає зовнішня подієвість, а герої виконують переважно функціональні ролі, необхідні для розгортання сюжету. Звісно, більшість наративів тією чи іншою мірою спираються на характери героїв, однак поняття «сюжет дії» доцільно застосовувати тоді, коли подієва динаміка виступає головною організуючою силою твору, а психологічна, моральна чи світоглядна трансформація героїв не є домінантною. У цьому сенсі сюжет дії функціонує як первинна схема, що лежить в основі жанрових форм, зорієнтованих на видовищність, темп і зовнішній конфлікт, із мінімальним акцентом на глибинну інтеріоризацію.

Патетичний сюжет — це наративна модель, у центрі якої перебуває вразливий, здебільшого симпатичний герой або героїня, що зазнають значних страждань, часто без власної вини. Такі персонажі зазвичай вирізняються обмеженим життєвим досвідом, наївністю, беззахисністю або слабкою волею, що призводить до трагічних, часто безвихідних ситуацій. Цей тип сюжету пробуджує у глядача послідовний спектр емоцій — від глибокого співчуття й тривоги до суму і відчаю, які посилюються разом із розвитком подій. Важливою рисою патетичного сюжету є те, що очікування глядача щодо невдач і біди героя майже завжди виправдовуються, а будь-які проблиски надії швидко розсіюються. Часто такі історії мають виражене натуралістичне або соціально-критичне забарвлення, підкреслюючи образ людини як жертви несприятливих обставин, суспільного тиску або невблаганної долі [102, с. 248].

В українському ігровому кінематографі патетичний сюжет найчастіше реалізується у формі історичних драм, що звертаються до болісних і суперечливих сторінок національної пам'яті. Такі фільми через індивідуальні трагедії висвітлюють масштабні соціальні проблеми та глибокі внутрішні конфлікти персонажів. У стрічці «Божевільні» (реж. Д. Тарасов, 2023) зображено історію

творчої особистості, яка наважується відкрито висловлювати власні переконання, за що потрапляє до психіатричної лікарні та стає жертвою каральної психіатрії в радянському Союзі. Її доля постає як трагічне свідчення системного насильства над свободою думки. Іншим прикладом патетичного сюжету є фільм «Коли падають дерева» (реж. М. Нікітюк, 2018), у якому безвихідь пострадянської провінції слугує фоном для трагічної історії кохання. Головна героїня Лариса та її коханий — місцевий бандит на прізвище Шрам, стають жертвами соціального тиску, стигматизації та власної нездатності вирватися з середовища, що морально їх руйнує. Розлука, а згодом і загибель коханого, приреченість Лариси на нещасливе життя в селі не є випадковими подіями, а логічним наслідком існування у просторі, де будь-яка надія на зміну здається приреченою з самого початку. У таких історіях поразка героїв не лише зворушує, а й постає як символ існування в соціально-моральному вакуумі.

Трагічний сюжет у кіно постає як глибокий етичний і психологічний конфлікт, у якому герой, попри емпатію з боку глядача, водночас виявляє як вразливість, так і внутрішню силу, інтелектуальну глибину та здатність до переосмислення. У таких історіях герой стає частково або повністю причиною власної катастрофи — внаслідок помилки, хибного судження, гордині або наївності. У момент, коли герой надто пізно усвідомлює свою провину або відповідальність, сюжет набуває ознак класичної трагедії Аристотеля. У цьому контексті катарсис постає як кульмінаційна емоційна розрядка — форма внутрішнього очищення, що народжується зі співпереживання героєві, який не лише страждає, а й бере на себе відповідальність за власну поразку [102, с. 248].

Український кінематограф останніх років демонструє зростаючий інтерес до трагедії як естетичного, етичного та світоглядного виміру. Трагедія у цьому контексті постає не лише як сюжетна структура, а як спосіб глибокого осмислення індивідуальної провини, колективної травми та нездоланної долі. У фільмі «Брама» (реж. В. Тихий, 2017) трагічність розгортається крізь оптику родинної пам'яті та глибоко вкоріненої історичної травми. Зона відчуження навколо Чорнобиля символізує замкнений простір, у якому минуле незворотно впливає на теперішнє,

позбавляючи героїв шансу на трансформацію або втечу. Баба Пріся, центральна постать наративу, мислить і діє в координатах міфологізованої свідомості, вбачаючи в кожному прояві реальності вторгнення ворожих, не завжди видимих сил. Її боротьба — це спроба зберегти автономію й опір у світі, де руйнується не лише соціальний, а й онтологічний лад. Окремої уваги заслуговує фільм «Памфір» (реж. Д. Сухолиткий-Собчук, 2022), який уособлює характерні риси давньогрецької трагедії, трансформовані в контекст сучасної української дійсності. Головний герой — мужній, емоційно стриманий, але морально суперечливий чоловік. Однак намагання захистити сина та родину від насильства виводить його за межі законного, занурюючи у світ контрабанди та криміналу. Його вибір, хоч і зумовлений любов'ю та почуттям відповідальності, стає поштовхом до низки подій, що призводять до трагічного завершення. Як і в класичній трагедії, Памфір зазнає неминучого падіння: попри всі намагання змінити хід подій, йому не вдається вижити.

Каральний сюжет зосереджений на герої з яскраво вираженими негативними якостями — моральною зіпсованістю, егоїзмом, жорстокістю чи безпринципністю, які стають основним джерелом конфлікту. Такий герой часто приваблює глядача своєю харизмою, силою характеру або розумом, однак згодом його вчинки завдають шкоди іншим, морально кращим персонажам. На відміну від трагедії, що викликає співчуття до героя, каральна структура веде до осуду антигероя та відновлення моральної рівноваги [102, с. 249]. В українському кіно приклади карального сюжету можна побачити у фільмах «Носоріг» (2021, реж. О. Сенцов), де головний герой, рекетир і бандит з 90-х, проходить шлях морального падіння. Кара у стрічці виступає як екзистенційна втрата сенсу та людяності. Як наслідок через терзання власної совісті, герой піддає себе карі, віддавшись розправі з бандитами, внаслідок чого він помирає. У ко-продукційному фільмі «Ефір» (реж. К. Зануссі, 2018) представлено образ харизматичного й водночас тривожно амбівалентного героя — лікаря-науковця, який одержимо досліджує вплив ефіру на людину. Його експерименти виходять за межі наукової етики: він випробовує хімічну речовину на солдатах, пацієнтах психіатричної

лікарні, мертвих тілах і навіть на власному асистентові. Прагнення до влади набуває у форм радикального цинізму — герой не зупиняється перед насильством, шантажем і шпигунством, перетворюючи науку на інструмент маніпуляції й домінації. Його дегуманізована раціональність у підсумку приводить до морального й фізичного краху, адже лікар зазнає заслуженого покарання у вигляді страти.

Попри те, що в українському кінематографі ще не склалася усталена традиція жанрових каральних сюжетів, цей тип наративу становить вагомий інструмент соціального впливу та етичної рефлексії. На перший погляд може здатися, що фокусування на історіях із морально суперечливими або відверто негативними героями сприяє їхній романтизації, естетизації насильства й виправданню аморальних вчинків. З одного боку, це частково справджується: харизматичні «негідники» часто викликають додатковий інтерес та захоплення. Утім, саме такі наративи відкривають простір для глибшого аналізу природи зла, виявлення прихованих механізмів репресивної влади та зображення конфлікту між особистою вигодою і моральною відповідальністю. Каральний сюжет у цьому контексті виконує не лише функцію відплати, а й стає засобом катарсису — індивідуального й колективного, що стимулює суспільну дискусію про межі дозволеного, відповідальність і справедливість у кризових історичних обставинах.

Сентиментальний сюжет є наративною структурою, яка апелює до емоцій глядача через низку випробувань добродісного та симпатичного героя, котрий, попри труднощі й загрозу страждань, у кінцевому результаті отримує винагороду або порятунок. Цей тип сюжету виступає дзеркальним відображенням патетичного, але має протилежний емоційний вектор: головний герой не гине і не зазнає деградації, навпаки, він залишається морально незмінним і непохитним у своїй чесноті. Центальною драматургічною напругою є загроза поразки героя, що викликає у глядача співчуття, занепокоєння й страх, а фінал приносить відчуття полегшення, справедливості та радості. Важливо, що герой не проходить глибокої внутрішньої трансформації — він залишається таким самим, яким був на початку, зберігаючи свою моральну чистоту [102, с. 249]. Як іронічно зауважує Нортроп

Фрай, саме такі сюжети становлять основу багатьох голлівудських фільмів, що виконують функцію емоційного заспокоєння широкої аудиторії, адже мають щасливий кінець [101, с. 167]. Попри свою відносну простоту, сентиментальні сюжети відіграють значущу соціокультурну роль — вони моделюють уявлення про справедливий світ, де добро, хоч і через страждання, обов'язково винагороджується.

У сучасному українському кінематографі сентиментальний сюжет часто виконує функцію емоційної компенсації, підтримки етичних норм і колективної надії. Наприклад, у фільмі «Щедрик» (реж. О. Моргунець-Шульга, 2021) через особисту драму героїв проступає тема збереження людяності й віри в добро навіть у складних обставинах. Анімаційний фільм «Мавка. Лісова пісня» (реж. О. Рубець, 2023) поєднує міфологічні мотиви з сентиментальним сюжетом про любов, втрати і внутрішню чистоту, які перемагають через співчуття й самопожертву. Сентиментальні сюжети залишаються популярними в українських телесеріалах, зокрема в драмі «Колір пристрасті» (реж. Д. Гольдман, 2021), де історія сироти Даші розгортається навколо несправедливого ув'язнення через звинувачення у вбивстві. Попри складне дитинство й тяжкі обставини, дівчині допомагає молодий слідчий, який вірить у її невинуватість. Такий сюжет демонструє торжество доброти, довіри й моральної підтримки, що є характерними рисами сентиментального наративу. Подібні історії в проєктах «Агенти справедливості» (реж. А. Горіна), «Ніхто не ідеальний» (реж. А. Чеботарьова) та «Реванш» (реж. О. Туранський) — будуються навколо героїв, які зберігають моральну чистоту попри труднощі. Такі наративи слугують важливим засобом емоційної підтримки та ідентифікації глядача з позитивними моральними моделями поведінки.

Сюжет захоплення — це наративна конструкція, в якій головний герой досягає успіху або здобуває моральну перемогу завдяки власним якостям: внутрішній гідності, силі духу, етичним переконанням, рішучості чи емоційній зрілості. Його шлях — це не просто уникнення поразки чи фізичне виживання, а зростання у власній самооцінці та здобуття поваги з боку інших. Навіть за

відсутності матеріального зиску або щасливого фіналу, герой перемагає як моральний авторитет, що викликає у глядача щире захоплення. Центральна емоція, яку викликає такий сюжет, — це не жаль чи страх, як у мелодраматичних чи трагічних історіях, а саме піднесене визнання моральної стійкості героя, що чинить спротив обставинам, зберігаючи принципи. Якщо головний герой гине, але водночас утверджується як моральний авторитет — сюжет захоплення набуває трагедійного виміру. У такому випадку смерть героя не сприймається як поразка, а навпаки — підсилює значущість його життєвого вибору й надає історії особливої етичної сили [102, с. 250].

До прикладів сюжетів захоплення в українському кіно періоду Незалежності належить чимало стрічок історичного жанру, зокрема, фільм «Заборонений» (реж. Р. Бровко, 2019), який розповідає про останні роки життя поета Василя Стуса. Цей фільм демонструє, як моральна позиція, внутрішня гідність та вірність власним переконанням можуть стати підставою для глядацького захоплення, навіть попри трагічну розв'язку. Стрічка «Червоний» (реж. З. Буадзе, 2017) також демонструє незламність українського духу в умовах радянських репресій. Головний герой, Данило Червоний, постає як уособлення внутрішньої гідності, лідерства і моральної сили, здатної об'єднати інших у боротьбі за свободу навіть у таборовому пеклі. Фільм «Довбуш» (реж. О. Санін, 2023) — це масштабне історичне полотно, у якому постать Олекси Довбуша набуває рис морального авторитету, що формується крізь страждання, втрати та глибинну внутрішню зміну. Попри те, що події розгортаються у XVIII столітті, стрічка прочитується як символічне відображення сучасної боротьби українців — за національну ідентичність, право на землю та свободу вибору. У свою чергу, «Захар Беркут» (реж. А. Сеїтаблаєв, Д. Вінн, 2019) представляє сюжет захоплення через колективний вимір стійкості, демонструючи силу єдності громади перед зовнішньою загрозою. Головний герой, Захар Беркут, виступає не як воїн, а як мудрий провідник і виразник моральної позиції, який обстоює суспільне благо понад особисті інтереси. Його героїчна смерть не сприймається як поразка — навпаки, вона утверджує цінність самопожертви заради спільного блага й надихає на наслідування.

Сюжет дорослішання — це наративна структура, яка фокусується на внутрішньому зростанні героя, формуванні його особистісної цілісності, моральних орієнтирів та світоглядної позиції. Від самого початку історії герой викликає емпатію, проте його уявлення про себе та світ довкола ще не визначені: вони наївні, суперечливі або ілюзорні. Його рішучість є хиткою, життєвий шлях — туманним. Прийняття рішень такого героя є імпульсивним, невпевненим та часто нелогічним. Найчастіше подібний сюжет пов'язаний із періодом юності або життєвих зламів, тому його також називають сюжетом становлення. У фіналі герой може здобути особистісну зрілість або навпаки розчарування, що матиме риси сюжету розчарування [102, с. 251]. Стрічки «Я і Фелікс» (реж. І. Цілик, 2022), «Ти мене любиш?» (реж. Т. Нояброва, 2024), «Назавжди назавжди» (реж. А. Бурячкова, 2024), «Стоп-Земля» (реж. К. Горностай, 2022) апелюють до історії становлення особистості на тлі змін в суспільстві, які віддзеркалюються в душевних зрушеннях героїв. Через призму підліткових спостережень ці фільми репрезентують дезорієнтацію та втрату опори — як у родині, так і в суспільстві загалом, а також болісне народження нового «я» в умовах нестабільності й невизначеності.

У телесеріальному виробництві сюжет дорослішання активно використовується в проєктах, орієнтованих насамперед на підліткову аудиторію. Така стратегія дозволяє артикулювати проблеми юнацького віку в контексті українських реалій та водночас створювати платформи для публічного обговорення табуйованих тем. Так, серіал «Школа» (реж. С. Толокольніков, 2018-2019) порушує питання булінгу, соціальної нерівності, корупції в освіті та першого кохання. Серіал «Секс, Інста і ЗНО» (реж. А. Лукіч, 2021) репрезентує кризу самовизначення, пошук сексуальної ідентичності, тілесність і вразливість, що стають особливо актуальними в добу цифрової публічності. Соціально спрямований серіал «Перші ластівки» (реж. В. Шпаков, 2019-2020) зосереджується на таких травматичних явищах, як насильство, суїцид серед підлітків, гомофобія та тиск з боку оточення. Таким чином, сюжет дорослішання — це не просто оповідь

про зміну віку, а складний процес внутрішнього становлення, де помилки, сумніви й кризи стають необхідними етапами для формування цілісної особистості.

Сюжет виправлення або трансформації — це тип наративної структури, у якій головний герой від самого початку усвідомлює хибність, аморальність або внутрішню порожнечу власної поведінки, однак не має рішучості або сили волі, щоб змінити себе. Його внутрішня роздвоєність становить драматичне ядро сюжету: зовні персонаж може виглядати доброчесним, успішним або респектабельним, але ця маска приховує глибокий ціннісний конфлікт, особисту слабкість, лицемірство чи самообман. Драматургічна мета цього сюжету — довести героя до межі морального прозріння, змусити його зняти публічну маску та вчинити етичний акт, що засвідчує внутрішню трансформацію. На відміну від карального сюжету, у якому негідник зазнає заслуженого покарання, тут герой не знищується, а відновлюється — через каяття, самопожертву, прийняття відповідальності або емоційне «оголення» [102, с. 251]. Часто герой проходить шлях приниження, втрати, екзистенційної кризи, після чого відкриває нову етичну ідентичність — моральне «я», що постає з глибокого самоусвідомлення.

Ігрова стрічка «Я, Ніна» (реж. М. Нікітюк, 2024) репрезентує сюжет виправлення, що зосереджується на етичній та особистісній трансформації головної героїні. Ніна — успішна телеведуча з сильним публічним образом, харизмою й контролем над усім довкола. Проте після онкологічного діагнозу її фасад руйнується: втрачають сенс медійна маска, статус і впевненість. Страждання та психологічна криза відкривають її вразливість, яку вона роками ігнорувала. Ніна переосмислює стосунки, вчиться визнавати слабкість та просити про допомогу. Її трансформація не декларативна, а практична — в етичних вчинках, відкритості до інших і втраті колишнього «я». Цей сюжет формує моральний катарсис, що виникає не з героїчного подвигу, а з глибини внутрішнього оновлення. Глядач проходить шлях від осуду до співчуття, усвідомлюючи головну ідею: навіть у слабкості можлива гідна дія, якщо збережена людяність.

Сюжет випробування зосереджується на герої, що володіє внутрішньою стійкістю, моральною твердістю й виразною етичною позицією, однак потрапляє в

ситуацію, де головні цінності піддаються серйозному виклику. Герой змушений обирати між легким шляхом — спокусою, компромісом, вигодою, і залишитися вірним своїм принципам, навіть якщо це несе небезпеку, втрату чи страждання. Центральною драматургічною віссю є внутрішній конфлікт: чи поступитися, чи зберегти ідентичність і гідність в умовах випробувань. Сила цього типу наративу в емоційній напрузі, яку він викликає у глядача [102, с. 251]. Ігровий фільм «Мирний-21» (реж. А. Сеїтаблаєв, 2021) репрезентує сюжет випробування в контексті сучасного воєнного наративу, зосередженого на моральному виборі героїв, які опиняються перед дилемою: зберегти вірність присязі й національній ідентичності чи зрадити власні цінності заради особистої безпеки або добробуту близьких. Фільм зображає реальні події 2014 року в Луганську, пов'язані зі спробами ФСБ і російських спецслужб схилити співробітників СБУ до зради України. У цій ситуації частина героїв зазнає моральної поразки, зраджуючи державу, тоді як інші витримують випробування, зберігаючи гідність, вірність присязі та внутрішню цілісність.

Стрічка «Толока» (реж. М. Ілленко, 2020) побудована як алегоричний сюжет випробування з міфологічною структурою. Героїня, втілення колективної української ідентичності, проходить крізь історичні катастрофи — від татарських набігів до Чорнобиля, щоразу відбудовуючи дім. Толока — це традиційна форма спільної праці, вкорінена в українську культуру. Попри випробування, зображені у стрічці, толока зберігається як жива традиція. У фіналі фільму вона трансформується в сучасну форму взаємодопомоги на фронті — як продовження тієї ж ідеї відновлення спільними зусиллями. Структура сюжету випробування часто проявляється і в документальних фільмах, адже саме реальні обставини воєн, катастроф, окупації чи соціальної несправедливості ставлять героїв перед екзистенційним вибором — діяти чи залишатися осторонь, зберегти гідність чи поступитися обставинам. Зокрема, такий сюжет можна спостерігати в документальному фільмі «Домашні ігри» (реж. А. Коваленко, 2018), де випробування набуває соціального виміру: 20-річна дівчина з маргіналізованого середовища бореться не лише за спортивну кар'єру, а й бере на себе

відповідальність за молодших брата та сестру після смерті матері. Щодня вона змушена обирати між тренуваннями та доглядом за дітьми, балансує між особистими прагненнями та обов'язком. Саме ця двовекторна напруга — між мрією про самореалізацію та щоденною реальністю бідності і проблем — структурує драматургію випробування, де головна героїня опиняється перед постійним моральним вибором.

Сюжет виродження — це драматична модель, у якій трансформація героя відбувається у негативному напрямку: від початкової привабливості, життєвої енергії чи моральної нейтральності до втрати сенсу, зневіри та остаточного краху. Носієм рушійної інтриги стає екзистенційна дилема: чи спроможний герой віднайти новий сенс і піднятися над травмою, чи, навпаки, дозволить особистим або зовнішнім обставинам — війні, соціальному безсиллю, залежностям, зруйнувати себе остаточно. Розгортання такої фабули, як правило, має форму спіралі: серія хибних спроб знайти опору завершується моральним, психічним або соціальним занепадом, а фінал викликає у глядача співчуття, жах або зневагу, залежно від того, наскільки відповідальність за падіння покладається на самого героя [102, с. 252].

В українському кінематографі 1990-х-2020-х років сюжет виродження найчастіше використовується для осмислення пострадянської деморалізації, травматичного досвіду війни та токсичних моделей маскулінності. У «Кисневому голоді» (реж. А. Дончик, 1992) деградація особистості зумовлена руйнуванням соціальних інститутів: герой поступово втрачає зв'язок і з власними цінностями, і з колективною реальністю, стаючи симптомом ширшого суспільного колапсу. У «Носорозі» (реж. О. Сенцов, 2021) низхідна траєкторія поєднана з дослідженням кримінальної травми та зруйнованих уявлень про мужність: герой, сформований жорстоким середовищем, деградує морально. У стрічці «Плем'я» (реж. М. Слабошпицький, 2014) інтернат для людей з вадами слуху створює замкнену екосистему насильства, де будь-який прояв людяності руйнується системно. Фінал стрічки засвідчує виродження як неминучий наслідок знаходження у токсичному середовищі. У документальному кіно сюжет

виродження рідко подається буквально, частіше — як екзистенційна криза: втрата сенсу, меланхолія, безвихідь. У стрічці «Подорожні» (2005), відзначеній на Каннському кінофестивалі, через спостереження за життям мешканців київського психоневрологічного диспансеру та будинку ветеранів розкривається стан застиглого часу, відсутності мети й руху. Виродження постає як розчинення особистості в повторюваному й позбавленому сенсу повсякденні. Людина фізично присутня, але соціально виключена. Фільм ставить питання про межі людяності, психічну деградацію без провини та етичну відповідальність суспільства.

Сюжет просвіти (або трансформаційного прозріння) — це наративна модель, у центрі якої перебуває переосмислення героєм власного світогляду та формування більш цілісного уявлення про себе і світ. На відміну від сюжету дорослішання, що зосереджується переважно на поведінкових змінах, сюжет освіти формується з перетворенням поглядів, переконань і філософських уявлень героя. Головною рушійною силою сюжету виступає випробування екзистенційного або морального характеру, що змушує героя поставити під сумнів власні уявлення про світ і врешті прийти до глибшого розуміння себе та інших. Емоційна динаміка таких наративів зазвичай проходить через стадії страху, сумніву, когнітивної дезорієнтації, які згодом трансформуються в надію, відкриття та внутрішній спокій, що виникає в результаті досягнення нового, більш складного й життєздатного світогляду [102, с. 252]. У кінематографі ця сюжетна структура часто реалізується в драматичних фільмах, де основна увага зосереджена на внутрішній рефлексії героя, його моральних виборах, зіткненнях зі складними істинами та поступовому формуванні нової картини світу під впливом подій або глибоких внутрішніх конфліктів.

Яскравим прикладом філософської трансформації є стрічка «Люксембург Люксембург» (реж. А. Лукіч, 2022), яка досліджує зв'язок сина з батьком і питання самоідентифікації. Фільм зосереджений на внутрішніх рефлексіях героя, його стосунках із родиною та пошуку власного місця у світі, що відповідає ключовим рисам сюжету просвіти як наративної форми. У таких випадках сюжет просвіти в українському кіно виступає як форма глибокої

особистісної й культурної рефлексії, що дозволяє героям і глядачам ставити важливі запитання та шукати на них відповіді. Стрічка «Додому» (2019, реж. Н. Алієв) також підтримує тему зв'язку поколінь. Після загибелі на війні старшого сина батько прагне повернути його тіло до Криму. Під час подорожі з молодшим сином герої проходять шлях внутрішнього переосмислення, мовчазного діалогу і перегляду переконань та цінностей. Через біль, втрату і поступове прийняття розкривається освітня функція цього наративу, що виявляє важливі ціннісні орієнтири у житті.

Сюжет осяяння в структурі наративу займає особливе місце, оскільки ґрунтується не на поступовій зміні переконань або моральній трансформації героя, як у сюжеті просвіти, а на моменті раптового прозріння. Центральною рушійною силою цього типу наративу є первинне невігластво героя щодо власного становища, походження або істинної природи обставин, яке долається внаслідок відкриття істини. Це відкриття кардинально змінює сприйняття героєм дійсності та стає точкою зламу, що веде до нового вибору — морального, екзистенційного або практичного. Типова драматургічна структура сюжету осяяння включає: стан видимої нормальності або оманливого спокою, зростання підозри чи тривоги, момент істинного прозріння, рішення, що приймає герой, і емоційну розрядку — як форму катарсису [102, с. 252].

У контексті українського кінематографа сюжет осяяння знаходить вираз в ігрових стрічках, зокрема, у фільмі «Чутливий міліціонер» (реж. К. Муратова, 1992), де образ мовчазного, емоційно «закритого» представника державної системи трансформується після того, як він випадково знайшов немовля в капусті. Уособлюючи байдужість репресивного механізму, герой несподівано відкриває у собі здатність до емпатії, співпереживання і радості. Немовля як уособлення абсолютної невинності стає для нього імпульсом до прозріння, яке змінює його ставлення до світу. Інший приклад — фільм «Раша гудбай» (реж. О. Кірющенко, 2025), що демонструє сюжетну логіку осяяння крізь соціально-політичну призму війни. Головна героїня, яка протягом десяти років жила в окупації на Донеччині, сформувала викривлену картину світу про Україну.

Працюючи на російському телебаченні, вона не лише перебувала під впливом пропаганди, а й безпосередньо сприяла її розповсюдженню. Проте низка іронічних обставин призводить до того, що замість очікуваної подорожі до Криму героїня опиняється в Ужгороді, де стикається з реальністю, що докорінно суперечить її уявленням, сформованим у межах інформаційної ізоляції. Цей досвід запускає глибокий процес переосмислення, в якому одкровення про правду стає рушієм особистісної перебудови. Загалом сюжет осяяння часто набуває рис комедії, психологічної драми або мелодрами, де внутрішня напруга зумовлена не зовнішніми подіями, а поступовим руйнуванням ілюзій. В українському аудіовізуальному мистецтві представлено не багато творів з подібним сюжетом, проте в найближчому майбутньому це може виправитись. Сюжет осяяння є ефективною наративною стратегією для розповіді історій про мешканців тимчасово окупованих територій, росіян або громадян інших країн, які перебувають у стані інформаційної ізоляції та не мають доступу до достовірної інформації про події в Україні. Водночас така драматургічна побудова часто формує симпатичного персонажа, якому легко співпереживати, що може мимоволі сприяти зняттю або пом'якшенню моральної відповідальності за певні вчинки. Відтак застосування сюжету осяяння в контексті політичної або історичної травми вимагає особливої етичної чутливості.

Сюжет емоцій є наративною структурою, зосередженою на внутрішній трансформації героя, яка відбувається в контексті міжособистісних стосунків. Йдеться не про глобальне переосмислення світу чи себе, а радше про емоційне прозріння — точку перелому, що змінює ставлення героя до іншої людини. Ця трансформація не завжди супроводжується помітними зовнішніми подіями, однак її наслідки є суттєвими для розвитку героя: він відкриває для себе справжню цінність або істинну сутність іншої людини, що стає джерелом щастя, болю або складного поєднання обох. Структурно цей сюжет зазвичай вибудовується навколо послідовності емоційних зсувів. Початкову фазу часто визначають упередження, відчуження або непорозуміння щодо іншого, які закладають основу для подальшого напруження. Упродовж оповіді відбуваються ситуації, що ставлять під

сумнів попереднє ставлення героя, готуючи ґрунт для моменту емоційного прозріння — драматичного або ліричного, але завжди значущого. Цей поворот знаменує появу нового ставлення: любові, прийняття, співчуття, а іноді й усвідомленої відстороненості. Емоційна динаміка такої сюжетної моделі тримається на складних і часто суперечливих переживаннях: гордості й каятті, соромі й ніжності, відторгненні й сексуальному потязі. Саме ця глибока емоційна напруга й розрядка врешті веде до катарсису — у формі очищення або болю [102, с. 253]. Такий тип сюжету є ключовим для психологічних і камерних драм, де сюжетна рушійна сила не зовнішня дія, а глибинні афективні зрушення в міжособистісному просторі.

У період з 1991 по 2025 роки сюжет емоцій у документальному кіно України найчастіше реалізується в історіях з психологічною глибиною, де головна дія — це внутрішнє емоційне зрушення, здебільшого в зоні міжособистісних або етичних стосунків. Такі сюжети характерні для фільмів, що досліджують травму, турботу, емпатію, відповідальність і прийняття. Фільм «Українські шерифи» (реж. Р. Бондарчук, 2015) зосереджується на міжособистісних стосунках та поступовій внутрішній трансформації двох головних героїв — «народних шерифів» з села Стара Збур'ївка на Херсонщині. У процесі щоденної взаємодії з односельцями, врегулювання побутових конфліктів та зіткнення зі складнішими соціальними викликами, персонажі поступово переживають суперечливі емоції, у яких співчуття до інших, емпатія та бажання допомогти переплітаються з почуттям обов'язку, втомою та відповідальністю.

В ігровому кінематографі яскравим прикладом сюжету емоцій є драма «Стрімголов» (реж. М. Степанська, 2017), у центрі якої — стосунки між молодим чоловіком і жінкою, що проходять через низку емоційних коливань: від взаємної зацікавленості — до відсторонення, від інтимного потягу — до внутрішньої відчуженості. Через ці суперечливі переживання розгортається емоційна динаміка, в якій герої намагаються подолати власні травми, вразливість і страх перед близькістю, що виявляється не у зовнішніх обставинах, а внутрішньому переживанні героїв. Мовчазні сцени, побудовані на невербальних проявах симпатії,

створюють глибокий психологізм. Емоції в них не виражаються явно, але відчуються інтуїтивно, внутрішньо. Такий сюжет часто складає основу для телесеріалів жанру драма, мелодрама, трагікомедія, комедія де емоційна динаміка між героями виступає головним рушієм наративу. У центрі уваги зазвичай опиняються поступові зміни у ставленні героїв одне до одного — від недовіри, відчуження чи конфлікту до зближення, розуміння, кохання або прощення. Саме ці внутрішні коливання створюють серіальну напругу й забезпечують глядацьке залучення впродовж тривалого часу.

Сюжет розчарування — це наративна модель, у якій ключова трансформація героя полягає не в накопиченні знань чи особистісному зростанні, а у втраті ілюзій. На відміну від сюжету просвіти, що веде героя до глибшого розуміння світу, сюжет розчарування демонструє руйнування ідеалів, у які герой щиро вірив. Це може бути віра в іншу людину, суспільний лад, ідею, любов або власну спроможність. Емоційна траєкторія такого наративу починається зі стану натхнення й захоплення, проходить через кризу віри та завершується у втраті ілюзії, безсилля, апатією або болісним пробудженням. Ця втрата супроводжується глибокою психоемоційною травмою, що залишає героя у стані смутку, відчуження чи внутрішньої порожнечі. На відміну від класичної трагедії, котра завершується катарсисом і винесенням морального уроку, сюжет розчарування зазвичай не пропонує ні очищення, ні етичної компенсації — лише гірке усвідомлення нездійсненності надій. Часто герой опиняється сам на сам зі своїм розчаруванням, що не тільки поглиблює драматичну напругу, а й ставить глядача перед фундаментальними питаннями про ціну ілюзій, межі віри та природу втрат [102, с. 255]. Сюжет розчарування нерідко поєднується з іншими наративними моделями такими, як сюжет виродження або випробування, формуючи екзистенційну проблематику героя. У цьому сенсі показовим є фільм «Погані дороги» (реж. Н. Ворожбит, 2020), структура якого побудована як серія автономних новел, об'єднаних темою війни на Донбасі й радикального порушення комунікативного та етичного порядку. Герої, опинившись у граничних ситуаціях — під допитом, на блокпосту, в полоні чи перед обличчям приниження, поступово втрачають залишки віри у справедливість,

взаєморозуміння, захищеність або навіть у саму людську гідність. У цих наративах розчарування набуває екзистенційної форми: війна не лише деформує зовнішні обставини, а й глибоко трансформує внутрішній світ персонажів, залишаючи їх у стані апатії, абсурду або жорстокої зневіри.

Типологія сюжетів Нормана Фрідмана розкриває багатовимірність наративних структур, пропонуючи аналітичний поділ сюжетів на три базові категорії — сюжети долі, сюжети характеру та сюжети думки. Кожна з цих категорій фіксує різні модуси конфлікту й розвитку оповіді: від домінування зовнішніх обставин, історичних катаклізмів або фатальних сил, що визначають хід подій, до внутрішньої еволюції персонажа, його морального вибору, психологічних трансформацій та інтелектуально-екзистенційних пошуків. Таким чином, типологія Фрідмана дозволяє розглядати сюжет не лише як послідовність подій, а як структурований процес взаємодії між подієвим рівнем, суб'єктивним досвідом героя та ідейним горизонтом твору. Застосування цієї типології в аналізі аудіовізуального мистецтва створює можливість глибшого осмислення наративної домінанти конкретного твору — тобто того, що саме організує драматургію: зовнішній тиск історії, внутрішній конфлікт особистості чи концептуальне осмислення світу. Водночас поділ на сюжети долі, характеру та думки не є жорстким або взаємовиключним, а радше функціонує як аналітична матриця, що дає змогу виявляти гібридні форми й переходи між різними сюжетними моделями, особливо характерні для сучасного кіно та серіального виробництва. Утім, як зазначалося раніше, вона, як і інші типології сюжету, не є сталою системою.

У ширшому культурному й історичному контексті типологія Фрідмана дозволяє простежувати домінування певних сюжетних стратегій у конкретні періоди або в межах національних кінематографій, пов'язуючи їх із соціальними травмами, ідеологічними трансформаціями та змінами в уявленнях про суб'єктність. Для українського аудіовізуального мистецтва, зокрема, вона є продуктивною для аналізу переходу від сюжетів долі, зумовлених історичною зумовленістю та колективним досвідом, до сюжетів характеру й думки, що акцентують індивідуальну відповідальність, рефлексію та пошук смислу. Завдяки

своїй структурній чіткості й водночас інтерпретативній гнучкості типологія сюжетів Н. Фрідмана постає ефективним інструментом систематизації різноманіття наративних моделей і репрезентації складності художнього світу фільму. Вона має високу евристичну цінність як для теоретичних наратологічних і культурологічних досліджень, так і для практичної роботи зі створення та аналізу аудіовізуальних наративів — від сценарної розробки до стратегічного планування смислових і жанрових рішень.

2.2. Темпоральні стратегії в побудові ігрового та документального наративу

Час є одним із ключових вимірів наративної структури, що визначає спосіб організації подій, впливає на ритм оповіді, емоційну динаміку та сприйняття глядачем розгортання сюжету. В ігрових та документальних аудіовізуальних творах темпоральність є не лише хронологічною послідовністю подій — вона постає як художній інструмент, що дозволяє створювати складні смислові конструкції, моделювати досвід, розкривати пам'ять або переживання персонажа, а також формувати певну когнітивну й емоційну позицію глядача. Вперше теоретичне обґрунтування та усталену типологію часових характеристик наративу розробив Жерар Женет. У своєму аналізі темпорального виміру оповіді він виокремлює три ключові складові — порядок, тривалість (або наративну швидкість) і частотність. Поняття порядку стосується послідовності розміщення подій дієгезису в межах наративної структури. Тривалість визначається співвідношенням між часом подій, що відбуваються в історії, та часом, відведеним на їх оповідання. Частотність, своєю чергою, вказує на кількість повторень тієї чи іншої події в наративі й формує ритміку розповіді [106, с. 11]. Ці поняття стали фундаментальними для посткласичної наратології й ефективно застосовуються для дослідження наративів різних медіумів, зокрема в аудіовізуальному мистецтві. Саме ця триєдина структура визначає організацію сюжету як особливої форми репрезентації фабули, формуючи логіку розміщення подій, їх розгортання в часі та

ритмічну повторюваність [62, с. 25]. У кінематографі темпоральні характеристики мають особливе значення, адже саме монтаж як ключовий інструмент організації екранної оповіді дає змогу гнучко формувати часову структуру, змінювати послідовність подій, створювати часові зрушення або повторювати окремі моменти. Завдяки цьому кінематографічний твір здатен не лише відтворювати подієву послідовність, а й моделювати альтернативні часові структури, що істотно впливають на сприйняття наративу, його цілісність і, відповідно, на процес формування смислів.

Порядок подій формує структуру наративного часу, дозволяючи розрізняти лінійні та нелінійні моделі оповіді. Женетт визначає будь-яку невідповідність між порядком подій у фабулі та порядком їх подання в нарації терміном «анахронія». Лінійна оповідь відтворює події у хронологічній послідовності, зберігаючи відповідність між історією та її розповіддю [119, с. 35]. Натомість анахронія (від грец. «anachronos» — проти часу) спричинює розрив між хронологією фабули та порядком наративного представлення (рис. 2).

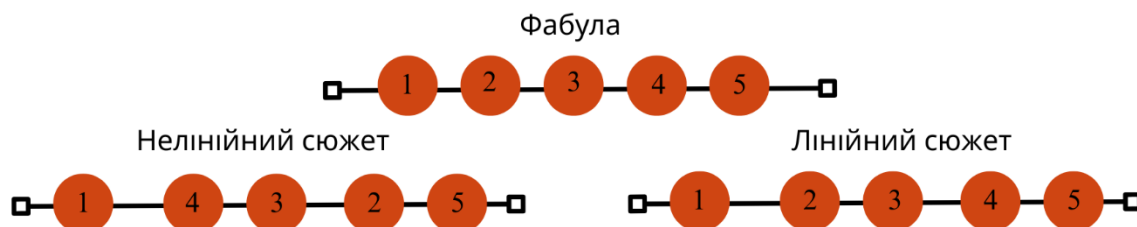
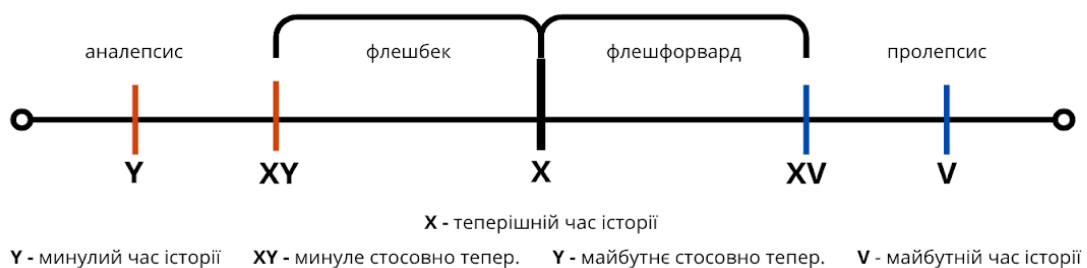


Рис.2 Види темпорального упорядкування сюжету

У наративному аналізі виділяють два ключові типи анахронії — аналепсис і пролепсис. Аналепсис означає зміщення оповіді в минуле введенням ретроспективних подій, що передують основній сюжетній лінії. Натомість пролепсис — це наративне випередження, тобто звернення до майбутніх подій, які ще не відбулися в межах розгортання сюжету. Обидва типи хронологічних зміщень застосовуються в аудіовізуальному мистецтві та слугують інструментами відтворення пам'яті героя, передбачення майбутнього, формування багаторівневої драматургії та створення психологічної напруги. Такі темпоральні відхилення

можуть бути безпосередньо пов'язані з «теперішнім» часом історії та існувати незалежно від нього. Дослідники кіно Девід Бордвелл і Крістін Томпсон у праці «Мистецтво кіно» (2019), спираючись на концепцію темпоральної організації нарративу Ж. Женета, аналізують варіанти часових зміщень щодо подій фабули [73, с. 80]. В аудіовізуальному мистецтві аналепсис, тісно пов'язаний із поточним моментом нарративу, найчастіше втілюється у формі флешбеку — візуалізованої сцени з минулого, що тимчасово перериває хронологічну послідовність основного сюжету для представлення попередніх подій, важливих для розуміння мотивацій персонажів або причинно-наслідкових зв'язків [28, с. 203]. Натомість пролепсис, що також безпосередньо стосується теперішнього моменту історії, реалізується через «флешфорвард» — стилістичний і наративний засіб, який переносить глядача у майбутнє історії [28, с. 205]. Таким чином, часова вісь нарративу охоплює теперішні події оповіді, а також минулі або майбутні події, які можуть бути пов'язані з теперішнім моментом історії або функціонувати як структурний



елемент нелінійного сюжету (Рис. 3).

Рис. 3. Часова вісь нарративу

Флешбеки в наративі можуть бути як дієгетичними, так і недієгетичними елементами, залежно від доступності зображуваної інформації для персонажів. Рівень дієгезису визначає, чи є ретроспективні сцени частиною досвіду героїв, чи вони можуть згадувати, бачити або чути ці події, чи ж ці сцени існують лише для глядача і не входять до сфери сприйняття персонажів. Натомість недієгетичні флешбеки доступні лише глядачеві і можуть проявлятися через закадровий голос, музику, графічні вставки, текстові пояснення, титри, архівні чи псевдохронікальні

матеріали тощо [107, с. 95]. Монтажні прийоми у вигляді спалаху, розчинення, затемнення, розмиття, зміни кольору чи освітлення, звукові переходи часто позначають флешбек як часово й емоційно відокремлений від основної хронології оповіді. Проте використання монтажу або ефектів не завжди свідчить про недієгетичний рівень. Дієгетичні флешбеки, які характеризують внутрішній світ персонажа, зазвичай реалізуються через монтажну склейку, що поєднується з крупним планом героя, слугуючи певним «входом» у його пам'ять. Вони можуть мати асоціативний, фрагментарний характер, порушуючи хронологію та створюючи візуально-ритмічну нерівномірність, що імітує спонтанність пам'яті. Такі флешбеки можуть супроводжуватись закадровим голосом героя у формі внутрішнього монологу. У цьому випадку закадровий голос є дієгетичним, адже персонаж «чуттєво присутній» у своїй думці і глядач сприймає її разом із ним. Як правило, часові зсуви в минуле, що стосуються теперішнього часу історії, поєднують і дієгетичні, і недієгетичні способи.

У наративній структурі флешбеки, що пов'язані з теперішнім часом історії класифікуються на: обмежені, експозиційні та онейричні. Обмежений флешбек активується завдяки специфічному наративному тригеру — предмету, звуку, ситуації або локації, що виступає каталізатором спогаду й повторюється з певними варіативними змінами у ретроспективній сцені. Експозиційний флешбек передбачає свідоме вербалізоване пригадування минулої події персонажем, що адресує спогад іншому учаснику діалогу або безпосередньо глядачеві. Онейричний флешбек реалізується через сновидіння, в межах якого реконструюється подія з минулого [133, С. 95-97]. Згідно з нещодавнім дослідженням, проведеним А. Мартінесом, Д. Педрено та А. Мораном (2022), найпоширенішим типом ретроспекції у серіалах платформи «Netflix» є саме обмежений флешбек [133, с. 101]. Його поява зазвичай пов'язана з повторним зображенням у кадрі того самого об'єкта, просторової конфігурації або сенсорного стимулу, що й активував початкову подію. Флешбек є одним із ключових наративних прийомів у багатосерійних фільмах і телесеріалах, де часто виникає потреба повернення до подій попередніх епізодів. Через фрагментарність формату, коли нові серії

виходять із різною періодичністю, глядачеві потрібно оновлювати важливу інформацію. У цьому контексті флешбек виконує не стільки функцію розкриття нового минулого, скільки нагадування про вже показані сцени, підкреслюючи їх значущість для поточної сюжетної лінії. Особливо це характерно для серіалів із горизонтальним наративом, де події розгортаються послідовно, і флешбеки слугують нагадуванням про ключові сюжетні вузли, мотиви персонажів та причинно-наслідкові зв'язки. Повторне показування подій у флешбеках впливає на темпоральну частоту і формує повторювальний наратив. Утім, надмірне використання цього прийому в телесеріалах призвело до його клішованості, особливо у жанрі мелодрама або детектив, де флешбеки служать нагадуванням аудиторії, часто старшої, про сутність сюжету. Важливу роль у цьому відіграють також музичний супровід і темп оповіді, які ми розглянемо далі.

В українському кінематографі флешбек використовується як багатофункціональний наративний прийом, що виконує різні завдання залежно від драматургічного контексту та емоційної тональності сцени. У фільмі «Хайтарма» (реж. А. Сеїтаблаєв, 2013) ретроспективні епізоди зі спогадами майора Кротова — антагоніста історії, з'являються кілька разів, виконуючи подвійну функцію. По-перше, вони розкривають його передісторію, а по-друге — ініціюють внутрішню трансформацію персонажа. Зокрема, Кротов згадує, як його родина потрапила під бомбардування німецької авіації, і як їх урятував головний герой, Амет-Хан Султан. Таким чином, флешбек не лише інформує, а й запускає процес морального переосмислення, створюючи емоційний контрапункт до основного сюжетного часу. Аналогічну функцію виконує флешбек у фільмі «Інший Франко» (реж. І. Висневський, 2021), де герой повертається у спогадах до періоду молодості та участі в «Пласті». Саме в ці моменти формуються ключові стосунки з майбутньою дружиною і другом, який згодом перетворюється на антагоніста. Ретроспективні сцени не лише пояснюють драматичне коріння конфлікту, а й розкривають мотивацію антагоніста, вмотивовану ревностями, поразкою та образою.

Іноді в наративі трапляються ретроспективні зсуви, які складно однозначно інтерпретувати: чи є вони суб'єктивними спогадами персонажа, чи функціонують як об'єктивні аналепсиси, що слугують елементами нелінійної структури оповіді. Наприклад, у стрічці «Люксембург Люксембург» (реж. А. Лукіч, 2023) фільм починається з епізоду, де зображений головний герой — Микола у дорослому віці, що відповідає теперішньому часу історії. Після цього глядач бачить події з його дитинства, які позначені як дієгетичними, так і недієгетичними маркерами. До дієгетичних маркерів належить чітка візуальна схожість і віковий розрив між дорослим Миколою та його дитячою версією, що створює органічний перехід у спогади героя. Недієгетичними маркерами повернення у минуле в цьому випадку є титр із зазначенням дати та місця дії («Лубни, 1998»), змінена кольорова гамма кадрів з ефектом свічіння та зернистістю зображення, а також використання стоп-кадрів. Особливу увагу привертає закадровий голос, який супроводжує глядача під час занурення у події дитинства. Цей голос належить головному герою і має рефлексивний характер, що може свідчити про його думки «тут і тепер» у формі внутрішнього монологу. Водночас у самій розповіді закадровий голос звертається до прихованого глядача — «когось», кому герой розповідає історію свого дитинства. Фрази на кшталт: «Ось це я — Коля, а це мій брат Вася. Ми — близнюки», містять інформацію, відому самому герою, що свідчить про її зверненість не до нього самого, а до зовнішнього слухача. Тому можна стверджувати, що закадровий голос у цьому випадку є недієгетичним, адже виходить за межі суб'єктивного сприйняття персонажа і функціонує як наративний засіб, орієнтований на глядача. Відповідно, часовий зсув у минуле тут не слід розглядати як флешбек, що відтворює суб'єктивний спогад, а радше як складову нелінійної структури оповіді, яка конструється поза межами дієгетичного досвіду персонажів.

Аналепсис, який не пов'язаний із теперішнім моментом історії та створює нехронологічний порядок подій. Його також часто використовують у телевізійних серіалах, де він виконує функцію розкриття деталей і формування логіки наративу. Особливо яскраво це виражено в українських серіалах жанру детектив, наприклад,

у серіалах «К.О.Д.» (реж. Є. Хоменко, С. Кримський, 2024-2025), «Водна поліція» (реж. А. Щербаков, С. Кримський, 2022-2023), а також «Пес» (реж. М. Каптан, І. Забара, 2015-2021), де аналепсис зазвичай з'являється наприкінці серії. У цей момент, коли справа розкрита, глядачам демонструють, як усе відбувалося насправді, тим самим уточнюючи або переосмислюючи попередні події і розкриваючи істину.

В українському ігровому кіно періоду Незалежності аналепсис як прийом використовується значно рідше, ніж флешбек. Це зумовлено як жанровими пріоритетами в національному кіновиробництві, так і домінуванням лінійної структури оповіді. Утім, такий прийом побудови сюжету все більше використовується у стрічках останніх років. Абсолютно нетиповою для українського кінематографа є темпоральна організація фільму «Сторонній» (реж. Д. Томашпольський, 2019), що ґрунтується на нелінійному викладі подій з численними аналепсисами, які формують складну псевдоповторювальну структуру. Цей наративний прийом призводить до розмиття меж між теперішнім, минулим і можливим, створюючи своєрідний «часовий лабіринт». Не менш цікавим прикладом нехронологічного порядку викладу є стрічка «Божевільні» (реж. Д. Тарасов, 2024), де події недавнього минулого та теперішнього розгортаються паралельно і сходяться до спільної точки теперішнього приблизно на двадцятій хвилині фільму. На відміну від більшості стрічок, у яких для орієнтації глядача час минулих подій маркується письмовими датами або візуальними підказками, у «Божевільних» маркується саме час теперішніх подій. Такий прийом викликає ефект темпорального зсуву не у минуле, як це зазвичай буває у випадку флешбеку, а, навпаки, створює ілюзію руху в майбутнє. Це відбувається тому, що на початку фільму глядач не має чіткого розуміння, які з показаних подій належать до «теперішнього» моменту, а які — до попередніх, що й породжує ефект часової дезорієнтації та посилює інтригу.

Часовий зсув у майбутнє виступає наративним випередженням, за допомогою якого глядач отримує уявлення про події, що ще не відбулися в межах дієгетичного часу, але вже впливають на інтерпретацію теперішнього. Такий

прийом часто реалізується у формах передчуття, пророчого видіння, сну, галюцинації або епізодичного марення, які цілеспрямовано порушують лінійність часової логіки [78. с. 138]. У випадках, коли флешфорвард відбувається з точки теперішнього моменту оповіді, його статус майбутнього може бути розпізнаний, якщо ці події згодом повторюються в сюжеті як реальне, актуальне «тепер», підтверджуючи своє передбачуване значення. Інакше вони залишаються в межах суб'єктивного досвіду героя, як потенційні сценарії або прояви його свідомості, які не реалізуються у фабулі. Наприклад, у стрічці «Буча» (реж. С. Тіунов, 2024) реалізовано типовий приклад флешфорварду у формі передчуття. Головний герой — волонтер Костя, переживає внутрішню боротьбу перед зустріччю з російськими окупантами. Прокручуючи у свідомості можливий розвиток подій, уявляє, як ця зустріч відбуватиметься. У його передчутті все завершується трагічно — його вбивають. Надалі у сюжеті події розгортаються згідно з передбаченим сценарієм: зустріч проходить саме так, як герой уявляв, за винятком одного ключового моменту — фіналу. На відміну від свого передчуття, Костя залишається живим. Таким чином, флешфорвард тут не просто виконує функцію наративного випередження, а й розкриває психологічний стан героя, поглиблюючи тему страху, невизначеності та внутрішньої боротьби в умовах екстремальної ситуації.

Флешфорвард може реалізовуватись не лише на візуальному, але й на вербальному рівні, як і флешбек, — у вигляді висловлених припущень або пророцтв, які згодом справджуються. Такий прийом створює ефект наративного передзнання, коли словесно озвучене майбутнє поступово набуває форми в реальності сюжету. Наприклад, у телесеріалах «Сліпа» (реж. О. Суржа, 2020-) та «Знахар» (реж. А. Ігнатуша, 2023) головні герої наділені надприродними здібностями яснобачення, що дозволяє їм вербалізувати майбутні події. У таких випадках вербальний флешфорвард виконує функцію не лише сюжетної передбачуваності, а й формує структуру екранного «передчуття», де реалізація сказаного закріплює міфологізований образ героя-пророка. Хоча в українському ігровому кінематографі пролепсиси залишаються радше винятком, ще в 1990-ті

роки окремі режисери почали експериментувати з нелінійною структурою оповіді на західний зразок. Так, одним із ранніх прикладів використання множинних часових зсувів став фільм жанру фантастика — «Екстрасенс» (реж. Г. Глаголев, 1992). Попри певну ексцентричність і відверто еkleктичну стилістику, стрічка все ж становить інтерес як експеримент із часовою поліфонією в українському жанровому кіно початку 1990-х. У контексті нелінійного сюжету він відіграє роль каталізатора драматичної напруги, структурного розширення або іронічного ефекту, особливо якщо персонаж наділений здатністю переміщуватись у часі або взаємодіяти з темпоральними шарами реальності. У деяких випадках такий зсув функціонує як атракційний елемент, зумисне виводячи глядача за межі звичної хронології, щоб актуалізувати теми фатуму, невизначеності або розриву суб'єктивного часу.

Для документального наративу загалом не типове застосування пролепсису, оскільки цей жанровий формат здебільшого ґрунтується на репрезентації подій у їхній послідовності, що відповідає хронологічному порядку реального перебігу подій. Спроба заздалегідь означити майбутнє порушує ключові принципи документалістики — орієнтацію на фактичну достовірність, спостереження без авторського втручання та автентичність моментального реагування на реальність. Водночас допустимість застосування пролепсису значною мірою зумовлюється внутрішньожанровими особливостями документального висловлювання. Якщо в обсерваційних, хронікальних або етнографічних формах документального кіно такі темпоральні зсуви майже не використовуються через орієнтацію на неперервне спостереження та хронологічну достовірність, то в жанрах журналістських розслідувань, есеїстичних фільмів, доку-фікшн, науково-популярних стрічок, портретних фільмів та інших гнучких формах документалістики застосування пролепсису може бути наративно виправданим і функціонально вмотивованим. Показовим у цьому контексті є фільм «20 днів у Маріуполі» (реж. Мстислав Чернов, 2022), у якому введення новинних сюжетів, що відтворюють події з майбутнього щодо основної наративної лінії, виконує функцію пояснювального й метанаративного шару. Зокрема, епізод з обстрілом пологового

будинку в Маріуполі, де врятовану породіллю пізніше показано в російських пропагандистських ЗМІ з дезінформаційними заявами, виступає прикладом пролептичного структурування наративу через інтермедійні вставки. Подібні техніки зустрічаються також у телевізійних програмах та новинних сюжетах у вигляді анонсів, що передбачають показ змістових елементів перед основною трансляцією, формуючи очікування глядача й структуруючи темпоральну логіку повідомлення.

Хоча події минулого, теперішнього й майбутнього зазвичай піддаються чіткому темпоральному розмежуванню, складнішим є визначення хронологічного статусу сюжетних фрагментів, що відображають сон, фантазії або ментальні проєкції персонажів. Такі епізоди, позбавлені прямого зв'язку з дієгетичним часом, часто функціонують у позачасовому вимірі або утворюють особливу суб'єктивну реальність. Подібні наративні конструкції характерні, зокрема, для анімаційного кіно, музичних відеокліпів і рекламних роликів, де часові межі цілеспрямовано розмиваються заради експресивного чи символічного ефекту. У цьому контексті йдеться про специфічну хронотопну організацію наративу — силепсис. Силепсис визначається як принцип об'єднання ситуацій і подій, що ґрунтується не на хронологічній послідовності, а на інших типах зв'язків — просторових, асоціативних, тематичних або емоційних. Така структура дозволяє формувати багатозначні, нерідко фрагментарні оповідні форми, які апелюють не стільки до раціонального розуміння, скільки до інтуїтивного сприйняття, чуттєвої рефлексії або глибоко вкорінених культурних кодів.

Зазвичай події минулого чи майбутнього легко розмежувати, утім значно складніше встановити, що саме слід розуміти як «теперішній час історії». Цьому питанню приділено несправедливо мало уваги у науковому дискурсі, адже відсутність чіткого розуміння цієї часової точки ускладнює аналіз анахроній, оскільки темпоральні зсуви (аналепсис, пролепсис) визначаються відносно теперішнього часу. Насправді, категорія теперішнього часу є однією з найскладніших не лише для наративної теорії, а й для суміжних дисциплін, таких як філософія, фізика та психологія [140, с. 230]. Хоча певні філософські чи фізичні

концепції часу можуть бути адаптовані для аналізу наративу, опираючись на дослідження інших часових категорій, можна сформулювати попередні припущення у межах кінознавства та наратології. Зокрема, теперішній час у наративі характеризується наявністю специфічних маркерів, які реалізуються як вербальними, так і невербальними засобами. До вербальних маркерів належать діалоги, характеристики голосу персонажів, закадровий голос (особливо той, що присутній виключно в межах теперішнього часу оповіді), а також титри з поясненнями. Невербальні маркери виявляються через кольорову гаму, світлове оформлення, реквізит, монтажні переходи, зовнішній вигляд персонажів, місце дії та декорації. Важливою є також пропорційна домінанта сцен, що розгортаються у певному часовому проміжку: якщо більша частина фільму концентрується на подіях, маркованих вищеописаними засобами, глядач інтерпретує цей проміжок як теперішній час наративу доти, доки не виникають часові зсуви назад або вперед. Слід зауважити, що орієнтація глядача у теперішньому часі не формується відразу з початкових кадрів твору, а встановлюється поступово, здебільшого після експозиції, у ході основної сюжетної частини.

Якщо порядок як темпоральний елемент визначає послідовність подій, то наративна швидкість (темп) регулює тривалість їх репрезентації. У межах аудіовізуального твору ця функція реалізується як темп оповіді, що дозволяє прискорювати, уповільнювати або пропускати окремі часові відрізки [123, с. 77]. Згідно Женеттом, базовою формою наративної швидкості є «сцена» (або «драма»), де хронологія подій максимально відповідає хронології їхнього представлення. Цю відповідність також акцентує С. Четмен, який розглядає «сцену» як приклад найвищої синхронності між дієгетичним часом і часом оповіді [82, с. 119]. У межах аудіовізуального мистецтва доцільно позначити цей тип швидкості як *реалістичний*, оскільки він передбачає синхронізацію трьох часових площин — часу історії, часу нарації та часу сприймання глядачем. Такий темп зазвичай реалізується в епізодах діалогу між персонажами або може бути характерним для всього твору загалом. Однією з визначальних умов досягнення цієї часової еквівалентності є принцип безпосередності — «тут і тепер». Такий темп

досягається за умови мінімального втручання засобів монтажу чи візуальних ефектів, що могли б впливати на тривалість дискурсивного часу. У подібних фільмах, як правило, застосовуються базові монтажні переходи або зйомка в межах одного плану. Австралійський дослідник кіно Шон Кубітт зауважує, що ранній кінематограф формувався на основі реалістичного темпу, який відтворював природний хід подій і сприймався як безпосередній фрагмент реальності. Саме завдяки реалістичному темпу кінематограф став видовищем-атракціоном, що викликав емоційну реакцію глядача і швидко прижився в культурному середовищі як нова форма публічного досвіду. Зокрема, він підкреслює, що «...Люм'єрів можна вважати засновниками реалістичної традиції кіно... вони захоплювали глядачів саме тому, що їхні фільми, здавалося, вловлювали плинність і спонтанність подій такими, якими їх сприймали в реальному житті» [89, с. 23].

У фільмах, орієнтованих на реалістичне відтворення подій, зазвичай використовуються мінімалістичні монтажні прийоми — зокрема, прості склейки або безперервна зйомка одним планом. Документальні та телевізійні проєкти, що фіксують події в моменті їхнього розгортання перед камерою, дотримуються реалістичного темпу оповіді, який відповідає принципів максимальної наближеності до дійсності — одному з ключових засад документальності в аудіовізуальному мистецтві. Утім такий темп складає основу й фікційного наративу. Яскравим прикладом такої стратегії є український короткометражний фільм «Це побачення» (реж. Н. Парфан, 2022), у якому темп оповіді максимально співвіднесений із хронометражем подій. Події відбуваються у світанковому Києві під час повномасштабної війни: військовий мчить вулицями міста, зупиняється, виходить із машини, і його зустрічає дівчина. Вони обіймаються — і на екрані з'являється напис: «Це побачення». Фільм знято одним безперервним планом, а камера, закріплена на капоті автомобіля, фіксує події здебільшого з перспективи водія. Відсутність монтажного дроблення забезпечує точне співпадіння екранного часу з дієгетичним. Динаміка підтримується за рахунок швидкого руху автомобіля, змін у міському ландшафті та звукового супроводу двигуна. Саме цей кінетичний

ритм руху визначає темп фільму, структуруючи нарацію як емоційно напружене очікування близької зустрічі.

Сеймур Четмен розглядає *розтягнення* як один із основних типів наративної темпоральності, за якого тривалість розповіді перевищує час подій у сюжеті (час історії). Така форма темпу часто застосовується у сценах, де необхідно підкреслити емоційну напругу, внутрішній психологічний стан персонажа або передати суб'єктивне відчуття сповільнення й часової порожнечі [83, с. 74]. У контексті монтажу розтягнення реалізується не лише за рахунок уповільненої зйомки, але й через часту зміну ракурсів (динамічну нарізку), а також розчинення між різними планами однієї й тієї самої дії. Коли ж у процесі розчинення кадри накладаються один на одного, виникає ефект мультиекспозиції. Цей прийом, типовий для індійських і турецьких серіалів, із часом перетворився на впізнаване кліше, що позначає посилену емоційність сцени. В українському екранному мистецтві ці техніки також використовувались, однак нині часто трактуються як іронічні цитати чи інтертекстуальні вставки. У стрічці «Мої думки тихі» (реж. А. Лукіч, 2019) уповільнений темп сцени виконує водночас гумористичну й трагічну функцію. У Косино, куди мати наполегливо вмовляє поїхати головного героя всупереч його небажанню, він опиняється в абсурдному становищі: змушений плисти в басейні серед літніх жінок у звичайній білизні, оскільки не мав плавок. Це привертає увагу оточуючих, адже Вадим виглядає незграбно. Уповільнена зйомка, саундрек в жанрі «треп» і гротескна композиція кадру створюють комічний контрапункт і передають суб'єктивне відчуття сорому. Темп сповільнюється майже вдвічі, аби посилити емоційне сприйняття. Монтажне розтягнення часу досягається не лише сповільненням руху, а й ритмічним чергуванням коротких планів і розчиненням між кадрами. Часткове розчинення створює ефект мультиекспозиції — накладання образів у напівпрозорості, що використовується як інструмент емоційного підсилення.

Темпоральна категорія «пауза» в аудіовізуальному наративі означає припинення руху часу історії (тобто подієвої послідовності), водночас час кінематографічної репрезентації продовжує свій хід. Такий тип темпорального

уповільнення часто реалізується за допомогою візуальних фрагментів, що не просувають сюжет уперед: статичних або майже нерухомих планів, описових сцен, атмосферних інтерлюдій чи експресивних деталей. До паузи також можуть призводити словесні або мета-нарративні коментарі — коли закадровий голос або внутрішній наратор втручається у хід розповіді [44, С. 93— 94]. Прийнято розрізняти дієгетичну та недієгетичну паузи. Дієгетична пауза виникає в межах внутрішнього світу історії — через кадри, що фіксують просторове або соціальне тло, наприклад, міські пейзажі, архітектуру або натовп, які не мають безпосереднього причинно-часового зв'язку з головною дією, однак додають глибини або контексту [126, с. 20]. У телесеріалах чи хронікально-документальних стрічках це можуть бути панорами міст, побутові сцени, які функціонують як візуальні «вдихи» в межах фабули. Недієгетична пауза — це втручання зовнішнього нарративного елементу, такого як голос поза кадром, екранний текст чи авторський коментар, що тимчасово «заморожує» розвиток подій, зупиняючи сюжет на користь рефлексії або філософського осмислення. Така техніка характерна для європейського кіно, зокрема, у фільмах Уеса Андерсона, де наратор не лише зупиняє час і втручається в оповідь, а й безпосередньо звертається до глядача, порушуючи межі четвертої стіни.

До феномену паузи як художнього жесту звертався Жан Епштейн ще в 1924 році, називаючи її «трагедією в зупинці». Для нього пауза — не просто сюжетне уповільнення чи порожнеча, а радикальне призупинення нарративної логіки, коли кінематографічне зображення звільняється з-під диктату фабули [99, с. 191]. Цю ідею розвиває Жак Рансьєр, розглядаючи паузу як естетичну подію — момент, коли рух зображення зберігається, але більше не служить розгортанню дії. Пауза порушує звичну хронологічну послідовність оповіді й відкриває особливий хронотоп — простір споглядання, де з'являється кінематограф як такий: не як носій історії, а як форма чистої візуальної присутності. У цьому сенсі пауза — це точка згущення часу, сенсу та образу.

У теорії нарративного дискурсу Женетт визначає резюме як тип оповідного темпу, за якого тривалість нарації є коротшою за відповідний період у сюжеті,

тобто події передаються стисло й лаконічно [106, с. 73]. В аудіовізуальному мистецтві цей принцип реалізується через *стиснення* часу, особливо під час зображення другорядних або рутинних епізодів. Основним засобом тут виступає динамічний монтаж — швидка послідовність кадрів, яка створює ефект пришвидшеного плину подій. Ефективним є також монтаж за співпадінням, коли перехід між сценами ґрунтується на візуальній або звуковій подібності, забезпечуючи безшовну зміну часу та простору. Часто застосовують і розчинення кадрів, яке в поєднанні зі ефектом співпадіння створює ілюзію монтажної невидимості. Ще один прийом — використання об'єкта на передньому плані, що перекриває камеру і маскує часовий перехід. Усі ці техніки формують темп стиснення, зберігаючи при цьому цілісність наративної логіки та ритму.

Стиснення часу — ключовий елемент наративної структури кіно, що дозволяє опустити побутові або транзитні епізоди, зосереджуючись на драматично значущих подіях. Цей прийом особливо помітний у сценах подорожей або переходів між ключовими подіями. У фільмі «Я, Перемога і Берлін» (реж. О. Ряшина, 2024) сцена подорожі Кузьми до Берліна демонструє чергування уповільненого темпу (проходження кордону) та стислого монтажу (дорога), де сотні кілометрів подолано за лічені секунди завдяки динамічній нарізці кадрів, пейзажів і музичного супроводу. У «Додому» (реж. Н. Алієв, 2019) стиснення реалізується інакше: тривала подорож з Києва до Криму передана через спокійний, статичний візуальний стиль, що створює ефект внутрішнього споглядання. Обидва приклади ілюструють різні стратегії темпорального стиснення — від енергійного монтажу до медитативної візуальності.

Позначення пропущеного часу може бути дієгетичним або недієгетичним: недієгетичні засоби — текстові вставки на кшталт «Минуло два роки»; дієгетичні — експліцитні (репліки персонажів, авторський голос) або імпліцитні (монтажні прийоми без вербального супроводу) [89, с. 120]. Імпліцитним або явним упущенням є сцена з фільму «Фучжоу» (реж. М. Ілленко, 1994), де герой приносить героїні весільну сукню. Глядач бачить довгий кадр: герой заходить, дістає сукню, підносить її героїні, вони обмінюються поглядами. Потім коротка склейка — герой

чекає біля дверей, а наступний кадр показує героїню в сукні. Момент переодягання пропущено, але глядач розуміє його наявність. Цей монтажний прийом позначає час і підкреслює емоційний підтекст сцени, додаючи їй комічного та сатиричного забарвлення. Однією з ключових темпоральних опозицій є поділ на анізохронію та ізохронію. Анізохронія означає порушення пропорційності між тривалістю події в дієгетичному часі та її екранною репрезентацією: наприклад, тривала подія може бути подана коротко через стислий монтаж, або навпаки — коротка дія розгортається у розширеній формі завдяки уповільненню, музичному супроводу чи детальному плануванню, що дозволяє підкреслити психологічну або символічну глибину моменту. Ізохронія, натомість, забезпечує максимальну відповідність між екранним і дієгетичним часом, часто реалізуючись у довготривалих безперервних кадрах (long take), які створюють ефект реального часу та занурення глядача.

Частотність у наративі — це темпоральна категорія, що визначає, скільки разів одна й та сама подія з дієгезису (умовного світу історії) згадується або репрезентується в оповіді. Введене Жераром Женеттом поняття частотності допомагає осмислити співвідношення між кількістю реальних подій, що відбулися у межах дієгезису, та кількістю їхніх оповідей, представлених у наративному дискурсі. Частотність, поряд із порядком і тривалістю, є ключовим елементом темпоральної організації тексту або аудіовізуального твору. Женетт виділяє три основні моделі частотної репрезентації.

Сингулятивна частотність — подія в історії трапляється один раз і саме один раз про неї розповідається в оповіді. Такий тип найбільш відповідає класичному реалістичному способу нарації, де кожна подія має свою окрему репрезентацію. Наприклад, у фільмі подія одного вечора, що справила значний вплив на персонажа, показується лише один раз — рівно стільки, скільки вона сталася в історії. Цей тип частотності сприяє чіткій хронологічності та каузальній послідовності.

Ітеративна частотність — численні події, що повторювалися у дієгезисі (наприклад, щоденні дії, рутина, звичка), репрезентуються в наративі лише один раз. У цьому разі автор не прагне показати кожен окремий випадок, а натомість

узагальнює їх. В аудіовізуальному мистецтві ітеративність реалізується через символічні повтори або стислий виклад, що створює враження циклічності чи сталості подій. Це дозволяє підкреслити регулярність, звичність або монотонність ситуації, часто з емоційною або екзистенційною функцією (наприклад, зображення буднів під час війни чи ізоляції).

Репетитивна (повторювальна) частотність — одна й та сама подія дієгезису розповідається кілька разів. Повтори можуть мати різне функціональне навантаження: вони можуть бути стилістичними (повтор однієї й тієї ж сцени з різною тональністю чи монтажем), структурними (повтор як елемент хорової форми, рефрену), або наративними (наприклад, одна й та сама подія розповідається з різних точок зору різних персонажів). Така частотність відкриває простір для сумніву, конфлікту інтерпретацій або глибшого занурення в смислову багатшаровість події. Вона також може підкреслювати травматичний досвід або спробу реконструкції минулого через фрагментарні спогади.

Усі три частотні моделі не лише визначають динаміку та ритм наративу, а й активно впливають на його смислову структуру. Вони формують сприйняття часу, визначають логіку згадування подій і посилюють або знижують їхню вагомість. У фільмі це реалізується не лише через словесну розповідь (наприклад, у voice-over чи монологі персонажа), а й через ритм монтажу, кількість повторних сцен, символічну редуваність образів або структурні цикли. Залежно від контексту, частотність може виконувати функції наративної економії, емпатичного підсилення, символічного наголосу чи драматичної деконструкції. Таким чином, категорія частотності виступає важливим інструментом не лише аналізу часових структур у наративі, а й дослідження способів репрезентації пам'яті, досвіду та повторюваності в художньому чи документальному контексті.

Темпоральність наративу — це не лише спосіб організації часу в оповіді, а складна система структурних рішень, яка формує сприйняття подій, їхню вагомість і ритм розгортання. Поняття порядку, тривалості й частотності дозволяють виявити, як саме наратив моделює часову логіку — сповільнюючи чи пришвидшуючи події, порушуючи їхню хронологічність або повторюючи окремі

моменти задля акцентуації. У кінематографі темпоральна структура оповіді набуває ще більшої виразності через монтаж, ритм та символічні повтори, створюючи поліфонічний образ часу, який резонує з пам'яттю, досвідом і внутрішнім світом персонажів. Водночас, завдяки різноманіттю темпоральних стратегій, аудіовізуальні твори здатні не лише передавати лінійний перебіг подій, а й відображати суб'єктивні часові переживання, множинні часові пластини та складні наративні конфігурації, що поглиблюють емоційне занурення глядача і відкривають ширші інтерпретаційні можливості.

2.3. Режими перцептивного модусу в українських аудіовізуальних наративах

У межах сучасної наративної теорії поняття фокалізації набуло статусу одного з ключових аналітичних інструментів, що дозволяє чітко розрізняти позицію того, «хто сприймає», і того, «хто говорить». Поняття «фокалізація», введене Ж. Женеттом у 1980 році, а пізніше розширене та конкретизоване М. Баль [62, с. 163], зумовило його подальше використання як одного з провідних інструментів аналізу наративу. В аудіовізуальному мистецтві, де нарація реалізується не лише вербально, а передусім за допомогою візуальних і звукових кодів, фокалізація дає змогу дослідити способи побудови глядацької точки зору та визначити ступінь суб'єктивності або об'єктивності зображення. Фокалізація безпосередньо пов'язана з поняттям наратора, який найчастіше не має стабільного вербального вираження, але функціонує через інстанцію нарації, що проявляється у специфічній організації зображення, монтажу, звуку та ритму [71, С. 43-45]. Вивчення фокалізаційних стратегій дозволяє простежити, яким чином аудіовізуальний текст організовує сприйняття глядача, вибудовує його залученість у події та конструює рівні суб'єктивності, які часто співвідносяться з певними ідеологічними орієнтаціями [75, с. 57]. У кінематографі поняття фокалізації безпосередньо пов'язане з інстанцією неявного (імпліцитного) наратора, яка реалізується через технічні та естетичні параметри фільму, що притаманні

аудіовізуальному мистецтву, — монтаж, рух камери, композиція кадру, звук, ритм та інші аудіовізуальні засоби. Тож, зовнішня фокалізація є провідною формою організації візуального сприйняття в аудіовізуальному мистецтві [91, с. 162].

Поняття «зовнішня фокалізація» дозволяє описати специфіку наративної перспективи, коли глядач отримує інформацію про події та персонажів не зсередини, а ззовні — через відсторонене, нефіксоване або умовно об'єктивне спостереження. Такий режим сприйняття не занурює у внутрішній світ героїв, а зосереджується на зовнішніх діях. На думку М. Баль, фокалізація — це передусім перцептивний модус, тобто кут зору, з якого сприймається наративна інформація. У її трактуванні зовнішній фокалізатор позначає сприйняття, що здійснюється не з позиції жодного персонажу, а від умовної або абстрактної наративної інстанції, яка не є учасником подій і не має психологічного зв'язку з героями. Така точка зору може бути максимально наближеною до «нейтрального» або «об'єктивного» спостереження. Таким чином, зовнішня фокалізація в аудіовізуальному наративі виконує функцію обмеження суб'єктивного занурення. У такий спосіб досягається естетичний ефект відсторонення, що може використовуватись як наративна стратегія для критичного осмислення подій.

Зовнішня фокалізація стала першою історично реалізованою формою фокалізації в кінематографі, зумовленою самою природою технічного бачення камери, що з початку розвитку кіно фіксувала дійсність ззовні, не претендуючи на проникнення в суб'єктивні стани персонажів. Незважаючи на подальшу еволюцію аудіовізуального наративу та поширення інших типів фокалізації, зовнішня фокалізація і сьогодні зберігає статус однієї з найрозповсюдженіших стратегій оповіді у фільмах різних жанрів. Як і будь-яка інша стратегія, зовнішня фокалізація реалізується через систему дискурсивних прийомів, які формують оптику наративного спостереження. Насамперед, її вияв можна простежити у виборі ракурсу, крупності планів, русі камери, фокусі, світлі, у ритмі монтажу та частоті монтажних склейок. Принцип спостережливого бачення у кіно наближає функцію камери до ролі нейтрального свідка, що фіксує події без прямого залучення в них.

Документальне кіно, з огляду на свою орієнтацію на правдиве відображення дійсності, зазвичай функціонує в межах зовнішньої фокалізації. У подібному типі фокалізації точка зору не прив'язана до персонажів і не охоплює їхню внутрішню перспективу. Фокалізатор виступає як зовнішній спостерігач, що репрезентує події дистанційовано, наприклад, за допомогою статичної камери.

Принцип зовнішньої фокалізації знайшов виразну реалізацію в багатьох стрічках сучасної української документалістики, де домінує естетика спостереження. Зокрема, фільми «Панорама» (реж. Ю. Шилов, 2019), «Історія зимового саду» (реж. С. Мозговий, 2018) та «Співає Івано-Франківськтеплокомуненерго» (реж. Н. Парфан, 2019) будуються на принципі мінімального втручання камери у зображуване, що передбачає відсутність прямого авторського коментаря чи запропонованої інтерпретації. Камера функціонує як «нейтральний свідок», який зберігає дистанцію щодо персонажів, фіксуючи повсякденність у її невимушеній рутині. У таких фільмах відсутня явна (експліцитна) нараторська інстанція: немає закадрового голосу, інтерв'ю чи прямих звернень до глядача. Цей підхід пов'язаний із традицією «*cinéma vérité*» — напряду в документальному кінематографі, що сформувався у Франції в 1960-х роках і ставив за мету максимально безпосереднє фіксування дійсності з мінімальною режисерською медіацією. Глядач дізнається про героїв лише через їхні дії, мову, жести, інтонації, не отримуючи прямого тлумачення їхніх емоцій чи мотивацій. Камера при цьому лише фіксує, а не тлумачить, не втручається у перебіг подій, але залишає простір для глядацької інтерпретації.

У зовнішній фокалізації можливе формування множинних точок зору, що актуалізується через специфічні візуальні прийоми. Зокрема, техніка розділеного екрана є прикладом впровадження множинної зовнішньої фокалізації, коли фокалізатор постає як усюдисуща інстанція, що одночасно займає кілька просторових позицій. Зазначений прийом має екстрадієгетичний характер, оскільки реалізується засобами, що недоступні для персонажів фільму й не зумовлені дієгезисом. Іншим способом множинної точки зору може бути техніка накладання зображень, що також може символізувати одночасну присутність

декількох зовнішніх перспектив. Втім, у більшості випадків така техніка виконує функцію візуалізації внутрішнього стану героя, трансформуючись у механізм внутрішньої фокалізації, що передає суб'єктивні переживання або спогади. Найочевиднішим маркером зовнішньої фокалізації у візуальній структурі фільму є використання загальних та надзагальних планів. У таких композиціях герої показані з великої дистанції, а камера фіксує події з нейтральної позиції, не прив'язаної до жодного з учасників наративу. Погляд у таких кадрах належить умовній безособовій інстанції, що виконує функції формування просторового контексту, встановлення емоційної або наративної дистанції, а також створення ефекту епічного масштабу. У цьому разі індивідуальний досвід персонажів відступають перед загальною перспективою, а візуальний наратив набуває ознак «панорамного знання» — когнітивної позиції, що не зумовлена баченням конкретного суб'єкта, а надає глядачеві відчуття об'єктивованої повноти ситуації.

Прикладом множинної зовнішньої фокалізації, яка виникає за умов паралельної дії в кількох просторах або наявності кількох джерел візуального сприйняття є документальна стрічка «Земля блакитна, ніби апельсин» (реж. І. Цілик, 2020). Уже на початку стрічки ми спостерігаємо за процесом створення фільму всередині самого фільму: герої готують простір для зйомки — створюють знімальне тло, виставляють світло, ставлять стілець. Донька головної героїні, яка готує вступну роботу для навчання на оператора кіно і ТБ, веде власне знімання. Відповідно, глядач бачить як зображення, яке продукує камера героїні, так і зовнішній загальний план, що включає її разом із технічним обладнанням. У цьому фрагменті спостерігається зміна фокалізаційного вектора: ми переходимо від візуального досвіду героїні як оператора до споглядання її як об'єкта в кадрі. Однак, попри зміну перспективи, фокалізація залишається зовнішньою, оскільки в обох випадках ми не отримуємо доступу до внутрішнього світу героя — лише до дій і їхньої кінематографічної репрезентації. Така подвійна перспектива створює ефект «бекстейджу», тобто зйомку процесу інших знімань, що ускладнює визначення межі між спостереженням і постановкою, між реальністю й авторським фільмуванням. Таким чином в українській документалістиці зовнішня фокалізація

постає не лише як техніка дистанційного бачення, а й як естетична й етична стратегія, що дозволяє зберегти автономію героя, не вторгаючись у його внутрішню сферу, й водночас — запропонувати глядачу простір для власного смислового співтворення.

Концепція «реального кіно», сформульована режисером В. Манським спільно з колом документалістів, постає як своєрідний маніфест на перетині між мистецтвом і реальністю. Вони наголошують на необхідності повернення до першоджерела — реальності, яка має залишатися головним аспектом неігрового кіно. Однією з ключових позицій маніфесту є відмова від ідеї завершеності фільму. У «реальному кіно» не існує традиційного фіналу: кожна версія стрічки — це лише один з можливих варіантів її існування. Тому замість титру «кінець» у фіналі фільму вказується дата першого публічного показу конкретної версії, а зйомки можуть тривати навіть після її виходу [28, с. 151]. Таким чином, фільм стає відкритою процесуальною формою, яка розгортається синхронно до нескінченного перебігу реальності. Водночас сучасна документалістика не зводиться лише до зовнішньої фокалізації, що підтверджує й оscarоносна стрічка «20 днів у Маріуполі» (реж. М. Чернов, 2023). Залучення закадрового коментаря, інтерв'ю, щоденникових монологів, інсценованих реконструкцій або навіть анімації може вводити внутрішню фокалізацію, даючи доступ до досвіду конкретного персонажа чи автора.

В ігровому кінематографі використання принципів спостереження або «правдивого кіно» формує стиль реалізму, що тяжіє до максимального наближення до повсякденної дійсності, відтворення природних ритмів життя та зниження рівня художньої умовності [28, с. 152]. Такий підхід виявляється у використанні натурних локацій, природного освітлення, мінімальної роботи з музичним супроводом, а також стриманої акторської гри, нерідко з залученням непрофесійних акторів, яка має на меті не демонстрацію емоцій, а їхнє спостережуване проживання. Камера в такому стилі часто функціонує як пасивний свідок, фіксуючи події у довгих планах без інтенсивного монтажного втручання. Як приклад функціонування естетики реалізму в сучасному українському

кінематографі можна навести низку фільмів, створених упродовж 2013-2023 років, зокрема: «Погані дороги» (реж. Н. Ворожбит, 2020), «Клондайк» (реж. М. Ер Горбач, 2022), «Атлантида» (реж. В. Васянович, 2019), «Додому» (реж. Н. Алієв, 2019), «Донбас» (реж. С. Лозниця, 2018), «Мати апостолів» (реж. З. Буадзе, 2020), «Пофарбоване пташеня» (реж. В. Маргоул, 2019), «Рівень чорного» (реж. В. Васянович, 2017) та інші. Ці стрічки демонструють прихильність до реалістичного зображення дійсності, занурюючи глядача в досвід війни, втрати, пам'яті та ідентичності через призму спостереження, мінімалізму та приглушеної емоційності.

Внутрішня фокалізація — це тип наративної перспективи, коли події оповідаються з точки зору героя. Фокалізатор бачить світ так, як його бачить, відчуває чи усвідомлює конкретний герой [44, с. 146]. Основною ознакою внутрішньої фокалізації є повна ідентифікація з героєм, коли фокалізатор знаходиться або біля нього або «всередині» його свідомості [44, с. 26]. Зміна зовнішньої фокалізації на внутрішню найчастіше трапляється у сценах снів, фантазій або ретроспекцій, де домінує внутрішній фокалізатор. Ретроспекція, будучи одним із ключових прийомів структурної організації класичного наративу, зазвичай подається як спогад героя, що тимчасово наділяє його роллю фокалізатора. Теоретично, це передбачає повне припинення зовнішньої фокалізації в межах флешбеку, проте на практиці таке трапляється досить рідко.

Технічно цей прийом реалізується через так званий кадр «суб'єктивної камери» («point of view shot»), коли камера репрезентує безпосереднє бачення героя, фактично граючи роль його зорового сприйняття [144, с. 56]. Іншим прикладом є монтажна склейка по осі погляду, яка поєднує кадр героя, що дивиться, з кадром об'єкта, на який він дивиться. Це викликає у глядача когнітивну інтерпретацію наступного зображення як того, що сприймається саме героєм, навіть якщо воно не супроводжується додатковими маркерами суб'єктивності [143, с. 58]. Однак варто враховувати, що за відсутності попереднього кадру із зображенням героя або чіткої монтажної логіки, подібне візуальне рішення може бути прочитане як абстрагована, умовна перспектива, що наближається до

зовнішньої фокалізації. Класичним прикладом змінної внутрішньої фокалізації є прийом зворотнього кадру або «вісімки», тобто чергування зображень, у яких відтворюються погляди співрозмовників у діалоговій сцені [98, с. 94]. Така схема потенційно дозволяє передати фокус уваги від одного персонажа до іншого, створюючи ефект суб'єктивного сприйняття подій. Водночас, якщо в такому кадрі видно частини тіла співрозмовника (плече, голова, спина тощо) подібна послідовність зазвичай залишається в межах зовнішньої фокалізації.

Рух камери також може створювати ефект присутності героя та передавати його сприйняття подій. Наприклад, коли камера тремтить, рухається нестабільно або імітує переслідування, це нагадує погляд очима героя або іншої наративної інстанції [98, с. 139]. Такий прийом дозволяє глядачеві емоційно наблизитися до героя, відчутти його стан і сприймати події так, як бачить їх він. У цьому випадку рух камери набуває суб'єктивного характеру, оскільки передає не просто події, а внутрішній досвід персонажа. Фокалізація може формуватися і засобами мізансцени, зокрема, через побудову композиції кадру, розміщення персонажів, глибину різкості та просторову структуру зображення, тобто без необхідності монтажного втручання.

Одним із найвиразніших засобів передавання внутрішньої перспективи в аудіовізуальному наративі є звук. Зокрема, музика, яка звучить у моменти сильного внутрішнього переживання героя або існує в межах його свідомості (як уявна, а не дієгетична), здатна виразити емоційний стан, який візуально залишається прихованим [100, С. 85-95]. Ще одним потужним інструментом є закадровий голос — форма вербального мовлення, яка дає змогу глядачеві «почути думки» героя, побачити події з його точки зору, зануритися у внутрішній світ персонажа та краще зрозуміти його мотивації, сумніви чи рефлексії. Окрім того, пряме звернення іншого персонажа до камери створює ефект суб'єктивного погляду — камера в цьому разі ніби уособлює героя, і глядач на мить стає носієм його погляду, тимчасово «втільюючись» у персонажа, до якого звертаються. Розглянемо на прикладах, як функціонує внутрішня фокалізація в українському аудіовізуальному мистецтві.

Ігровий фільм жанру трилер, містика, детектив «Сторонній» (реж. Д. Томашпольський, 2019) подає події переважно через призму сприйняття головної героїні — інспектора Глуховської, яка розслідує безслідне зникнення команди синхроністок у басейні під час виступу. Хоча стрічка знята у стилі зовнішньої фокалізації, глядач дізнається про суб'єктивний характер цього сприйняття лише наприкінці фільму. Крім того, внутрішня фокалізація у фільмі є множинною, оскільки періодично змінюється, переходячи до сприйняття подій через субособистість героїні. У таких випадках внутрішня фокалізація відіграє провідну роль у формуванні жанрової специфіки психологічного трилера, детективу та фільму жахів, адже вона обмежує обсяг інформації, доступної глядачеві, і дає змогу співпереживати подіям у режимі реального часу разом із головною героїнею, сприймаючи ситуацію виключно в межах її знань та досвіду.

Внутрішня фокалізація з позиції явного гомодієгетичного наратора, що веде оповідь про себе за допомогою закадрового голосу, є поширеною наративною стратегією в ігровому кіно. Такий тип оповіді створює ефект суб'єктивного занурення й дозволяє глядачеві сприймати події з позиції персонажа. У стрічці «Чому я живий» (реж. В. Новак, 2021) голос головного героя Женьки супроводжує оповідь від його дитинства до юності, змінюючись разом із персонажем. Таким чином, у цих стрічках граматичний час служить важливим маркером внутрішньої фокалізації, що передає персональний, емоційно забарвлений досвід героїв. Утім, варто зауважити, що навіть у фільмах, де головні герої коментують події закадровим голосом, внутрішня фокалізація присутня лише в ті моменти, коли ми чуємо цей голос або перебуваємо поруч із персонажем. Натомість, у сценах за участю інших героїв, де закадровий голос відсутній і жодна точка зору не домінує, відбувається перехід до зовнішньої фокалізації, тобто до сприйняття подій з позиції стороннього спостерігача.

Така стратегія використана, зокрема, у стрічці «Люксембург Люксембург» (реж. А. Лукіч, 2023), де розповідь ведеться від імені головного героя, що дозволяє глядачеві сприймати події як особистий, емоційно забарвлений досвід. Уже на початку фільму Коля вводить глядача в історію свого життя за допомогою

закадрового коментування у формі «я-повідомлення» або «я-звернення». Такий вступ одразу позначає його як гомодієгетичного наратора, який розповідає про власний досвід, що надає оповіді виразно суб'єктивного характеру. Інтонаційно цей голос звертається не до конкретного, чітко окресленого співрозмовника, а радше до узагальненого адресата — умовного, прихованого (імпліцитного) глядача. У наратології такий прийом трактується як звернення до прихованого співрозмовника, який існує в межах структури фільму, проте не має визначеного образу в дієтезисі [71, с. 209]. Таким чином, герой ніби визнає факт спостереження за собою, але не персоніфікує адресата, зберігаючи дистанцію й водночас інтимність, що дозволяє глядачеві зануритися в його внутрішній світ. Крім того, закадровий голос, що виконує функцію внутрішнього монологу, має рефлексивний і філософський характер. Саме через нього підіймаються ключові питання стрічки, зокрема: «Кажуть, батьки відповідальні за своїх дітей. А чи повинні ми — діти, нести відповідальність за своїх батьків?».

Подібний прийом використано у фільмі «Сьомий маршрут» (реж. М. Ілленко, 1998), де внутрішній голос героїні звучить як звернення до матері. Вона знімає київські вулиці з її дитинства, перетворюючи візуальну оповідь на особистий лист, адресований мамі. Голос героїні виконує не лише функцію коментаря до зображуваного, а й слугує засобом емоційного зв'язку, який долає просторову та часову дистанцію. Внутрішня фокалізація виявляється також у фрагментах, де камера перебуває в руках героїні: вона зосереджується на окремих деталях, наближає зображення, активно вибудовуючи погляд, на відміну від статичної камери, що лише спостерігає. Такі кадри формують метанаративну структуру, в якій одне зображення відсилає до іншого, вибудовуючи мережу внутрішніх візуальних зв'язків. Зокрема, сцени, в яких зафільмовано процес знімання, відкривають простір для рефлексії щодо статусу автора. Це спонукає переосмислити традиційне розмежування між «внутрішнім» і «зовнішнім» поглядом: чи не є саме аудіовізуальне мистецтво формою внутрішньої фокалізації, що передає суб'єктивну перспективу окремої особи або колективу? Хоча в загальнофілософському дискурсі подібне припущення може мати підстави, у

межах наратологічного аналізу визначальним орієнтиром лишається дієгезис. Внутрішня фокалізація виникає лише тоді, коли точка зору переходить до дієгетичного наратора, який перебуває всередині історії (інтрадієгетичного) або поза нею (екстрадієгетичного).

Цікавим видається й той факт, що внутрішня фокалізація функціонує не лише як характерна ознака окремих жанрів, а й часто виявляється у зв'язку з певною тематикою. Драми про дорослішання, як правило, демонструють події з перспективи головного героя, занурюючи глядача в інтимний досвід трансформації особистості під впливом внутрішніх криз і зовнішніх викликів. У фільмі «Ти мене любиш» (реж. Т. Ноябрьова, 2024) події подаються переважно крізь призму внутрішнього переживання головної героїні — її страху, тривоги й пошуку любові. Утім, у цій стрічці спостерігається явне обмеження доступу до інформації, яке зумовлене не лише рамками суб'єктивного сприйняття героїні, а й іншими стратегіями приховування. Наприклад, у сцені, де до Кіри приходить дівчина з роботи її батька, щоб поговорити про щось важливе, початок діалогу розгортається в реалістичному темпі, без помітного відхилення від стилістики попередніх епізодів. Проте фінальні, ключові репліки глядач не чує. У цьому фрагменті змінюється наративна швидкість: реалістичний темп оповіді порушується через чергування розтягнення часу та пропущених епізодів. Анізохронія реалізується за допомогою дискурсивних засобів монтажу — ефекту рапиду, грубих склейок без зміни плану й ракурсу, а також появи недієгетичного звуку, що імітує тинітус — відчуття дзвону або свисту у вухах, що не має об'єктивного зовнішнього джерела. Тож, глядач не чує, що сказали Кірі. Подібне обмеження інформації простежується і в інших епізодах, коли героїня чує травматичні для себе повідомлення, зміст яких глядачеві залишається невідомим. Хоча таке обмеження знання зовні має ознаки зовнішньої фокалізації, наративна перспектива при цьому не змінюється. Фокалізатор залишається внутрішнім, адже події все ще сприймаються з позиції самої героїні. Йдеться про приклад гетеродієгетичного обмеження інформації, тобто такого, що виходить за межі дієгетичного світу. Монтаж і звук створюють

ілюзію зовнішнього, об'єктивного спостереження, але ми продовжуємо залишатися в межах її суб'єктивного сприйняття.

У ще одній стрічці про дорослішання «Назавжди назавжди» (реж. А. Бурячкова, 2024) внутрішня фокалізація виступає одним із ключових інструментів наративної побудови, визначаючи спосіб репрезентації подій через призму особистого досвіду героїні. Тоня, одна з центральних постатей, слугує основним фокалізатором: саме її емоційне сприйняття визначає оптику фільму, занурюючи глядача в драму самотності, нестабільності та пошуку підтримки в кризовий період формування ідентичності. Втім, у стрічці наявні й інші персонажі, на яких зосереджено достатньо уваги, тож значна кількість епізодів відбувається без присутності Тоні. У таких сценах героїня не має доступу до подій, що розгортаються, тож виникає питання: яку точку зору займає глядач, коли зникає персонаж-фокалізатор, який раніше структурував наративне бачення? Відсутність Тоні як джерела внутрішньої фокалізації спричинює тимчасовий зсув фокалізації. У сценах, де глядач отримує доступ до подій або знання, яке недоступне героїні, фокалізація наближається до зовнішньої, тобто всевідаючої позиції. Така зміна перспективи свідчить про динамічну структуру наративу, в якій точка зору не є стабільною, а варіюється відповідно до драматургічної функції сцени. Стрічка «Я і Фелікс» (реж. І. Цілик, 2022) використовує подібне наративне рішення: внутрішня фокалізація є провідною, адже події подаються крізь сприйняття хлопчика Тимофія, і глядач занурюється в його світ, сповнений дитячих страхів, сумнівів та пошуків ідентичності в умовах пострадянської трансформації.

У вищезгаданих прикладах наратор може бути як прихованим («Я і Фелікс», «Ти мене любиш», «Назавжди назавжди»), так і явним («Чому я живий?», «Люксембург Люксембург»). У разі прихованого наратора він не виокремлюється в оповідній структурі, а його присутність опосередковано зчитується через сприйняття подій персонажем. У таких випадках функції наратора та фокалізатора зливаються: оповідь подається з позиції героя, через його емоції, досвід та обмежений доступ до інформації. Це характерно для фільмів, у яких домінує внутрішня фокалізація, що не передбачає наявності зовнішньої коментаторської

інстанції чи позакадрового голосу. Наративна інформація постає так, ніби вона безпосередньо впливає зі свідомості персонажа. Глядач долучається до подій саме через внутрішню перспективу героя, що сприяє глибшій емпатійній ідентифікації. Часто така перспектива реалізується за допомогою внутрішнього монологу, рефлексивних коментарів або суб'єктивної аудіовізуальної подачі. При внутрішній фокалізації наратор може набувати гомодієгетичного статусу — бути присутнім у межах дієгезису як персонаж, зазвичай головний герой, або ж залишатися гетеродієгетичним — зовнішнім щодо світу подій [71, с. 48]. У першому випадку нарація набуває форми інтимного свідчення, де досвід героя подається у форматі «я»-розповіді, що функціонує як суб'єктивний спогад або потік свідомості.

Коли нарація подається через внутрішню перспективу у формі минулого часу, це вказує на її ретроспективний характер, адже події репрезентуються як уже пережиті й осмислені, часто крізь призму особистої пам'яті. Граматичний час стає важливим маркером: вживання минулих форм сигналізує про часову дистанцію між моментом дії та моментом її оповіді. У фільмі «Оранжлав» (реж. А. Бадоев, 2007) вже у вступній сцені голос за кадром описує початок дня героя, водночас ототожнюючи себе з персонажем у кадрі. Це створює ефект гомодієгетичного наратора, який говорить про власний досвід із позиції «я». Вживання минулого часу підкреслює, що йдеться про спогади, і дозволяє глядачеві сприймати події як суб'єктивно пережиті та вже осмислені. У фільмі «Поводир» (реж. О. Санін, 2014) цей прийом реалізується через голос дорослого Пітера Шемрока, який розповідає про події свого дитинства.

Оповідування в минулому увиразнює часову й емоційну дистанцію, надаючи історії рефлексивного характеру. Водночас я-нарація може бути реалізована й у випадках, коли персонаж, що говорить, вже не належить до світу живих або перебуває в граничному стані між життям і смертю. У фільмі «Будемо жити» (реж. Д. Томашпольський, 1995) ми чуємо голос головного героя з потойбіччя, адже події подаються ніби з «іншого боку життя». При цьому закадровий коментар здійснюється в теперішньому часі, що створює відчуття триваючої присутності або збереженого сприйняття, попри смерть. Подібна стратегія простежується у фільмі

«Я працюю на цвинтарі» (реж. О. Тараненко, 2022), де звучить голос загиблого хлопчика — сина головного героя. Попри фізичну відсутність у межах дієгезису, він постає як інтрадієгетичний наратор, глибоко емоційно залучений у події. Розповідь ведеться у теперішньому часі, що підсилює ефект внутрішньої фокалізації та вказує на глибинний зв'язок із психікою батька. У цьому випадку голос дитини виконує не лише наративну, а й психоемоційну функцію — він стає резонатором внутрішнього стану героя, через який втілюється символічний або уявний діалог із померлим сином. Така структура подачі дозволяє інтерпретувати голос як втілення глибокої травматичної пам'яті та емоційної втрати.

Голос за кадром, хоча й задає певну перспективу, з якої подаються події, не завжди ототожнюється з внутрішнім фокалізатором. Закадрова нарація може функціонувати не як суб'єктивна проєкція внутрішнього світу персонажа, а як механізм контролю оповіді з позиції більшої обізнаності. Такий наративний прийом часто реалізує нульову фокалізацію, тобто ситуацію, в якій наратор має доступ до ширшого обсягу інформації, ніж будь-який з учасників подій [44, С. 173-185]. Ознаками такого типу наратора є:

- відсутність у дієгезисі (він не є дійовою особою оповіді);
- екстрадієгетичний статус (існування поза межами фікційного світу);
- всезнаючість або контроль над розподілом інформації;
- незалежність від конкретної точки зору персонажа.

Таким чином, закадровий голос може належати саме екстрадієгетичному всезнаючому наратору, який не обмежений чиймось суб'єктивним сприйняттям і не надає переваги жодному персонажу у фокалізаційній структурі [44, с. 40]. У межах нульової фокалізації глядач отримує вичерпну інформацію про події, думки, почуття й мотивації всіх дійових осіб, що дозволяє йому вибудовувати повну картину наративного світу. Такий тип фокалізації, за Ж. Женеттом, означає ситуацію, коли глядач знає більше, ніж герой [106, с. 133]. Такий підхід дає змогу створювати напругу, ефекти драматичної іронії або передбачення, коли глядач знає про загрозу чи поворот подій ще до того, як про це дізнається герой. Саме це робить нульову фокалізацію ефективною для побудови як драматичних, так і комедійних

структур, особливо ситуаційних комедій. Обізнаність глядача щодо ситуацій може породжувати хвилювання за героя, емпатичне збентеження («іспанський сором»), очікування, які можуть бути або виправдані, або зруйновані наративом. У комедії, зокрема, така фокалізація створює простір для гумору через непоінформованість персонажів, тоді як глядач уже розуміє контекст. Наприклад, герой може діяти всупереч реальній ситуації, не усвідомлюючи її, тоді як у глядача це викликає сміх. Всезнаючий наратор, характерний для нульової фокалізації, виступає не лише посередником між історією й глядачем, а й авторитетним коментатором, який може переплітати кілька сюжетних ліній, здійснювати часові зсуви (флешбеки, флешфорварди) або надавати пояснення щодо внутрішньої мотивації героїв, суспільного контексту, причинно-наслідкових зв'язків тощо [120, с. 48]. Його функція полягає у формуванні ширшого наративного бачення, що не прив'язане до жодної суб'єктивної перспективи.

В українському ігровому кіно 1991-2025 років голос за кадром найчастіше пов'язується з фігурою всезнаючого або всюдисущого наратора, який структурує події ззовні, часто з іронічним, філософським або дистанційованим тоном. У стрічці «Мир вашому дому!» (реж. В. Лерт, 2017) закадровий голос репрезентує рівень вищої оповіді: він не належить жодному з персонажів, не діє в межах дієгезису та не прив'язаний до конкретної точки зору. Цей голос стилістично продовжує тон Шолом-Алейхема, чий твір «Тев'є — молочар» став основою для адаптованого сценарію, і виконує функцію оповідача-коментатора. З одного боку, він занурює глядача в контекст подій, а з іншого — зберігає відстороненість, властиву всезнаючому наратору, здатному тлумачити та оцінювати події. Така оповідна стратегія поєднує нульову фокалізацію, характерну для всезнаючого наратора, з іронічною стилізацією під літературного оповідача. Наратор знає більше за будь-кого з героїв, не обмежений їхнім досвідом і часто звертається до глядача безпосередньо, як до співрозмовника або слухача вже завершеної історії. Завдяки цьому наратив набуває ретроспективності, перетворюючись на пам'ять або притчу з водночас емоційною дистанцією та завершеністю.

Так само відбувається й у стрічках «Як коваль щастя шукав» (реж. П. Василевський, 1999), «Чорна рада» (реж. М. Засєєв-Руденко, 2001), «Мийники автомобілів (реж. В. Тихий, 2001)», «Штольня» (реж. Л. Кобильчук, 2006), «Прикольна казка» (реж. Р. Ширман, 2008), «Зірки за обміном» (реж. О. Даруга, 2022) та ін. Особливо яскраво всезнаюча позиція виявляється у фільмі «Татарський триптих» (реж. О. Муратов, 2004), де наратор виконує роль втручального коментатора: він не лише повідомляє факти, а й інтерпретує їх, вдається до метафор, оцінок і узагальнень, іноді маючи доступ до внутрішніх станів персонажів. Варто зауважити, що всезнаючий наратор не завжди є всюдисущим: він може мати обмежений доступ до дієгезису, бути іронічним, ненадійним або навіть стилізованим як персонаж-спостерігач. У таких випадках наративна всезнаючість — це радше стратегія подачі, ніж абсолютна онтологічна позиція в тексті.

Наратор-свідок часто є частиною дієгезису, проте зазвичай оповідає про події, до яких має опосередковане або непряме відношення — він виступає радше спостерігачем, ніж учасником [44, с. 85]. У деяких випадках такий наратор може володіти знанням, що виходить за межі його природного досвіду, тобто мати нульову фокалізацію. Це можливо, наприклад, коли герой наділений надприродними здібностями або розповідає історію ретроспективно, з майбутнього часового рівня, вже володіючи повною картиною подій як у стрічці «Екстрасенс» (реж. Г. Глаголев, 1992). У випадках, коли головний герой страждає на психічні розлади або демонструє викривлене сприйняття дійсності, з'являється фігура ненадійного наратора, який також може бути внутрішньо фокалізованим, але його точка зору не викликає довіри (х/ф «Сторонній», реж. Д. Томашпольський, 2019). У межах внутрішньої фокалізації можливим є й гетеродієгетичний наратор, тобто той, хто не належить до дієгезису твору і не бере участі в подіях [28, с. 29]. Такий оповідач здійснює спостереження ззовні, коментує події, іноді іронізує, звертається до глядача, вдається до авторських відступів і тим самим призупиняє розвиток фабули. Його роль не полягає в трансляції досвіду героя, а радше в наративному рефлексуванні, що задає тональність розповіді.

Такі приклади демонструють, наскільки умовною та плинною може бути межа між внутрішнім, зовнішнім та нульовим модусом сприйняття в аудіовізуальному мистецтві. М. Баль називає це явище неоднозначною фокалізацією — ситуацією, коли неможливо чітко визначити, хто саме є суб'єктом сприйняття [62, с. 114]. Подібна структурна рухливість зумовлена тим, як саме кінематограф передає внутрішній психічний стан персонажа. На відміну від літератури, особливо романної форми, де внутрішня фокалізація може стабільно зберігатися впродовж великого фрагмента тексту, дозволяючи персонажу бути і тим, хто сприймає, і тим, кого сприймають, у фільмі ця єдність значно складніше реалізується. Це пов'язано з тим, що візуальна мова кіно схильна до «об'єктивності»: вона показує не лише внутрішній світ героя, а й зовнішні його прояви — міміку, поведінку, реакції. Саме тому фільм змушений постійно балансувати між суб'єктивною перспективою героя та об'єктивною точкою зору камери. С. Делейто, адаптуючи ідеї М. Бал і Ж. Женетта до засобів кінематографа, чітко розрізняє внутрішню та зовнішню фокалізацію. Він підкреслює: «Кінонарація найчастіше комбінує внутрішню й зовнішню фокалізацію, створюючи мультиперспективну структуру, де суб'єктивне сприйняття персонажів постійно перетинається з об'єктивним баченням подій. Цей динамічний взаємозв'язок стимулює когнітивну активність глядача» [91, с. 171]. Змінна фокалізація — це прийом, за допомогою якого в межах одного твору змінюється точка зору на події [71, с. 305]. Це дозволяє показати ситуацію з різних перспектив: спершу з одного персонажа, потім з іншого, або навіть з погляду об'єктивного спостерігача. Такий підхід допомагає змінити сприйняття сюжету та окремих моментів, додаючи глибини і багатогранності розповіді. Сцени сновидінь, галюцинацій, спогадів або емоційного розладу часто вибудовуються через внутрішню фокалізацію, тобто з позиції персонажа, однак згодом камера повертається до зовнішньої перспективи, яка може зберігатися як основна протягом тривалого часу. Змінна фокалізація дозволяє краще зрозуміти події, показуючи їх не лише з однієї точки зору [71, с. 305]. Наприклад, ми можемо побачити ту саму подію через очі головного героя, а потім — через погляд іншого персонажа, що може змінити наше розуміння

ситуації. Це створює складнішу і багатшу історію, де важливі не лише факти, а й те, як їх інтерпретують різні герої. Цей прийом також дозволяє грати з емоціями та очікуваннями глядача або читача. Коли зміщується точка зору, звична ситуація може сприйматися по-новому, що створює ефект несподіванки або неоднозначності. Завдяки змінній фокалізації можна змінювати кількість інформації, доступної глядачеві, і таким чином керувати його емоційним і когнітивним досвідом.

Для точного визначення типу фокалізації, що реалізується через закадровий голос, потрібно враховувати сукупність маркерів:

- граматичний час мовлення;
- ступінь обізнаності наратора;
- його емоційне або раціональне ставлення до подій;
- його статус щодо дієгетичного рівня (чи є він учасником подій, чи стороннім спостерігачем).

Фокалізація формує точку зору, з якої подається наратив, тобто визначає, хто сприймає події та яким чином ця інформація транслюється глядачеві. Вона впливає як на структуру оповіді, так і на спосіб інтерпретації зображуваного. Саме фокалізація визначає обсяг знань, доступний аудиторії: чи бачимо ми події очима персонажа, чи отримуємо доступ до об'єктивного опису, чи, навпаки, обмежені в інформації. Відповідно, вона впливає на ступінь емоційного залучення — внутрішня фокалізація дозволяє відчувати події зсередини, ототожнитись із героєм, тоді як зовнішня створює дистанцію, зберігаючи глядача у позиції спостерігача. Залежно від типу фокалізації змінюється напруження, драматургія та ритм твору, адже зміна обсягу знання чи перспективи може як посилити ефект несподіванки, так і акцентувати увагу на деталях. Окрім того, фокалізація є ключовим інструментом у побудові смислів: вона керує тим, як саме ми оцінюємо події та героїв, формуючи наші симпатії, сумніви чи моральні оцінки. У результаті вона не лише організовує наратив, а й активно впливає на інтерпретацію зображеного, жанрове забарвлення й стиль твору. Через точку зору фільм формує наше ставлення до героїв, подій і самого сюжету.

2.4. Візуально-звукові засоби нарації: мізансцена, композиція, крупність, звукове оформлення

Однією з основних особливостей аудіовізуального мистецтва є його здатність одночасно показувати зображення у двох вимірах: як пласку композицію на екрані та як частину об'ємного, уявного світу подій, у який занурюється глядач. Глядач одночасно бачить зображення і як набір форм, світла та кольору на екрані, і як частину історії, де відбуваються події та діють персонажі. Цей принцип чітко сформулював Рудольф Арнхейм, наголошуючи: «Це одна з найважливіших формальних якостей кіно: кожен об'єкт, що відтворюється, одночасно існує у двох абсолютно різних системах відліку — двовимірній і тривимірній» [60, с. 144]. Це створює два рівні сприйняття простору й часу: перший — це візуальна організація кадру, де важливе розташування елементів у площині екрана; другий — це уявний світ фільму, в якому все підпорядковано розвитку сюжету, мотиваціям героїв і послідовності подій. Цей дихотомічний принцип охоплює не лише простір і час, а й причинність. Арнхейм стверджує, що рух на екрані, зокрема гра світла, тіней, кольору чи форми, може бути феноменальним явищем, тобто суто зоровим ефектом, не пов'язаним з фізичною логікою об'єктів у реальному світі. Наприклад, в анімаційному або ігровому кіно об'єкти можуть проходити крізь одне одного або змінювати форму всупереч законам матеріального світу. Завдяки монтажній логіці, візуальним метафорам або звуковим асоціаціям такі трансформації набувають наративного значення, стаючи частиною оповіді.

Девід Бордвелл та Крістін Томпсон у праці «Мистецтво кіно: вступ» зазначають, що аудіовізуальний наратив гармонізує ці дві системи, встановлюючи просторові, часові та причинно-наслідкові зв'язки між елементами зображення [72, С. 72-75]. У цьому процесі зображальні й звукові засоби можуть перетворюватись на інтертекстуальні фігури — метафору, метонімію чи інші форми символічного висловлення. У кінознавстві розроблено широкий набір понять, які допомагають описати, як візуальний і звуковий матеріал фільму перетворюється на змістову, оповідну структуру. До таких понять належать: жанр,

стиль, видова специфіка, композиція кадру, композиція, крупність, рух камери, акторська гра, художнє оформлення, звукове середовище, візуальні ефекти, аніматроніка тощо. Ці категорії дозволяють аналітично розрізняти технічні або формальні характеристики зображення й ті значення, які вони набувають у межах розповіді. Інакше кажучи, йдеться про те, як екранні засоби передають інформацію, що формує наше розуміння подій, персонажів і смислів у фільмі. У цьому сенсі екран функціонує як наративний медіум — простір, у якому поєднуються формальні засоби і смислове розгортання оповіді.

Усі способи та зображально-виражальні засоби структурованого подання історії складають єдиний механізм — нарацію. Особливо в межах кінодискурсу поняття нарації може мати надзвичайно широкий зміст. Воно охоплює поєднання всіх складників — як вербальних, так і невербальних, що беруть участь у побудові та розгортанні наративу. Нарация включає не лише діалоги або текстові вставки, а й зображення, монтаж, звук, музику, акторську гру, рух камери тощо [3, с. 40]. Таким чином зазначені категорії слугують інструментами для оцінки того, як простір, час і причинність упорядковуються на рівні екрану та формують дієгезис. Слід наголосити, що дієгезис не є попередньо заданою реальністю — він формується через конкретні способи екранного представлення. Іншими словами, уявний світ фільму не існує поза тими засобами, які його візуалізують і озвучують. Наприклад, оформлення сцени визначає не лише те, що бачить глядач, а й те, як саме він повинен це інтерпретувати: розташування персонажів у кадрі може вказувати на соціальну ієрархію, емоційний стан або загрозу. Зерниста плівка або чітке цифрове зображення впливає на рівень реалістичності чи стилізації. Саме тому для осмислення механізму утворення аудіовізуального наративу ключовим є звернення до нарації як системи організації та подачі історії.

Тема зображально-виражальних засобів неодноразово ставала предметом зацікавлення українських кінознавців, які ґрунтовно досліджували їхню роль у формуванні просторово-часової структури, стилістичної цілісності фільму та побудові оповіді. Вагомий внесок у розвиток вітчизняної теорії кіно зробив Володимир Горпенко. У своїх працях — «Архітектоніка фільму: режисерські

засоби і способи формування структури екранного видовища» у п'яти томах (2000), «Монтаж. Кіно. Телебачення» (1999), «Композиція в зображальних мистецтвах» (2004), «Сюжетотворчі можливості монтажу» (1999) та ін. — він систематизував режисерські прийоми, поєднуючи професійну практику з філософським осмисленням художньої форми та композиції. Значущими є також теоретичні й онтологічні дослідження І. Зубавіної, Л. Брюховецької, З. Алфьорової, Л. Новікової, Л. Кульчинської, В. Миславського О. Безручка та ін., які заклали концептуальну основу для подальшого розвитку ідей про природу аудіовізуального мистецтва в українському гуманітарному дискурсі. Утім, попри широке теоретичне підґрунтя, комплексних досліджень, які б безпосередньо розкривали наративну природу аудіовізуального мистецтва та способи структурування наративу через екранні засоби, досі бракує. Саме тому ми звертаємося до напрацювань західних дослідників, які досягли помітних результатів у вивченні цієї проблематики, аби спиратися на їхні концепції під час аналізу процесів формування нарації в аудіовізуальному мистецтві.

Одним з елементів, що формує нарацію на екрані є мізансценування. За концептуально-термінологічним словником В. Миславського, поняття «mise-en-scène» (у перекладі з французької — «розміщення на сцені») — це організація простору сцени, зокрема розташування акторів, предметів і дії в межах одного просторово-часового епізоду. Одним із ключових компонентів мізансцени у кіно є мізанкадр — побудова кадру як композиційної одиниці. Спершу термін «мізансцена» використовувався в контексті театральної постановки, де визначав організацію простору, реквізиту, акторів та їхніх дій. У кіномистецтві цей термін набув значно ширшого значення й охоплює візуальні елементи, які режисер контролює і komponує у видимому полі кадру. Згідно з Д. Бордвеллом та К. Томпсоном, мізансцена включає в себе локацію, костюми, грим, освітлення, реквізит і розстановку акторів — тобто, усе, що режисер «вміщує у кадр» з метою втілення сюжету [72, с. 113]. Режисер, оперуючи засобами мізансцени, не лише структурує кадр, а й формує естетичну та наративну інтонацію твору, спрямовуючи глядацьке сприйняття.

У наратологічному аналізі простір кадру розглядається насамперед як місце дії, що виконує функцію наративного стимулу — він здатен ініціювати події, задавати їх напрям або підтримувати їхній розвиток у межах сюжету. В аудіовізуальному виробництві місцем дії вважають конкретну локацію, підібрану відповідно до художніх і драматургічних вимог конкретної сцени або епізоду. Цей вибір є зоною відповідальності локейшн-менеджера — фахівця, що забезпечує відповідність простору художнім і технічним вимогам сцени. Простір кадру — це не лише тло для дії, а важливий носій смислу, який вступає в семантичну взаємодію з персонажами, подіями та загальною тональністю фільму. Уявімо, що події фільму «Атлантида» (реж. В. Васянович, 2020) відбувалися б у яскравому, мирному Києві, замість післявоєнного Донбасу, а сцени упізнання тіл солдатів та місцевого населення проходили б у світлій, сучасній клініці. У такому разі логіка дій і внутрішній настрій персонажів втрачають автентичність, оскільки простір дії вступає в дисонанс із трагічним змістом подій. Контраст між позитивною, «мирною» локацією та драматичними обставинами формує зовсім інше тематичне спрямування твору, суттєво змінюючи його смислове навантаження. Стрічка «Сторонній» (реж. Д. Томашпольський, 2019) демонструє, як локації фільму впливають на жанроутворення в кіномистецтві. Дивні, іноді сюрреалістичні кольорові кімнати, санаторій, що ніби існує позачасово завдяки своїм незвичайним архітектурним формам та дизайну в стилі модерн, створюють атмосферу відчуженості та загадковості (Додаток Б №4). Ці просторові рішення формують особливе тло, яке підсилює елементи містики та трилера, тим самим визначаючи жанрову належність стрічки.

Значення знімальної локації в кінематографі усвідомлювалося ще з ранніх етапів розвитку кіно, особливо в умовах ідеологічного навантаження, характерного для радянської кіноіндустрії 1920-х років. У фільмі «П.К.П.» більшість сцен було відзнято в павільйонах Одеської кінофабрики, однак деякі декорації достовірно імітували реальні архітектурні об'єкти, зокрема, інтер'єр Софійського собору. Саме в цій умовній локації у стрічці відбувається засідання Всеукраїнського повстанського комітету — підпільної антирадянської організації. Софіївський

собор, що у 1920-х роках залишався визначною історико-культурною пам'яткою, символізував зв'язок із Київською Руссю, духовною спадщиною та релігійною традицією. Його зображення у фільмі як осередку «націоналістичної змови» посилює ідеологічне забарвлення сцени, вбудовуючи її в риторику тогочасної пропаганди: мовляв, націоналісти ховаються в храмах. Така постановка місця дії формує чіткий візуальний код, покликаний посилити сприйняття опозиції між «революційним» та «реакційним».

У документальному кіно місце дії, за винятком реконструкцій чи інтерв'ю, здебільшого не перебуває під прямим контролем режисера, а виникає у взаємозалежності з фабулою. Воно органічно пов'язане з реальним контекстом та подіями, що відбуваються у сюжеті. Так, у стрічці «Співає ІФТКЕ» (реж. Н. Парфан, 2019) оповідується історія начальника профспілкового комітету та колективу підприємства «Івано-Франківськ теплокомуненерго». Відтак, події фільму логічно відбуваються саме на цьому підприємстві і не можуть бути перенесені, наприклад, до простору меблевої фабрики, адже місце дії формує автентичність оповіді та служить важливим елементом документальної правдивості.

У телевізійних новинних програмах, а також у телепроектах, побудованих на документальному наративі, місце дії відіграє ключову роль, забезпечуючи правдивість і достовірність розповіді. У новинних репортажах демонстрація локацій, які не відповідають реальному місцю подій, або використання штучних декорацій суттєво підривають довіру до журналістського продукту, формують скепсис і підживлюють недовіру аудиторії. Наприклад, сюжет про влучання ракети в житловий будинок у Києві не може бути достовірним, якщо знятий в іншому місті — скажімо, в Одесі. Аналогічні вимоги до відповідності місця дії фактичним умовам застосовуються і до телешоу, зокрема, соціальних ток-шоу, документальних серіалів або реаліті-програм. У таких форматах локація не лише фіксує подію, а й виступає засобом конструювання довіри. У разі невідповідності місця зйомки реальному просторовому контексту виникає ризик сприйняття матеріалу як постановочного або фальсифікованого, що може призвести до втрати

репутації, глядацької довіри й аудиторії загалом. Таким чином, відповідність місця дії є не лише технічним або естетичним аспектом, а елементом професійної етики й інформаційної надійності.

Простір в аудіовізуальному наративі, на відміну від фотографії, зазвичай не є статичним [5, с. 81]. Оповідь може розгортатися в різних локаціях, проте навіть у межах однієї сцени просторове сприйняття постійно змінюється через варіації крупності планів, ракурсів, освітлення, руху камери чи акторських переміщень [9, с. 103]. Варто наголосити, що ключовим інструментом такої просторової трансформації є монтаж, і тут йдеться не лише про технічний процес з'єднання кадрів. Еволюцію кінематографічного простору як серії монтажних переходів буде розглянуто далі окремо. У контексті структурних складників мізансцени важливо звернути увагу на роль освітлення, яке, змінюючи інтенсивність, напрям або кольорову температуру, суттєво впливає на характер простору. Світло не лише забезпечує видимість об'єктів у кадрі, але й виконує важливу семіотичну та композиційну функцію. За допомогою світла режисер і оператор формують глибину простору, моделюють об'ємність форм, виділяють ключові об'єкти та героїв, створюють атмосферу, емоційний настрій сцени та визначають тональність усього епізоду.

Світлі та темні зони кадру слугують засобом організації простору та композиційним акцентом. Наприклад, яскраво освітлений фрагмент фокусується на ключовому жесті чи обличчі персонажа, тоді як тінь може приховати важливу деталь, посилити напруження чи натякнути на небезпеку або таємницю. Це створює візуальну ієрархію: що освітлене — те головне, що в тіні — підсвідоме, неявне. Залежно від характеру освітлення, фактурні властивості об'єктів можуть бути підкреслені або навпаки — пом'якшені. Особливу роль у цьому відіграє відблиск, який формується на поверхні об'єкта внаслідок прямого або частково розсіяного світлового потоку. Таке світлове моделювання допомагає глядачеві «відчути» об'єкт, уявити його на дотик — це особливо важливо для занурення у простір кадру. Як зазначає Девід Бордвелл, «світло в кіно не просто дозволяє бачити — воно створює матеріальність речей» [72, с. 124].

Контрастне світло характеризується високою інтенсивністю та вузьким кутом поширення, що зумовлює появу різко окреслених тіней та контрастних переходів між освітленими й затемненими ділянками. Завдяки такому світлу підкреслюється текстура поверхонь, а обличчя та об'єкти набувають чіткої, інколи навіть грубої пластичності. Наприклад, у фільмі «Памфір» (реж. Д. Сухоликий-Собчук, 2022) світло відіграє ключову роль у побудові психологічної напруги сцени. У момент, коли головний герой веде розмову із сином про підпал церкви і обіцяє не розкривати правду матері — герої перебувають у напівтемряві, що не лише створює атмосферу таємниці, а й підкреслює моральну двозначність ситуації. Основними джерелами освітлення в цій сцені є контрове світло, яке акцентує силуети фігур, і моделююче світло, що м'яко підсвічує контури облич, залишаючи більшу частину простору в тіні (Додаток Б №5). Така схема освітлення виконує драматургічну функцію: вона візуалізує напруженість взаємин, моральну дилему, в якій опинилися персонажі, і одночасно ізолює їх від зовнішнього світу.

У телевізійному серіалі «Схованки» (реж. І. Громозда, 2019) контрастне світло виступає визначальною стилістичною характеристикою зображення. Застосування направленого освітлення з високим ступенем контрасту формує візуальну естетику, близьку до традицій фільмів нуар, де часто обличчя героїв частково занурені в тінь, простір кадру сповнений гострих світлотіньових контрастів, а джерела світла (наприклад, ліхтарі чи вуличні лампи) виконують функцію наративних стимулів — вони акцентують психологічний стан героїв, посилюють атмосферу тривоги, ізоляції та внутрішнього конфлікту (Додаток Б №6). Такий тип освітлення також реалізується через переважання контрового та моделюючого світла. Бокове світло надає об'єктам рельєфності та драматичної глибини, підкреслюючи пластичність облич та фактурність середовища.

У ігровому фільмі «Довбуш» (реж. О. Санін, 2023) теж переважна більшість сцен побудована на контрастному освітленні, яке посилює драматичну атмосферу та візуально підкреслює суворість гірського ландшафту (Додаток Б №7). Натомість

сцени видінь Олекси Довбуша, зокрема фрагменти, у яких йому з'являється образ коханої у весільному вбранні, побудовані за принципово іншою візуальною логікою, що контрастує з основною лінією наративу. У цих епізодах застосовано розсіяне м'яке світло, яке формує делікатні світлотіньові переходи, згладжує контури об'єктів і створює тремтливую, майже трансцендентну атмосферу, наближену до імпресіоністичного живопису (Додаток Б №8). Як зазначають Девід Бордвелл і Крістін Томпсон, «розсіяне світло мінімізує тіні, пом'якшує риси обличчя і створює емоційно теплі, часто мрійливі образи» [84, с. 132]. Саме тому в цих сценах світлове рішення орієнтується не на реалістичну передачу середовища, а на суб'єктивне, емоційне сприйняття, дозволяючи трактувати ці фрагменти як внутрішню фокалізацію з позиції Олекса Довбуша. Її погляд у камеру, який монтується поряд з крупним планом Олекси, підтримує коннотацію видіння. Технічно подібне світло створюється через фронтальне розташування джерела освітлення, де джерело світла спрямовується під малим кутом безпосередньо з боку камери, забезпечуючи рівномірне освітлення. Якщо ж між джерелом і об'єктом розміщується розсіювальна поверхня виникає розсіяне світло, яке пом'якшує тіні та надає зображенню легкого саява [79, с. 180].

Водночас фронтальне освітлення без застосування дифузійного елементу між джерелом світла та об'єктом, хоч і усуває тіні, водночас знижує рельєфність зображення, позбавляючи його глибини та об'ємності. Попри це, залежно від наративної функції сцени, така світлова стратегія може бути цілком виправданою [134, с. 103]. Фронтальне освітлення має характерну естетичну специфіку — воно візуально згладжує риси обличчя, маскує дрібні недоліки шкіри та створює ідеалізований, «глянцевий» образ, близький до ефекту фотографії зі спалахом. Це особливо актуально для комерційної реклами, у якій акцент робиться на зовнішності — зокрема на стані шкіри, зачіски або макіяжу. У таких випадках освітлення виступає інструментом візуальної стилізації, що підтримує домінантну естетику краси, часто орієнтовану на жіночі образи як ключові візуальні носії рекламного меседжу.

Крім того, лобове пряме світло є типовою ознакою телевізійного виробництва, особливо павільйонних телешоу та ситуаційних комедій, де важливо забезпечити рівномірну освітленість сцени й оптимізувати знімальний процес у контрольованих умовах. Така освітлювальна схема дозволяє зберігати стабільну візуальну структуру кадру, що є критично важливим при багатокамерному записі та обмеженому часі постановки сцени. Крім практичних міркувань, важливу роль відігравали технічні характеристики телевізійних камер, зокрема їхня потреба в достатньому рівні освітлення для адекватної передачі зображення. Динамічний діапазон телевізійної камери, тобто різниця між найсвітлішими та найтемнішими деталями, які вона здатна зафіксувати без втрати інформації, був значно вужчий, ніж у кінокамер. Через це недоосвітлені ділянки кадру могли переходити в чорне, а переосвітлені — «вигорати» у біле, втрачаючи деталізацію. Через ці фактори у форматі телевізійних ситкомів склалися певні шаблони у світловому рішенні, що утворило стійку стильову особливість цього жанру. Перший україномовний ситком «Леся + Рома» (реж. А. Даруга, 2005-2008, вир. ICTV) використовував таку саму стратегію, адже його зйомки відбувалися до широкого розповсюдження DSLR-камер та телекамер з більшим динамічним діапазоном, тому візуальна стилістика визначалася специфікою міжрядкового відеосигналу SD- і HD-форматів, які потребували високого рівня освітленості та однорідного експонування. Попри те, що після 2010 року ситуація у сфері телевізійного виробництва істотно змінилася завдяки стрімкому розвитку відеозаписувальної техніки та впровадженню нових форматів зображення, стратегія використання інтенсивного заповнюючого освітлення залишилася сталою рисою стилістики телевізійних ситкомів.

Серед українських телепроектів, які й надалі послуговуються цією моделлю світлового рішення, варто відзначити: «Марк + Наталка» (реж. Г. Бірча, 2018, вир. ICTV), скетч-шоу «На трьох» (реж. А. Бланарь, 2015-2016, вир. ICTV), «Папаньки» (реж. І. Васильєва, О. Кананович, 2019-2022, вир. ICTV), «Медфак» (реж. А. Островий, 2019, вир. ICTV), а також «Вижити за будь-яку ціну» (реж. А. Островий, 2022, вир. ICTV). Серед ситкомів, вироблених телеканалом

«ICTV», простежується усталене світлове рішення, що передбачає використання потужного заповнюючого світла, яке створює пласке, рівномірно освітлене зображення з мінімальною тіньовою модуляцією. Така освітлювальна стратегія сприяє візуальній театралізації дії, характерній для багатокамерної студійної зйомки. Попри критику за надмірну умовність і спрощення візуального стилю, саме ця особливість є стилістично визначальною для жанру ситкому, який історично сформувався під впливом американських телевізійних форматів.

У кінематографі розсіяне освітлення часто використовується під час натурних зйомок, оскільки природне сонячне світло, модифіковане через великі дифузійні поверхні (так звані рами), забезпечує рівномірне освітлення з м'якими переходами між світлом і тінню. У фільмі «Секретний ешелон» (реж. Я. Лупій, 1993), значна частина подій якого відбувається на відкритих локаціях, розсіяне денне світло виконує не лише функцію природного освітлення, а й набуває естетико-драматургічного значення. Зокрема, портретні плани головної героїні зняті в умовах м'якого розсіяного освітлення, що утворює світлову «вуаль» довкола обличчя. Такий прийом візуально артикулює її психологічну вразливість, емоційну крихкість та глибину внутрішнього болю, пов'язаного з депортацією до Сибіру (Додаток Б №9). Світлова м'якість доповнюється оптичною пластикою плівки, яка передає легке світіння, теплу тональність та приглушену контрастність, — усе це створює атмосферу інтимності, емоційної глибини й зорової поетики кадру.

Температура кольору освітлення — це важливий компонент візуального стилю фільму, що безпосередньо впливає на настрій, атмосферу та емоційне сприйняття сцени. У кінематографі умовно розрізняють тепле світло (з відтінками жовтого, помаранчевого, червоного) та холодне світло (з синіми, голубими чи зеленкуватими домішками). Тепле світло зазвичай асоціюється з затишком, інтимністю, історичністю, натомість холодне — з відчуженням, стерильністю або емоційною напругою [79, С. 194-196]. Яскравим прикладом використання теплого світла як наративного засобу є художній фільм «Віддана» (реж. Х. Сиволап, 2020), екранізація однойменного роману Софії Андрухович. Дія стрічки розгортається в

XIX столітті, тому ключовим джерелом світла в інтер'єрах виступають свічки, каганці, масляні лампи. Така світлова палітра створює атмосферу старовини та теплого інтимного простору, водночас посилюючи драматизм через гру тіней на обличчях героїв (Додаток Б №10). Тепле світло тут виконує не лише історичну, а й символічну функцію, підкреслюючи емоційні стани персонажів, їхню близькість чи самотність.

Холодна температура освітлення — це тип світлового оформлення, де домінують сині, блакитні або синьо-зелені відтінки. У кінематографі колірна температура має не лише фізичну характеристику, а й виконує виразну емоційну, стилістичну та символічну функцію. Холодне світло здебільшого асоціюється з відчуженням, самотністю, тривогою, стерильністю або навіть постлюдським середовищем [72, с. 270]. Воно часто застосовується у трилерах, науковій фантастиці, соціальних драмах та постапокаліптичному кіно. У фільмі «Атлантида» (реж. В. Васянович, 2019), що розгортається у поствоєнному майбутньому, синьо-зеленуватий відтінок кадру є важливою складовою візуального стилю. У багатьох сценах домінують блакитні, сірі, зелені відтінки, які створюють враження безлюдного, зруйнованого простору, в якому персонажі переживають фізичну та емоційну ізоляцію. Застосування холодного світла підсилює візуальну метафору спустошеного світу і водночас формує аскетичну, майже відсторонену естетику, що характерна для стилю Васяновича. Цікаво, що у деяких сценах режисер використовує теплі джерела світла — вогонь, свічки, ліхтарі — як маркери емоційної присутності (Додаток Б №11).

У художньому кінематографі костюм виконує функції, що виходять далеко за межі історичної достовірності чи стилістичної відповідності епохи. Згідно з теоретичними підходами до візуального наративу [72, с. 301], костюм стає семіотичним інструментом, який не лише ідентифікує персонажа, а й репрезентує його соціальний статус, психологічний стан, характер, емоції або навіть функцію в межах фабули. Яскравим прикладом цього є фільм «Плем'я» (реж. М. Слабошпицький, 2014), знятий без слів, виключно мовою жестів. Відсутність вербального коду посилює роль візуальних елементів — зокрема,

костюмів і зовнішнього вигляду героїв, які стають ключовими носіями ідентифікації, соціальної ієрархії та трансформації персонажів (Додаток Б №12). Стилiстика одягу, зачіски, пірсинг, наявність або відсутність прикрас — усе це набуває символічного навантаження, дозволяючи глядачеві орієнтуватися в структурі оповіді.

Грим у кіно виконує подвійну функцію: з одного боку — маскує фізіологічні особливості обличчя, роблячи його адаптованим для зйомки в умовах високої роздільної здатності, з іншого — акцентує на певних рисах, посилюючи експресивність або підкреслюючи жанрову специфіку. У сучасному реалістичному кіно переважає натуралістичний грим, який сприяє візуальній автентичності персонажа. Водночас у фентезі або історичних епосах грим часто набуває модифікаційної або трансформаційної функції. Наприклад, у фільмі «Сторожова застава» (реж. Ю. Ковальов, 2017), зокрема у сценах з участю персонажа Тугаркана, грим виконує роль гіперболічного підсилювача образу дивака. Його створення здійснюється через деформоване обличчя, неприродні пропорції, акцент на жорсткості та «іншості», що сприяє формуванню емоційного дистанціювання (Додаток Б №13). Таким чином, костюм і грим у фільмі не лише доповнюють естетику мізансцени, а й відіграють семантичну роль у побудові наративу, впливаючи на сприйняття персонажів, жанрову класифікацію та символічне навантаження образів.

В аудіовізуальному мистецтві реквізит — це будь-який предмет, який включений у мізансцену і бере участь у розвитку дії або формуванні смислових рівнів кадру. Згідно з Д. Бордвеллом і К. Томпсон, предмет у кадрі стає реквізитом тоді, коли він «набуває функції в рамках дії» [72, с. 118]. Тобто не кожен об'єкт у мізансцені є реквізитом, а лише той, що безпосередньо взаємодіє з героями та має значення в межах наративу або впливає на його структуру. У цьому сенсі реквізит може виконувати цілу низку функцій: виступати рушієм сюжету, відображати мотивацію персонажів, формувати метонімічні або метафоричні зв'язки, а також слугувати символом. Символічний код у наративі — це код, який керує утворенням та сприйняттям символічного значення предмета [134, с. 125]. Цей код базується на

культурній домовленості та дозволяє інтерпретувати предмет як репрезентацію певної ідеї, почуття або цінності, що функціонує на глибшому, ідеологічному або емоційному рівні. Якщо символ з'являється один раз, він утворює мотив; якщо повторюється впродовж наративу — він перетворюється на лейтмотив. У фільмі «Чому я живий?» (реж. В. Новак, 2021) таким лейтмотивом виступає каблучка, знайдена Льонею та Женею на одному з пляжів Маріуполя. Ця каблучка стає символом кохання між євреєм Льонею та україankoю Фросею в період Другої світової війни та супроводжує їх протягом усього драматичного розвитку подій. Її збереження впродовж випробувань війни постає символом відданості та надії, попри історичні потрясіння (Додаток Б №14). Таким чином, реквізит виконує функцію лейтмотиву та візуального символу, що підсилює глибинні смисли оповіді.

Реквізит також може набувати форми метонімії. Метонімія — це троп, у якому одне поняття (А) замінює інше (В) на основі реального, суміжного зв'язку між ними, наприклад, причини й наслідку, частини й цілого, місця й події, особи та її атрибута. Таку функцію виконує реквізит у фільмі «Хайтарма» (реж. А. Сеїтаблаєв, 2013), присвяченому депортації кримськотатарського народу. У сценах, що розгортаються в кабінеті начальника НКВС, ключовий візуальний акцент зроблено на теках зі справами репресованих — людей, страчених із політичних мотивів у Криму після завершення Другої світової війни. Службовець, перекреслюючи обкладинку червоним олівцем, відкладає її до металевого сейфа, який поступово наповнюється цими «архівами смерті». Кожна така тека функціонує як метонімія знищеного життя: справа має прямий суміжний зв'язок із конкретною людиною, тоді як перекреслення візуально репрезентує її фізичне усунення. Сам сейф у цьому контексті перетворюється на метафоричне кладовище (Додаток Б №15).

Метафора — це художній засіб, у якому одне поняття (А) замінюється іншим (В) на основі подібності між ними, внаслідок чого об'єкт (В) набуває характеристик або якостей об'єкта (А). Інакше кажучи, метафора не просто порівнює, а ототожнює два різні явища, підкреслюючи спільні риси між ними. У стрічці «Ти мене любиш?»

(реж. Т. Ноябрьова, 2024) режисерка застосовує метафоричний прийом через реквізит як емоційно-семантичний маркер. У сцені, де батько навідує Кіру в гуртожитку, куди вона втекла до свого коханого, героїня ставить чайник, щоб заварити батькові чай. У міру розвитку сцени, в якій накопичується напруження, чайник нагрівається — і в момент кульмінації починає свистіти. Цей різкий звук стає метафорою внутрішньої напруги, що зростає між героями. Хоча сам діалог залишається стриманим, зорово-звуковий образ кипіння чайника репрезентує приховані емоції, що ось-ось вийдуть назовні. У кіно часто використовують метафору киплячого чайника, що стало візуально-звуковим кліше, особливо у сценах психологічної напруги. Його присутність у кадрі нерідко виступає наративним тригером — моментом, що сигналізує кульмінацію чи перелом у стосунках між героями. Клішованість цього образу зумовила його перетворення на культурний код: глядач миттєво розпізнає зв'язок між процесом закипання й наростанням конфлікту. Таким чином, киплячий чайник у мізансцені є не просто предметом побуту, а семіотичним знаком внутрішньої напруги, що працює на рівні глядацького очікування та культурної інтуїції.

Реквізит, який відіграє ключову роль у причинно-наслідкових зв'язках фабули, виступає пусковим механізмом у структурі наративу. У фільмі «Фучжоу» (реж. М. Ілленко, 1993) реквізит впливає на розвиток сюжету та визначає мотивацію головного героя. Так, Орест, побачивши в будинку художника малюнок дівчини на дерев'яній дошці, закохується в її образ і вирішує знайти цю незнайомку. Візуально цей малюнок виконаний у схематичній манері, наближеній до естетики дадаїзму, що надає сцені іронічного звучання та підкреслює умовність зображення як рушія дії (Додаток Б №16). Водночас у фільмі «Я, Перемога і Берлін» (реж. О. Ряшина, 2023) реквізит виконує роль безпосереднього каталізатора сюжету: завдання доставити автомобіль «Перемога» до Берліна стає ключовою сюжетною подією. У фільмі «Люксембург Люксембург» (реж. А. Лукіч, 2022) головний герой Коля, переглядаючи батькові речі та старі фотографії, занурюється у спогади, що допомагають розкрити його внутрішній світ і глибше окреслити

родинну драму. У цьому контексті реквізит виступає як важливий засіб занурення у минуле та вираження психологічного стану персонажа (Додаток Б №17).

Не менш важливими складниками побудови мізансцени є костюми та грим персонажів, які відіграють ключову роль у розкритті характерів. Костюм виконує низку важливих функцій: він не лише сприяє глибшому розкриттю особистості героя, а й позначає його соціальний статус, належність до певної професії чи культурного середовища, окреслює історичну епоху подій. Крім того, костюм допомагає актору краще вжитися в образ, впливає на його пластику, жести й психологічне самовідчуття. Візуально костюм є важливою складовою загальної кольорової композиції фільму та співпрацює з іншими елементами мізансцени — світлом, декораціями, фактурою зображення, формуючи єдину стилістичну тканину екранного твору. Так, у фільмі «Сьомий маршрут» (реж. М. Ілленко, 1997) костюм допомагає ідентифікувати походження головної героїні — американки, яка приїжджає до Києва. Вона з'являється у футболці надмірного розміру, що не відповідає її фігурі, коротких джинсових шортах та високих черевиках. Такий образ, характерний для американської молоді 1990-х років, візуально формує стилістику «американського» стилю одягу (Додаток Б №18). Цей прийом дозволяє не лише стилістично виокремити героїню з-поміж інших персонажів, а й підкреслити її культурну відмінність, наголошуючи на західній свободі самовираження.

У стрічках, що зображують історичне минуле, костюмна достовірність відіграє особливо важливу роль, оскільки виступає маркером епохи та підсилює автентичність зображуваного. Прикладами фільмів, у яких історичний костюм є ключовим елементом мізансцени, є «Чорний ворон» (реж. Т. Ткаченко, 2019), що відтворює атмосферу боротьби часів Холодного Яру; «Поводир» (реж. О. Санін, 2014), у якому з точністю реконструйовано побут і вбрання України 1930-х років; та «Довбуш» (реж. О. Санін, 2023), де костюми гуцулів XVIII століття створено з урахуванням етнографічних матеріалів. У телевізійному форматі з історичним вбранням ретельно працюють у серіалах «Кава з кардамоном» (реж. І. Громозда, 2021), який відтворює моду початку XIX століття, та «І будуть люди»

(реж. А. Непиталюк, 2020), що охоплює кілька десятиліть української історії першої половини ХХ століття.

Костюми, які позначають професійну приналежність персонажів, широко використовуються у сучасних жанрових фільмах і серіалах. Наприклад, формений одяг поліції з'являється у проєктах «Нюхач» (реж. А. Литвиненко, 2013-2019) та «Копи на роботі» (реж. А. Литвиненко, 2016); у фільмі «Пульс» (реж. С. Чеботаренко, 2021) використано спортивну форму легкоатлетів та медичний одяг; серіал «Черговий лікар» (вир. FILM.UA, 2016-) базується на впізнаваних візуальних кодах одягу лікарів; професійний дрес-код юристів представлений у фільмах на кшталт «Справа честі» (реж. О. Туранський, 2011). Усі ці приклади свідчать про те, що костюм виконує не лише естетичну функцію, а й виступає важливим інструментом ідентифікації та структурної організації екранного світу.

Мізансценування — це спосіб просторового розташування та переміщення акторів у межах кадру, що формує композиційну структуру мізансцени, візуальну ієрархію та ритм сцени. Це не лише технічний інструмент постановки, але й наративний ресурс, який дозволяє виразити психологічні стани персонажів, розкрити соціальну ієрархію та створити драматичну напругу без додаткових діалогів чи монтажних рішень. Мізансценування у фільмі — це чітке й послідовне розміщення акторів у сцені, що охоплює їх позу, жести, переміщення та взаємодію з простором і реквізитом. Цей компонент відіграє ключову роль у побудові наративу, формуванні емоційного впливу та посиленні візуальної виразності сцени. Мізансценування визначає, як саме глядач сприймає стосунки між персонажами, драматичну напругу й акценти у кадрі. Протягом історії кінематографа принципи мізансценування зазнавали значних трансформацій під впливом естетичних підходів і технологічних інновацій — від театральної постановки в ранньому кіно до динамічної взаємодії з камерою в сучасному кінематографі. За відсутності звуку в німому кіно мізансценування відігравало особливо важливу роль як засіб передачі почуттів і емоцій персонажів. Воно стало основним методом розповіді, концентруючись на жестах, виразах обличчя та рухах акторів, які слугували

візуальною мовою для донесення сюжетних і психологічних нюансів. Саме через ретельно продумане мізансценування німе кіно могло ефективно комунікувати з глядачем, компенсуючи відсутність звукового супроводу.

Розвиток французької «нової хвилі» та інших незалежних кінематографічних течій у наступні десятиліття кинув виклик традиційному мізансценуванню в кіно. Режисери почали уникати суворо відрепетируваних постановок на користь більш спонтанного й імпровізованого підходу. Використання ручних камер і зйомок на натурних локаціях стало більш поширеним, що відкрило нові можливості для креативного міженсценування і сприяло формуванню більш реалістичного та інтимного стилю кінематографу. Відхід від класичних методів дозволив точніше передавати людську поведінку та емоції на екрані. В останні роки технологічний прогрес ще більше революціонував практику мізансценування у фільмах. Впровадження таких інструментів, як система стабілізації камери, дрони та комп'ютерна графіка, значно розширило можливості створення плавних, динамічних та імерсивних сцен. Цифрова епоха також відкрила нові перспективи для розвитку мізансценування, дозволяючи поєднувати традиційні прийоми з сучасними технологіями для більш гнучкого і виразного кінематографічного втілення. Одним із ключових факторів є масштаб і дистанція між виконавцями та глядачем. У театрі акторам потрібно посилено проектувати голос і рухи, щоб достукатися до кожного в залі, часто перебільшуючи жести для ефективної передачі емоцій. Сценічне розташування має забезпечувати чітку видимість акторів з усіх кутів. Натомість у кіно камера фіксує нюанси та деталі, недоступні живій аудиторії. Тож зміна перспективи вимагає від акторів переходу до більш інтимного масштабу виконання, що дозволяє використовувати тонші жести й міміку. Кожна зморшка, тремтіння повік чи ледве помітний порух губ набувають значення — і разом створюють чутливу композицію в кадрі.

Сам термін «compositio» походить з латинської мови й у буквальному значенні означає «складання», «утворення», «поєднання частин». У контексті мистецтва це поняття почало вживатися як фаховий термін ще у добу Відродження. Одним із перших, хто систематизував його у теоретичному аспекті, був італійський

художник, архітектор і теоретик Леон Баттіста Альберті (1404-1472). У своєму фундаментальному трактаті «Три книги про живопис» він виокремив композицію як одну з трьох основоположних складових живопису поряд з обрисом (контуром) та освітленням. Альберті визначав композицію як принцип організації зображуваних елементів, який забезпечує їх гармонійне поєднання в межах цілісного художнього твору: «Композиція є тим правилом живопису, за допомогою якого окремі частини видимих предметів поєднуються на картині» [53, с. 22]. Таким чином, ще з XV століття візуальна композиція вважається сутнісним процесом узгодженого об'єднання частин у художню єдність. Вияв композиційними засобами смислового центру. На відмінну від середньовічної ікони, яка будувалася вертикально і суміщала у своїх межах різночасові та різномасштабні елементи, картинна площина в епоху Відродження будується горизонтально.

Симетрія у візуальному мистецтві виступає одним із базових принципів формальної організації простору. Вона ґрунтується на явищі дзеркального відображення, коли одна частина зображення є частково або майже повністю дубльованою щодо іншої. Цей принцип реалізується через прагнення до регулярності та повторюваності, які, однак, рідко досягають абсолютної точності. Зазвичай симетрія сприймається як подібність між окремими зонами композиції — лівою і правою, верхньою і нижньою, або діагонально протиставленими частинами. Навіть за наявності відмінностей між елементами зберігається оптична рівновага, яка формує цілісне й гармонійне враження. У симетричних композиціях зазвичай наявний яскраво виражений композиційний центр, що здебільшого розміщується в геометричному центрі зображальної площини. Він виконує функцію структурного осереддя, навколо якого впорядковуються інші візуальні елементи. Характерною ознакою симетричних структур є збалансованість частин за ключовими візуальними параметрами — розміром, масою, кольором, тоном, фактурою, напрямком руху тощо. Урівноваженість визначається відносно умовної осі симетрії, яка може проходити вертикально, горизонтально або по діагоналі, залежно від композиційного задуму. Центральне розміщення об'єкта підкреслює

його значущість, сакральний статус або психологічну домінанту в зображенні. Така композиція може виконувати різні функції:

- створювати відчуття гармонії й статичної рівноваги,
- акцентувати емоційну або концептуальну напругу,
- викликати естетичне захоплення через точність і симетрію,
- або, навпаки, спричиняти тривожне враження своєю надмірною

правильністю чи порожнечою довкола. Водночас, у композиції важливо не лише те, що розміщене в центрі, а й контекст, що його оточує. Порожній простір або навпаки — щільне заповнення довкола центрального елемента — істотно впливають на зорове сприйняття, інтерпретацію смислів та емоційний резонанс образу. Таким чином, співвідношення центру і периферії, об'єкта і простору довкола нього — це важливий інструмент композиційної драматургії.

Ритм є універсальною формою організації, притаманною природі, людині та всім видам мистецтва. У художньому творі він функціонує як закономірне повторення впорядкованих, чуттєво відчутних елементів, що сприймаються у просторі або часі. У візуальному мистецтві ритм часто базується на серійності подібних або тотожних форм, на симетрії, чергуванні кольорів, фактур, ліній, мас чи напрямків руху, які організовують зображення як своєрідну візуальну партитуру. Основою ритму є періодичність. Однак надмірна регулярність може зумовити ефект монотонності, особливо коли ритм надто простий і з домінуванням сильних, регулярних акцентів. Залежно від способу чергування елементів, ритм у композиції може бути: спокійним і монотонним — зазвичай у творах зі статичною побудовою кадру та повторюваними візуальними структурами. Прикладом може слугувати фільм «Атлантида» (реж. В. Васяновича, 2019), де використання нерухомої камери, однакової тривалості планів, чіткої геометрії композицій та ритмічного повторення пустельних ландшафтів створює візуальну медитативність і відчуття постапокаліптичної застиглості. динамічним і енергійним — коли у композиції застосовано контрасти, асиметрію, зміщення ритмічних осей і темпів. Прикладом є документальний фільм «Домашні ігри» (реж. А. Коваленко, 2018), де ритм кадру змінюється відповідно до внутрішнього стану героїні: монтаж

прискорюється під час тренувань і змагань, візуальні повтори (двори, м'яч, зал) набувають пульсуючого ритму, що драматизує історію особистого становлення. Психологічний вплив ритму зумовлений його здатністю впорядковувати сприйняття. Повільні ритми сприяють споглядальності, інтроспекції, тоді як швидкі, контрастні — підсилюють напругу, драматизм і енергію оповіді. В аудіовізуальному мистецтві ритм має подвійну природу: візуально-просторову — ритміка кадру, повторення візуальних елементів, структура композиції; темпорально-монтажну — ритм монтажу, тривалість кадрів, інтервали, звукові й музичні паузи.

Цілісність — це одна з фундаментальних властивостей мистецького твору, яка виявляється у впорядкованій єдності всіх складових, що формують завершене естетичне ціле. Вона означає таку гармонійну організацію елементів, за якої жоден з них не може бути вилучений або замінений без порушення загальної структурної та смислової рівноваги. Цей принцип відображає властиву природі закономірність формоутворення. Природа створює цілісні системи — не просто сукупність частин (дошок, дерев, клітин), а якісно нові організовані утворення: дім, сад, організм, народ. У мистецтві, подібно до природи, цілісність постає не як механічне накопичення форм, а як інтеграція взаємопов'язаних складників, які працюють на реалізацію єдиного задуму.

Одним із ключових принципів художньої композиції є визначення головного в цілісній структурі зображення. Цей принцип окреслює не лише ієрархію елементів, а й вказує, довкола чого формується візуальна єдність. Якщо закон цілісності передбачає гармонійне поєднання складників, то закон головного — це насамперед закон домінанти: побудова композиції як узгодженої системи, в якій всі компоненти підпорядковуються центральному елементу. У цьому контексті визначальним стає формування сюжетно-композиційного центру — тієї частини зображення, яка концентрує увагу глядача та несе смислове, емоційне або структурне навантаження. Сам термін вказує на тісний зв'язок композиційної форми з наративним змістом: з подіями, персонажами, обставинами, які визначають головну ідею твору. Для митця надзвичайно важливо — серед великої

кількості візуальної інформації — виявити суттєве, характерне, типове та надати йому акцентованого вираження через художні засоби.

Композиційний центр — це не обов'язково геометричний центр зображення. Щоб це відбулося, центр повинен пластично себе виокремлювати світлотіньових акцентів (яскраве освітлення, контраст тіней), кольорової виразності (насиченість, температура кольору), розміру або розташування у просторі (наближення до глядача, висота, глибина), руху або спрямування погляду персонажів. У візуальному мистецтві точне розташування центру залежить від закономірностей сприйняття. Хоча правило третин часто порівнюють із золотим перетином, ці поняття не є тотожними. Золота пропорція — це математично обґрунтована співвідношення приблизно 1:1,618, яке вважається ідеально гармонійним і часто зустрічається у природі, мистецтві та архітектурі. На відміну від правила третин, яке поділяє площину на рівні частини (по третинах), золота пропорція визначає більш точний і складний поділ, що створює більш витончену та органічну композиційну рівновагу [10, с. 36]. Таким чином, правило третин є спрощеним практичним інструментом для композиції, тоді як золота пропорція — це фундаментальний принцип гармонії, що лежить в основі багатьох природних і художніх форм. Цей принцип є одним з найважливіших для створення композиційної єдності й ефективної передачі художнього смислу, адже саме через нього глядач інтуїтивно розпізнає сенсовий акцент і структурує сприйняття твору.

Ступінь крупності об'єкта у кадрі визначається категорією «план». Розглянемо систему планів, яка через умовний поділ простору на екрані допомагає передати глядачеві ключовий зміст сцени кінофільму. Плани класифікуються за кількома критеріями: за крупністю об'єкта, за розташуванням у просторі кадру та за функціональним навантаженням у наративі. Почнемо з крупнісної класифікації. Адресні та далекі плани створюють загальну картину подій, визначаючи час і місце дії. Людина тут сприймається як невеликий об'єкт, що слугує для порівняння масштабів і підкреслює співвідношення персонажа з оточенням. Ці плани важливі для формування у глядача розуміння просторово-часового контексту сюжету, а також часто служать засобом підкреслити самотність або вразливість героя у

великому світі. Загальний план демонструє людину у повний зріст, заповнюючи кадр по вертикалі. У такому плані головним стає не місце і час, а те, хто і що робить персонаж. Тіло героя може бути частково приховане за іншими об'єктами, проте увага глядача зосереджується переважно на ньому самому і найближчому оточенні, що вводить глядача у соціальний контекст взаємодій [48, с. 28]. Перехід від соціального до особистого відображають середні плани — так званий другий середній (американський) план, де кадр охоплює персонажа приблизно по коліна, або середній перший план — по пояс. Ці плани акцентують увагу на деталях: міміці, жестах, рухах, що дають змогу розкрити індивідуальність героя, його настрій та внутрішній світ.

Ще більш інтимним є крупний план, що показує обличчя або голову персонажа (іноді з плечима). Цей план концентрує увагу на емоціях і діалогах героя, дозволяючи глядачу глибше зануритися у його мотивації, почуття і переживання. Найвищий ступінь інтимності досягається за допомогою надкрупних планів, або макро-планів, що фокусуються на деталях — наприклад, на очах персонажа. Такий прийом використовується для підкреслення тонких емоцій, критичних моментів напруги або важливої інформації. Завдяки чіткості та інформативності такого плану глядач занурюється в сюжет і емоційний стан героя, не відволікаючись на інші елементи. «Лише крупний і дальній план мають справжнє психологічне значення і відіграють не лише описову роль. Дальній план представляє персонажа як частину навколишнього матеріального світу, який трохи його пригнічує та об'єктивує; звідси іноді песимістичний тон. Дальній план часто виражає самотність, слабкість, лінощі...» [132, С. 34-35].

Поняття «ракурс» у кінематографі позначає кут, під яким ведеться зйомка, і він є одним із ключових засобів вираження ставлення до персонажа, його емоцій та статусу в сюжеті. Існує шість основних типів ракурсів, кожен із яких несе значущий смисловий і психологічний заряд. Нижній ракурс — це зйомка камери з положення нижче об'єкта. Такий ракурс надає персонажу відчуття величі, сили, домінування. Глядач опиняється «під» героєм, що посилює сприйняття його авторитету та могутності, створюючи ефект психологічного підпорядкування. Верхній ракурс,

навпаки, розташовує камеру вище об'єкта, дивлячись зверху вниз. Це зменшує значущість героя в очах глядача, підкреслює його вразливість, безпорадність або навіть провину, роблячи персонажа менш могутнім і більш крихким. Ракурс на рівні очей, або нейтральний ракурс, імітує погляд людини, що дивиться прямо на предмет або героя. Він забезпечує відчуття присутності у сцені і дозволяє глядачеві сприймати події без додаткових емоційних акцентів, створюючи ефект «прозорого вікна» у світ фільму. Ракурс «з висоти пташиного польоту» — це зйомка зверху, що дає загальний огляд місцевості чи подій. Цей ракурс часто використовується для орієнтування глядача в просторі, а також для передачі масштабності й контексту сюжету. Голландський ракурс (або нахилена камера) — це нестандартний кут зйомки, коли кадр нахилений, що порушує горизонталь і вертикаль. Цей прийом використовується для передачі внутрішньої напруги, хаосу або психологічного дискомфорту персонажів, акцентуючи увагу на емоційній драматургії сцени. Ракурс від першої особи імітує зйомку очима героя, надаючи глядачеві можливість побачити світ його очима, зануритися у його переживання і краще зрозуміти його точку зору. Такий прийом значно підвищує емоційну залученість і співпереживання.

Згідно з концепцією Андре Базена, кінематографічний простір відіграє більш активну роль у наративі, ніж театральна сцена. У кіно середовище, реквізит і природні явища можуть стати самостійними носіями драматичного навантаження, незалежно від присутності акторів. Як пише дослідник: «Драма на екрані може існувати без акторів. Грюкаючі двері, листок на вітрі, хвилі, що б'ються об берег — усе це може посилити драматичний ефект» [67, С. 101-102]. Візуально-звукові засоби нарації слугують інструментами створення емоційного тону, ритму оповіді та глибини характерів, структуруючи увагу глядача й визначаючи, які деталі набувають наративної ваги. Саме через взаємодію візуального та звукового пластів аудіовізуальний твір набуває багатшаровості, в якій сюжет прочитується не лише через дію, а й через просторову організацію, ритм, інтонацію та атмосферу, що занурює глядача у складну систему значень і переживань.

Висновки до Розділу 2

Аудіовізуальний наратив має багатшарову структуру, що вибудовується на взаємозв'язках між фабулою, сюжетом, фокалізацією, наративним голосом, темпоральною організацією та системою зображально-виражальних засобів. Одним із ключових елементів є сюжет, який визначає внутрішню динаміку подій і формує смислову цілісність твору. Типологія сюжетів у кінематографі спирається на характер героя, його внутрішню або зовнішню трансформацію та домінуючий конфлікт, у якому він опиняється. За класичною класифікацією Нормана Фрідмана (1954), сюжетні структури поділяються на три великі групи — сюжети долі, характеру та думки. Разом вони охоплюють чотирнадцять підтипів серед яких: сюжет дії, патетичний, трагічний, каральний, сентиментальний, сюжет захоплення, дорослішання, виправлення, випробування, виродження, просвіти, осяяння, емоцій та розчарування. В українському аудіовізуальному мистецтві періоду 1991-2025 рр. найбільш поширеними є сюжети дії, випробування, дорослішання, трагедії та розчарування, які відображають процеси соціальної трансформації, пошуку ідентичності та переживання колективної травми. Ігрові стрічки на кшталт «Памфір», «Довбуш», «Назавжди Назавжди», а також документальні фільми «Порцелянова війна» чи «Реал» демонструють, що сюжет у сучасному українському кіно є не лише драматургічним, а й етичним механізмом репрезентації національного досвіду.

Важливою складовою наративу є фокалізація — спосіб подання подій через певний перцептивний модус, що визначає межі знання, емоційної залученості та оптичної перспективи глядача. У термінах Жерара Женетта, фокалізація є «оптикою наративу», тобто тим механізмом, який відповідає на запитання «хто бачить?» на відміну від наратора, який відповідає на запитання «хто говорить?». Саме через фокалізацію формується ступінь інформованості глядача про події, його позиція щодо персонажів та аксіологічне сприйняття зображеного. В ігрових творах фокалізація часто вибудовується через героя-спостерігача або драматизованого наратора, який є учасником подій і водночас суб'єктом сприйняття. Така стратегія

створює ефект занурення, дозволяючи глядачу ототожнитися з внутрішнім досвідом персонажа. У документальному кіно, натомість, домінує позиція наратора-свідка або безособова фокалізація, що передбачає споглядання дійсності з етичної дистанції. Наприклад, у фільмі «20 днів у Маріуполі» внутрішня фокалізація вибудовується через камеру-свідка — саму оптику журналістського погляду, що стає медіатором між трагедією й глядачем, фіксуючи не лише події, а й моральну позицію автора. Натомість у стрічці «Стоп-Земля» також реалізується внутрішня фокалізація, але через суб'єктивне сприйняття підлітка, у якому поєднуються наївність, емоційна нестабільність і рефлексивність. Це створює ефект інтимності та автентичності досвіду, занурюючи глядача у внутрішній світ персонажа.

Режими фокалізації безпосередньо впливають на обсяг знання глядача. Внутрішня фокалізація обмежує перспективу знання межами свідомості персонажа: глядач бачить лише те, що може знати герой. Зовнішня фокалізація фіксує події з позиції зовнішнього спостерігача, часто через «об'єктивність» камери — глядач бачить лише те, що потрапляє в кадр, і може знати менше, ніж персонажі. Нульова фокалізація (або «всезнаюча») забезпечує позицію, коли глядач інформований більше, ніж герої. Вона притаманна епічним або багатолінійним структурам, зокрема у фільмах історичного чи панорамного характеру («Довбуш», «Поводир»). Таким чином, фокалізація тісно пов'язана з фігурою наратора, утворюючи комунікативний дует «хто бачить?» і «хто говорить?». Разом вони визначають наративну перспективу, тобто спосіб організації сприйняття подій, їхню емоційну модальність і ступінь залучення глядача у внутрішній світ екранної дії.

Темпоральність як структурний елемент наративу забезпечує ритміко-композиційну цілісність оповіді, формує сприйняття часу у фільмі та визначає ступінь емоційної напруги глядача. Вона охоплює не лише хронологію подій, а й спосіб їх подання, тривалість та повторюваність. Порядок визначає співвідношення між дієгетичною послідовністю подій і порядком їх подання в сюжеті. Він може бути хронологічним або анахронічним, коли час порушується через ретроспекцію (аналепсис), пролепсис чи позачасові вставки силепсису (сни, спогади,

галюцинації). Такі часопросторові відхилення формують наративну хронологію й розкривають психологічні або символічні рівні історії. Тривалість визначає співвідношення між реальним часом події та її показом на екрані. Вона може бути реалістичною (час збігається), скороченою (монтажна компресія), еліптичною (пропуск епізодів), уповільненою або паузою (зупинення часу історії через кадри, що не мають стосунку до розгортання подій). Ці прийоми створюють ритм фільму та впливають на емоційне сприйняття. Частотність (або повторюваність) позначає кількість разів, коли певна подія подається в наративі. Розрізняють одиничну (подія зображається один раз), ітеративну (багаторазова подія показується узагальнено) та репетитивну (одна подія повторюється з різних точок зору).

Темпоральна організація українського аудіовізуального мистецтва вирізняється поєднанням лінійних (хронологічних) і анахронічних форм побудови часу, у межах яких ключову роль відіграють анаlepsиси. Такі прийоми покликані не стільки відтворювати послідовність подій, скільки осмислювати теперішнє крізь призму минулого, що відображає культурно-історичну динаміку, травматичний досвід і процеси формування національної ідентичності. Анаlepsис (ретроспекція) виступає провідним темпоральним прийомом у фільмах, спрямованих на переосмислення історичної пам'яті або особистої травми, де минуле постає не як замкнута епоха, а як активний чинник сучасності. Натомість проlepsис (антиципація) трапляється вкрай рідко — переважно у стрічках, що передбачають катастрофу чи фатальний розвиток подій («Буча», «20 днів у Маріуполі»). У фільмах різних жанрів поширеним є також силепсис — часовий зсув у вигляді сну, видіння чи галюцинації, який поглиблює психологічний вимір оповіді й надає їй символічного значення. Таким чином, український кінематограф загалом тяжіє до ретроспективної та асоціативної хронології, у якій минуле не функціонує як лінійна послідовність, а резонує у теперішньому, тоді як майбутнє постає тривожним, невизначеним і загрозливим, що відбиває екзистенційну кризу сучасного суспільства. Частотна організація українського кіно, своєю чергою, позначена повторюваністю мотивів і циклічністю історичних сюжетів, які створюють ефект

ритуального повтору — своєрідного повернення до колективного досвіду, що не втрачає актуальності у зміненому культурному контексті.

Зрештою, зображально-виражальні засоби — мізансценування, монтаж, колір, звук і музика виконують у структурі аудіовізуального наративу не лише естетичну, а й семантичну функцію. Вони формують смислову архітектоніку твору, у якій візуальні та звукові елементи стають носіями значення, що взаємодіють між собою в межах багатокодового простору кінотексту. Монтаж визначає логіку сприйняття подій і часову структуру наративу, колір — емоційний регістр та символічну глибину, звук і музика — акустичну перспективу та ритмічну напругу оповіді, тоді як мізансценування структурує простір кадру, перетворюючи його на сцену для розгортання сенсів. В українському аудіовізуальному мистецтві останніх десятиліть спостерігається помітний розвиток технологічної культури кіно-, теле- та відеовиробництва, що засвідчує стійкість і професійність операторської школи. Візуальна мова сучасного українського кіно характеризується точністю композиційних рішень, продуманим колористичним балансом і вмінням працювати з природним світлом, що зближує його з найкращими зразками європейського кіно. Водночас у контексті режисерської школи триває процес становлення — пошуку власної системи виражальних стратегій і балансу між формою та змістом. У низці творів помітно, що технічна й естетична досконалість зображення не завжди корелює з ідейною концепцією або драматургічною логікою, що свідчить про поступовий перехід від ремісничого до авторського типу мислення в українському кінематографі. Такий стан можна розглядати як етап кристалізації стилю, у якому технологічна майстерність поступово поєднується з філософською глибиною, а естетика — зі змістом.

Таким чином, аудіовізуальний наратив постає як мультирівнева структура, у якій сюжетна логіка, фокалізація, наративний голос, часова організація та система виражальних засобів взаємодіють, формуючи цілісність твору. Саме через ці взаємозв'язки українське аудіовізуальне мистецтво 1991-2025 рр. вибудовує власні стратегії смислотворення — від історичної пам'яті до сучасних рефлексій війни, ідентичності та людяності.

РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ НАРАТИВНИХ СТРАТЕГІЙ В УКРАЇНСЬКОМУ АУДІОВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ 1991-2025: УТВОРЕННЯ ГРАНД-НАРАТИВУ

3.1. Макроструктурна організація наративу в українських аудіовізуальних творах 1991-2025 рр.: мотив, лейтмотив, тема, ідея.

З відновленням української незалежності у 1991 році в державі розпочалися масштабні трансформаційні процеси, що охопили всі сфери суспільного життя, зокрема аудіовізуальне мистецтво. У цей час спостерігається стрімке зростання кількості національних телеканалів, власного телевізійного та кіновиробництва, а також розширення дистрибуції іноземного контенту, передусім російського. Початок 1990-х став періодом формування нової художньої свідомості, у межах якої аудіовізуальні твори не лише відображали соціальну реальність, а й поступово конструювали власну систему цінностей, символів і смислів. Ця система мала суперечливий характер, оскільки поряд із національними пошуками ідентичності в ній водночас утверджувалися олігархічні інтереси та впливи російського культурного простору, що визначали контури ранньої пострадянської масової культури. У сучасний період, особливо після 2014 року, ці процеси значно трансформувалися, адже аудіовізуальне мистецтво дедалі частіше звертається до тем національної історичної пам'яті, осмислення воєнного досвіду, соціальних змін і колективної відповідальності, формуючи спільний культурний простір, у якому відображаються ключові цінності та духовні орієнтири українського суспільства.

У такому контексті аналіз макроструктури наративу набуває особливої ваги, адже дозволяє виявити глибинні рівні оповідної організації, на яких взаємодіють мотив, лейтмотив, тема та ідея, формуючи семантичне ядро українського аудіовізуального дискурсу. Вивчення цих компонентів дає змогу простежити, як в ігровому кіно, телебаченні та документалістиці поступово формуються повторювані смислові константи, що відбивають еволюцію суспільних цінностей — від пострадянського пошуку самоідентифікації до утвердження

національної суб'єктності. Таким чином, аналіз макроструктурної організації нарративу відкриває шлях до розуміння того, як аудіовізуальне мистецтво періоду Незалежності перетворюється на інструмент культурної політики, колективної пам'яті та формування українського гранд-нарративу.

Поняття макроструктури нарративу спирається на структуралістські концепції, зокрема розроблену Теуном ван Дейком у праці «Макроструктура: міждисциплінарне дослідження глобальних структур у дискурсі, взаємодії та когніції» (1980). У ній дослідник визначає макроструктуру як «вищий рівень семантичних або концептуальних структур, що організовують «локальні» мікроструктури дискурсу, взаємодії та їх когнітивної обробки» [168, с. 13]. У площині аудіовізуального мистецтва макроструктура постає як цілісна смислова система твору, в якій взаємодіють мотиви та лейтмотиви, утворюючи узгоджену тематичну модель. Саме цей рівень визначає ідейну спрямованість нарративу, його концептуальну єдність і культурно-ідеологічну глибину.

Мотив як складник макроструктури нарративу має глибоку традицію вивчення у гуманітарних науках. Ще в добу Античності Аристотель у «Поетиці» досліджував повторювані ситуації та структуру драматичної дії, закладаючи основи розуміння мотиву як повторюваного елементу оповіді, що забезпечує логіку розвитку сюжету [58, с. 42]. В естетиці XVIII-XIX ст. термін «мотив» почали застосовувати для позначення повторюваних елементів форми або змісту в музиці, живописі й літературі. У музиці мотив означав коротку мелодійну фразу — структурну одиницю композиції. В образотворчому мистецтві — домінантний елемент композиції, повторюваний сюжет чи символічний образ. У літературі — повторюваний сюжетний або образний елемент, який виконує смислотворчу функцію (сюжетна ситуація, конфлікт, дія, тема, образ) [85, с. 190]. У XIX столітті мотив набув статусу наукової категорії в працях німецьких компаративістів, зокрема братів Якоба та Вільгельма Гріммів, які у своїх «Дитячих казках» (1812-1815) виділяли сталі сюжетні структури — випробування героя, появу чарівного помічника тощо [173, с. 35].

В українській інтелектуальній традиції концепт мотиву розвивався завдяки працям Олександра Потебні, який розглядав повторювані образи та фабульні елементи як базові одиниці оповідної структури. Його ідеї поглиблювали Іван Франко, аналізуючи народну поетику та архітектоніку оповіді, й Михайло Драгоманов, який пов'язував фольклорні мотиви з історико-культурним контекстом [31, с. 102]. У XX столітті поняття мотиву в українському літературознавстві набуло структурно-семантичного виміру. Олександр Білецький у праці «Основи української літературно-наукової критики» (1929) визначає повторювані одиниці оповіді, що забезпечують зв'язність і розвиток сюжету [5, С. 298-302]. Важливо, що в другій половині XX століття гуманітарне осмислення мотиву почало впроваджуватися і в кінознавство. Іван Дзюба зробив вагомий внесок у цей процес, закладаючи основу для аналізу макроструктури аудіовізуального наративу. Його есе «День пошуку» зі збірника «Поетичне кіно: заборонена школа» демонструє спробу інтерпретувати кінематографічну образність у координатах гуманітарної рефлексії — як систему повторюваних метафор, символів і ритмів, що формують естетичну й смислову макроструктуру стрічки «Тіні забутих предків» (реж. С. Параджанов, 1964) [12, с. 23]. Хоча термін «мотив» безпосередньо не використовується, сама логіка аналізу Дзюби апелює до мотивного рівня структури фільму: повторювані образи, візуальні лейтмотиви, циклічні композиційні елементи і кореляція звуку та зображення постають як механізми формування цілісного аудіовізуального висловлювання, у якому поетика переходить у філософію.

У кінознавстві мотив набуває специфічного аудіовізуального виміру. Він функціонує як повторюваний патерн не лише сюжету, а й візуальних образів, кольору, світла, монтажу та звукового супроводу, організуючи сприйняття глядача та формуючи семантичну цілісність кінотексту. Структуралістичні концепції (Четмен, Женетт) трактують мотив як елемент, що діє на рівні фабули та дискурсу, для Четмена він виступає «молекулою» наративу, розгортаючись у сюжетній лінії та дискурсивних засобах [82, с. 17]. Сучасні дослідження (Бордвелл, Томпсон, Метц) визначають мотив як повторюваний аудіовізуальний патерн, що формує

цілісність кінотексту та набуває символічного значення. Когнітивний підхід (Бордвелл, Керролл, Сміт) підкреслює роль мотиву у формуванні очікувань глядача, спрямуванні уваги та побудові когнітивної карти сюжету, трансформуючи його на засіб психологічної взаємодії між твором і аудиторією. Отже, розвиток поняття мотиву у кінознавстві демонструє поступовий перехід від формалістичного розуміння як «одиниці фабули», через семіотичне трактування як повторюваного знакового комплексу, до когнітивного осмислення як чинника глядацького сприйняття. Мотив у кіно постає багатовимірною категорією, що поєднує сюжетно-фабульний, семіотичний та перцептивний рівні, відображаючи специфіку аудіовізуального наративу.

Для аналізу мотивів у наративі застосовуються класифікаційні підходи, що дозволяють оцінити їхню функціональну роль. За Р. Петчем, у праці «Суть і форма оповідання» (1953), мотиви поділяються на основні, рамкові та побічні, залежно від їхньої участі в побудові сюжету [21, с. 5]. Основні мотиви формують головні сюжетні лінії. Наприклад, у фільмі «Божевільні» (реж. Д. Тарасов, 2023) центральним мотивом є боротьба з репресивною системою, що проявляється через каральну психіатрію. Цей мотив задає конфлікт, визначає розвиток персонажів і структурує драматургію. У кіномистецтві такі мотиви можуть бути підсилені колірним рішенням (наприклад, тьмяна зеленувата палітра), світловими контрастами або звуковим оформленням, що акцентує напругу, ізоляцію чи спротив. Рамкові мотиви створюють композиційну рамку. У фільмі «Додому» (реж. Н. Алієв, 2019) це мотив дороги, що структурує просторову динаміку оповіді, а в «Поганих дорогах» (реж. Н. Ворожбит, 2020) — спустошеність як елемент, що утворює атмосферу. У візуальному плані рамкові мотиви можуть проявлятися через повторювані плани, ритміку монтажу, звукові лейтмотиви або стилістичну єдність кадру. Побічні мотиви не визначають сюжетного напрямку, але додають глибини, емоційних відтінків і контексту. Це можуть бути символи, жести, реквізит, як-от каблучка у стрічці «Чому я живий» (реж. В. Новак, 2021), що стає мотивом вірності головних героїв. В аудіовізуальному мистецтві побічні мотиви часто реалізуються через деталі костюму, предмети інтер'єру, звукові фонові елементи або візуальні

повтори, які підсвідомо підсилюють основні теми, формуючи багаторівневу семантичну структуру твору.

В гуманітаристиці XX ст. утвердилися й інші типології, пов'язані з генезою мотиву. У цьому ключі виділяють міфологічні мотиви (пов'язані з архаїчними уявленнями та космогонічними сюжетами), дискусійні (які відбивають філософські чи інтелектуальні суперечки певної епохи), фольклорні (що походять із народної традиції та колективної пам'яті) [130, С. 472-474.]. Подібна класифікація дає можливість простежити тяглість мотиву крізь різні культурні пласти та виявити, як архетипічні структури інтегруються в сучасні наративні форми, зокрема кінематографічні. В українському кіно 1991-2025 рр. ця типологія набуває особливої виразності. Міфологічні мотиви виявляються у фільмах, що переосмислюють первісні уявлення про світ, смерть і відродження. Наприклад, у стрічці «Мамай» (реж. О. Санін, 2003) міф про козака-блукальця поєднується з тюркськими епічними архетипами, утворюючи синкретичну модель культурної пам'яті. Подібний міфопоетичний пласт проявляється у «Толоці» (реж. М. Ілленко, 2020), де мотив колективного відродження через спільну працю постає як аллюзія до архаїчного циклу смерті й оновлення. Дискусійні мотиви втілені у стрічках, що ставлять питання ідентичності, історичної відповідальності та меж людської свободи. Так, у фільмі «Атлантида» (реж. В. Васянович, 2019) філософська дискусія про поствоєнний стан і втрату розгортається через мінімалістичний постапокаліптичний наратив. В «Поводирі» (реж. О. Санін, 2014) мотив сліпоти — і фізичної, і духовної стає метафорою для роздумів про здатність бачити правду в умовах ідеологічного тиску. Фольклорні мотиви в українському кінематографі часто актуалізуються як засіб відновлення тяглості між поколіннями. У «Довбуші» (реж. О. Санін, 2023), наприклад, фольклорна міфологія стає інструментом національного самопізнання й реконструкції героїчного коду.

Вагомий етап у систематизації мотивів здійснив Геро фон Вільперт, який у своїй праці «Словник основних понять літератури» (1955) запропонував багатовимірну класифікацію мотивів, що охоплює як тематичні, так і структурно-психологічні рівні художнього твору. Учений виокремлює кілька груп

мотивів, серед яких ситуативні мотиви, що відображають типові сюжетні ситуації та повторювані схеми людського досвіду; характерологічні мотиви, які уособлюють певні психотипи та архетипні ролі; просторові мотиви, що фіксують культурні коди простору; часо-просторові мотиви, у яких темпоральний вимір поєднано із символічним; ліричні мотиви, що формують внутрішню емоційну динаміку переживань; драматичні мотиви, які зосереджуються на конфліктах і напруженні людських стосунків; а також баладні мотиви, пов'язані з таємничими подіями чи поверненням померлих [172, С. 508-510]. Як зазначає Вільперт, мотив функціонує як «найменша змістова одиниця художньої традиції», що «може проявлятися на всіх рівнях поетичної реальності — від зовнішньої дії до внутрішнього афекту персонажа» [172, с. 509]. Саме така універсальність робить поняття мотиву надзвичайно продуктивним для аналізу аудіовізуального мистецтва, у якому символічні та наративні структури знаходять візуально-пластичне втілення через світло, колір, ритм монтажу або композицію кадру.

Досліджень, присвячених осмисленню сутності мотиву в літературі та мистецтві, існує значна кількість, особливо в німецькомовній науковій традиції. Проте залишається відкритим питання: яку саме концептуальну модель найдоцільніше застосовувати для аналізу аудіовізуального наративу? Попри розмаїття підходів, усі теорії зберігають незмінною сутність мотиву, лише розкриваючи його нові характеристики, функції та рівні прояву. Тому будь-яка з існуючих концепцій може бути адаптована для кіномистецтва. Кіно, як синтетичний вид мистецтва, що поєднує літературу, образотворче, декоративно-прикладне мистецтво, музику, акторську гру та монтаж, здатне продукувати різні типи мотивів, що залежать від специфіки медіуму, який їх породжує. У кінематографічній теорії XX-XXI століть мотив визначається як повторюваний елемент, що несе смислове, емоційне або символічне навантаження. Як зазначає Д. Бордвелл, «мотиви — це будь-які значущі повторювані елементи у фільмі: колір, звук, дія, предмет, риса характеру або репліка» [72, с. 75]. Таким чином, мотив не обмежується лише тематичною функцією, а постає як композиційна стратегія, що забезпечує єдність фільму через повтор і варіацію.

К. Томпсон у роботі «Розбиваючи скляні обладунки: неоформалістичний аналіз кіно» трактує мотив як ланку між наративом і стилем, підкреслюючи, що він «може одночасно діяти на рівні історії та стилю, поєднуючи зміст наративу з візуальним чи звуковим оформленням» [72, с. 211]. У цьому контексті мотив постає як медіатор між змістом і формою, що дозволяє з'єднати емоційне сприйняття з естетичною структурою фільму. Роберт Стаам і Жак Обер у праці «Кіно і наратив» підкреслюють культурний вимір мотиву: «Мотиви є посередниками між індивідуальним стилем і колективним міфом» [162, с. 67]. Таким чином, мотив виконує функцію медіатора між особистим досвідом автора та колективною пам'яттю культури, утілюючи архетипічні структури в сучасних формах. Саме тому українські режисери активно переосмислюють фольклорні та міфологічні мотиви — від «Толоки» Михайла Іллєнка, де мотив спільного будівництва символізує національне відродження, до «Довбуша» Олеса Саніна, у якому фольклорна героїка набуває екзистенційного звучання.

У кінознавстві та наратології важливо чітко розрізняти категорії мотиву та лейтмотиву, оскільки вони виконують різні функції у структурі твору та по-різному впливають на сприйняття глядача. Як зазначалося раніше, мотив виступає базовою повторюваною одиницею наративу, яка об'єднує події, образи або дії за спільною смисловою ознакою. Він може проявлятися як повторювана сюжетна ситуація, характерологічний елемент або просторово-часовий образ, що допомагає організувати сюжет, підкреслити психологічні, соціальні чи культурні аспекти та створити цілісність художнього твору. При цьому мотиви не завжди мають явно виражений характер і можуть залишатися частково непомітними для глядача, виконуючи структурну або семантичну функцію та забезпечуючи повторюваність і зв'язність наративу. Лейтмотив, на відміну від мотиву, вирізняється вищим рівнем виразності та регулярним наголошенням упродовж твору. Він є тематичною, музичною або візуальною повторюваною одиницею, що асоціюється з конкретним персонажем, об'єктом, ідеєю чи емоційним станом, підкреслюючи їх символічне значення та емоційний резонанс у наративі.

Теорія лейтмотиву, що бере початок у музикознавчих дослідженнях Р. Вагнера, активно розроблялася у кінознавстві для опису музичних тем у зв'язку з образами, зокрема у кіноопері, голлівудському кінематографі та анімації. Як наголошується у збірнику «Репрезентації в Західній музиці», «подібно до власного імені, лейтмотив закріплюється за певною особою або художнім образом, який він позначає» [152, с. 205]. Як зазначає М. Брібітцер-Сталл, «музичний лейтмотив, який досяг особливої сили у творчості Ріхарда Вагнера, залишається популярним композиційним засобом і в сучасному кіно» [152, С. 42-45]. У кінематографі лейтмотив реалізується через музику, характерні візуальні образи, кольорові рішення, монтажні чи операторські прийоми, що дозволяє глядачеві миттєво впізнавати його та пов'язувати з певним сюжетним або психологічним контекстом. Таким чином, лейтмотив можна розглядати як більш явну та цілеспрямовану форму мотиву, що функціонує як інтегруючий смисловий маркер, формує очікування аудиторії, підсилює драматичну напругу та забезпечує послідовність наративної логіки.

У контексті аналізу кінодраматургії лейтмотив можна розглядати як вищий рівень розвитку принципу повтору, відомого ще з чеховського «рушниць на стіні» та правила трьох появ. Якщо правило трьох є технікою драматургічного акцентування, спрямованою на закріплення певного образу чи деталі у свідомості глядача, то лейтмотив функціонує як структуроутворювальний і смислотвірний механізм, що пронизує увесь твір і формує його концептуальну єдність. Як і в чеховському принципі причинності, у лейтмотиві важливим є зв'язок між появою образу та його подальшим розвитком у сюжеті. Однак якщо правило трьох обмежене кількістю повторів і виконує передусім когнітивну функцію впізнавання, то лейтмотив має асоціативно-семантичну природу: він створює смислове поле, у межах якого повторюваний елемент набуває нових значень залежно від контексту. Кожна його поява не лише нагадує про попередні, а й розширює горизонт інтерпретації, утворюючи динамічний ланцюг асоціацій, який працює на рівні емоційного сприйняття та символічного осмислення. Таким чином, лейтмотив можна визначити як художню стратегію повтору, що не лише забезпечує зв'язність

і ритм оповіді, а й формує її глибинну семантичну структуру. Він може проявлятися у вигляді повторюваного звуку, візуального образу, фрази або предмета, які перетворюються на маркери пам'яті та емоційного досвіду глядача. У цьому сенсі правило трьох може бути лише одним із інструментів формування лейтмотиву, але не дорівнює йому. Повтор тричі робить деталь помітною, тоді як лейтмотив надає їй смислової інерції — здатності змінювати контекст, накопичувати значення і резонувати на різних рівнях оповіді. У кінематографічній практиці лейтмотив функціонує як пам'ять твору, що поєднує початок і фінал, окрему сцену й загальну тему, а також виступає засобом емоційного впізнавання. Саме завдяки лейтмотиву аудіовізуальний текст набуває внутрішнього ритму, багатшаровості й цілісності, стаючи не просто послідовністю подій, а мережею взаємопов'язаних смислів, де кожен повтор — не відтворення, а розвиток і перегук попереднього досвіду.

Усі зазначені елементи разом із сюжетом формують тематичне спрямування наративу. Тема не може бути ототожнена з поняттями жанру чи ідеї, оскільки вона належить до макроструктурного рівня художнього твору, має абстрактний, концептуальний характер і відповідає на узагальнене запитання: «Про що оповідає цей твір?». Якщо сюжет виконує функцію структурного каркаса фабули, то тема постає як концептуальна рамка, у межах якої формується ідея [44, с. 132]. Водночас тема не містить наперед визначених відповідей. Її сутність полягає у проблематизації, тобто в окресленні ключових питань, конфліктів та смислових вузлів, актуальних для наративу. З урахуванням того, що сюжет є вибіркою подій із потенційного світу дієгезису, принцип відбору репрезентованих подій і способи їхньої акцентуації безпосередньо визначають тематичний вектор твору. Через виділення окремих епізодів, конфліктів чи взаємодій персонажів автор структурує семантичне ядро теми, яке стає смисловим орієнтиром для подальшого розвитку ідеї. У контексті аудіовізуального мистецтва тема часто набуває форми концептуальної конденсації, реалізуючись у логлайні — короткому, концентрованому формулюванні змісту твору, яке окреслює його напрям і проблематику. Короткий опис фільму виконує функцію семантичного еквівалента теми, стисло виражаючи її смислову домінанту в межах аудіовізуального тексту.

Неодноразово в академічних дослідженнях (Бордвелл, Баль, Стаам) підкреслювався взаємозв'язок між тематикою художніх творів і ширшим історико-культурним контекстом, зокрема в межах масових аудіовізуальних практик. У цьому сенсі тема виявляє залежність від соціального хронотопу, колективних уявлень та ідеологічних парадигм певної епохи, перетворюючись на форму культурної репрезентації. Українське аудіовізуальне мистецтво 1991-1999 років демонструє перехідний характер цього процесу: воно перебуває між пострадянською інерцією і новими формами культурної автономії. Саме тому для кінематографа цього періоду характерна подвійна тематика — з одного боку, збереження літературоцентричної традиції, успадкованої від радянського кіно, а з іншого — поява авторських пошуків, спрямованих на осмислення національної ідентичності, травматичного досвіду та переоцінки історичної пам'яті. Як і в радянську добу, у 1990-х роках простежується помітна кількість екранізацій літературних творів, що продовжують функціонувати як «зона безпеки» для продюсерів і режисерів. У радянському кінопроцесі саме літературна основа вважалася найнадійнішим способом отримати офіційне схвалення, адже звернення до творчості канонізованих письменників гарантувало ідеологічну лояльність і мінімізувало ризик цензурних обмежень. В українському контексті ця практика мала додаткове значення: твори класиків, легітимізованих партійною бюрократією, не могли бути витлумачені як прояв «націоналістичних ухилів».

У період гласності та перших років незалежності зберігалось уявлення про літературні адаптації як найбезпечніший шлях до реалізації проєкту, однак змінився ідейний вектор — тепер вони слугували не ідеологічному контролю, а відновленню культурної тяглості й поверненню «забутих» імен у національний канон. Близько сорока стрічок 1990-х років є прямими екранізаціями українських та зарубіжних творів. Серед них: «Голод 33» (реж. О. Янчук, 1991) — за повістю Василя Барки «Жовтий князь»; «Подарунок на іменини» (реж. О. Фіалко, 1991) — за творами Михайла Коцюбинського; «Для домашнього вогнища» (реж. К. Муратова, 1992) — за однойменною повістю Івана Франка; «Задля Натуся» (реж. О. Швачко, 1992) — за драмою Володимира Винниченка «Натусь»; «Сад Гетсиманський»

(реж. Р. Балаян, 1993) — за романом Івана Багряного; «Царівна» (реж. О. Маслюков, 1995) — за однойменною повістю Ольги Кобилянської. Паралельно з українськими класиками здійснювалися й адаптації зарубіжних авторів — Джеймса Чейза, Джека Лондона, Франца Кафки, Льва Толстого, Жоржа Сіменона, Володимира Набокова, Джона Ганна та ін. Цей інтертекстуальний діалог зумовлював появу тематичних ліній універсального характеру — самотності, морального вибору, пошуку сенсу життя, які співвідносилися з українським культурним контекстом доби посттоталітарної трансформації. Літературна екранізація у цей період постає не лише як форма адаптації літературного джерела, а й як медіум культурної пам'яті, що через аудіовізуальну мову репрезентує травматичний досвід ХХ століття — Голодомор, радянські репресії, втрату ідентичності, наслідки колоніальної залежності. Водночас вона відкриває простір для формування нової тематичної суб'єктності українського кіно, зорієнтованої на дослідження самопізнання, тілесності, індивідуального досвіду та пошуку місця України у глобальному світі. Така зміна тематичних акцентів свідчить про поступовий перехід від колективістських ідеологічних моделей до індивідуалістичних форм світовідчуття, у яких увага зміщується з історичної оповіді до внутрішнього психологічного простору персонажа. В українському кінематографі 1990-х — початку 2000-х це проявляється у зростанні інтересу до екзистенційних тем (самотність, відчуження, ідентичність, тілесність) та антропологічного виміру досвіду, який перетворюється на головний засіб філософського осмислення посттоталітарного стану культури.

Ознайомлення з історією через екранізації стало лише одним із напрямів становлення національного кінематографа. Водночас більш безпосереднім засобом утвердження історичної пам'яті виявилася популяризація минулого в художніх фільмах, адже після проголошення незалежності історична тематика в Україні набула виняткової ваги. Провідну роль у цьому процесі відігравало документальне кіно, проте й ігрові стрічки активно зверталися до «замовчуваних» сторінок історії, насамперед до теми Голодомору. Першою кінематографічною спробою її художнього осмислення став фільм Олеся Янчука «Голод 33» (1991), створений за

романом Василя Барки. Стрічка відкрила українському глядачеві правду про тему, яка довгий час замовчувалась. Наступна робота Янчука — «Атентат. Осіннє вбивство в Мюнхені» (1995) — порушувала іншу табуйовану тему, пов'язану з історією Української повстанської армії та вбивством Степана Бандери, і тим самим розширювала простір історичної рефлексії у вітчизняному кінематографі.

Українська участь у Другій світовій війні, зокрема діяльність УПА, стала однією з ключових тем художнього кіно 1990-х років. Після десятиліть радянської ідеологізації, що формувала негативний образ українського визвольного руху, режисери звернулися до переосмислення цих подій як частини колективної пам'яті. Фільми «Нам дзвони не грали, коли ми вмирали» (реж. М. Федюк, 1991), «Останній бункер» (реж. В. Ілленко, 1991) та «Страчені світанки» (реж. Г. Кохан, 1995) демонструють відновлення художнього осмислення національної історії. У жанрі фантастичної пригоди стрічка «Фучжоу» або «Очікуючи вантаж на рейді Фучжоу біля пагоди» (реж. М. Ілленко, 1994) порушує тему української еміграції в США та Канаді, раніше табуйовану радянською цензурою.

Козацький період XVI—XVIII століть тривалий час перебував на межі історії та міфу, слугуючи джерелом української культурної ідентичності. У радянську добу козаків трактували переважно як селянське повстання проти польської шляхти та використовували як символ «єдності українців і росіян». З відновленням історичного інтересу українські кінематографісти знову звернулися до козацької теми, проте перші спроби її художнього осмислення здебільшого розчаровували. Часто це були екранізації літературних джерел із надмірним покладанням на діалоги, які прагнули поєднати історичність із розважальністю, але втрачали кінематографічну цілісність. Спроби відродити пригодницький козацький жанр здійснили фільми «Козаки йдуть» (1991) та «Дорога на Січ» (1995) С. Омельчука і «Тримайся, козаче!» (1991) В. Семаніва. Вони поєднували історичні деталі з елементами романтики, погонь і боїв, проте недосконалість режисурського рішення та монтажу знижувала драматичну напругу й художню переконливість. Поступово ситуація почала змінюватися: з'явилися спроби глибшого, філософського осмислення козацької доби як архетипу національної свідомості. Помітним кроком

у цьому напрямі стала екранізація роману П. Куліша «Чорна рада» (реж. М. Засєєв-Руденко, 2000). Фільм поєднав історичну достовірність із символічною поетикою, осмислюючи драму розколу козацької державності як метафору вічної боротьби між єдністю та розбратом у національній історії. Надалі розвиток цієї тенденції продовжив «Мамай» (реж. О. Санін, 2003), де міф набув екзистенційного та метафізичного виміру.

Еротичне кіно в Україні 1990-х років сформувалося як окремий тематичний напрям, що поєднував локальні культурні традиції, ринкові запити перехідного періоду та вплив західних кінематографічних стандартів. Після відновлення незалежності, в умовах лібералізації культурного простору, з'явилася низка стрічок, які спиралися як на еротизовані літературні адаптації, так і на оригінальні сюжети, часто близькі до продукції категорії «Б». Тематика цих фільмів варіювалася від відвертого зображення сексуальності до метафоричного або символічного відтворення еротичних мотивів, що відображало пошук нових форм тілесної репрезентації після десятиліть цензури. Тематику сексуальності, відносин та еротизму розкривали стрічки: «Декілька любовних історій» (реж. А. Бенкендорф, 1994), «Болотяна street або засіб проти сексу» (реж. М. Айзенберг, 1991), «Пристрасті за Анжелікою» (реж. О. Полинніков, 1993), «Сексказка» (реж. О. Ніколаєва, 1991), «Дафніс і Хлоя» (реж. Ю. Кузьменко, 1993) та інші. Ці стрічки сформували специфічну нішу українського кіноринку 1990-х років, у якій еротика виступала не лише елементом комерційного успіху, а й способом естетичної емансипації. Попри часту поверхневність і відверту експлуатацію теми, вони стали симптомом культурної трансформації доби, коли тілесність почала осмислюватися як простір свободи, самовираження та протесту проти радянської пуританської моралі.

Соціально-побутові драми стали одним із провідних тематичних напрямів українського кіно періоду незалежності, відображаючи кризу суспільства після розпаду СРСР. У стрічках «Стамбульський транзит» (реж. Г. Кохан, 1993), «Таємниця вілли» (реж. Ю. Жаріков, 1992), «Фатальні діаманти» (реж. Б. Небієрідзе, 1992), «Гра всерйоз» (реж. А. Іванов, 1992), «Ченч»

(реж. А. Гай, 1992), «Фіктивний шлюб» (реж. Н. Лирчіков, 1992), «Кому вгору, кому вниз» (реж. С. Клименко, 1992) показано зростання мафіозних структур, кримінальних схем і моральних компромісів, що стали ознаками доби трансформацій. Окремий пласт становили родинно-побутові драми («Миленський ти мій», «Людське щастя», «Дитина до листопада», «Натурник», «Задля Натуся»), що порушували питання кризи сімейних стосунків і пошуків любові. Через приватні історії ці фільми віддзеркалювали вплив соціальних змін на життя людини та трансформацію моральних орієнтирів у пострадянській культурі.

У 2000-2010-х роках українське аудіовізуальне мистецтво засвідчує виразне структурування тематичних напрямів, серед яких провідними стають національне відродження, осмислення історичного минулого, соціально-побутова проблематика та романтичні сюжети. Кількість літературних екранізацій у цей період помітно зменшується (зафіксовано близько п'ятнадцяти стрічок), однак вони залишаються тісно пов'язаними з каноном української та світової класики. Серед них — «Чорна рада» (за романом П. Куліша), «На полі крові. Akeldama» (за мотивами Лесі Українки), «Чеховські мотиви» (за творами А. Чехова), «Украдене щастя» (за І. Франком), «Запорожець за Дунаєм» (за оперою С. Гулака-Артемовського) та інші. Тема національного відродження стає провідним художнім вектором доби. Міні-серіал, а згодом кінофільм, «Чорна рада» (реж. М. Засєєв-Руденко, 2000) репрезентує боротьбу за державність XVII століття, «Нескорений» (реж. О. Янчук, 2000) акцентує на постаті Романа Шухевича та УПА, а «Молитва за Гетьмана Мазепу» (реж. Ю. Ілленко, 2001) пропонує провокативну інтерпретацію образу І. Мазепи як символу спротиву імперському дискурсу. Паралельно розвиваються біографічні та історико-документальні наративи: «Непрощені. Павло Скоропадський» (реж. О. Фролов, В. Шкурін, 2007), «Владика Андрей» (реж. О. Янчук, 2008) та інші зосереджуються на постатях, що уособлюють духовне та державницьке відродження. Особливе місце знову займає кінематографічне осмислення Голодомору («Пейзаж після мору», «Хлібна гільйотина», «Свіча Джеймса Мейса»), де тема голоду постає як механізм відновлення історичної пам'яті. Нарешті, документальні стрічки

(«Де ти, Україно?», «Реальний майстер-клас», «Святослав Гординський. Повернення», «Євген Деслав. Фантастична мандрівка») розширюють поле національної ідентичності, повертаючи до культурного обігу імена діячів української еміграції та репрезентуючи духовне відродження через аудіовізуальний образ.

У кінематографі України 2000-2010-х років романтична тематика посідає помітне місце, інтегруючись із соціально-історичними, драматичними та містичними наративами. Кохання часто стає каталізатором сюжетного розвитку, символічним виміром історії чи засобом філософського осмислення людських стосунків. Характерним мотивом доби стають любовні трикутники та емоційні суперечності («Сафо. Кохання без меж», «Украдене щастя», «Чеховські мотиви»), де кохання поєднує пристрасть, моральний вибір і неможливість гармонії. Романтичні історії нерідко набувають містичного або символічного забарвлення («Діви ночі», «Усім привіт», «Райські птахи»), де почуття виходить за межі реального, перетворюючись на пошук духовної єдності. Таким чином, романтична лінія українського кіно 2000-2010-х років функціонує як медіатор між приватним і колективним досвідом.

Окрім усвідомлення історичних подій, можна виокремити декілька стрічок, які рефлексували на події теперішнього, а саме на епідемію СНІДу та «помаранчеву» революцію на майдані 2004 року. Фільм «Помаранчеве небо» (реж. О. Кірієнко, 2006) демонструє, як кохання студентки Іванни та сина губернатора Марка корелює з політичним контекстом, створюючи метафору зустрічі «двох Україн» — прагматичної та олігархічної з одного боку та емоційно відкритої і громадянсько свідомої — з іншого. Стрічка «Оранжевий» (реж. А. Бадоев, 2006) репрезентує алегорично-містичний підхід до сучасних проблем: мотив «осінньої любові» переплітається з тематикою боротьби зі СНІДом та образом замкненого простору, який символізує самотність та соціальну ізоляцію.

У контексті тематичного аналізу українського телебачення 2000-2010-х років особливу роль відіграють розважальні та музичні програми, що поєднували популяризацію культури, конкурсні формати та інтерактивну взаємодію з

аудиторією. Такі проєкти, як «Дай покататись» і «Бережись автомобіля», поєднували динамічний розважальний контент із демонстрацією автомобільних навичок, гумором та соціальною критикою, відображаючи інтерес глядачів до індивідуальної компетенції та технологічної культури. Окреме місце посідало «Шоу без назви» із Кузьмою Скрябіним, у якому музичні та гумористично-соціальні елементи інтегрувалися в єдиний сатиричний формат, що віддзеркалював культурні тенденції доби. Популярності набули також «Форт Буаяр», «За гроші», «Караоке на Майдані» та «Галопом по Європах» — програми, побудовані на інтерактивності, подорожах і конкурсах. Ранкове шоу «Підйом» поєднувало інформаційно-пізнавальні, розважальні й соціальні блоки, забезпечуючи мультижанрове охоплення різних глядацьких груп.

Важливою тенденцією кінця 2000-х стала локалізація міжнародних телевізійних форматів. Франшизові шоу, такі як «Фабрика зірок», «Танцюють всі!», «Х-Фактор», «Україна має талант», «Майстер шеф», «Битва екстрасенсів» поєднували перевірені глобальні концепції з українськими культурними реаліями. Їхня адаптація сприяла стандартизації телевиробництва, впровадженню сучасних технічних рішень і формуванню національної медійної ідентичності, що водночас узгоджувалася з міжнародними тенденціями [18, с. 50]. Загалом, франшизові проєкти стали важливим чинником інтеграції українського телепростору в глобальний медіаконтекст, сприяючи утвердженню професійних стандартів шоу-бізнесу, розвитку конкурентного середовища та переосмисленню ролі глядача як активного учасника телевізійного процесу [119, с. 96].

Період після 2014 року став для українського кінематографа рубежем переосмислення наративних моделей і тематичних пріоритетів. Як зазначає М. Альфьоров, «наративна структура українських фільмів 2014-2024 рр. репрезентує мотив героїзму як відповідь на історичні виклики: від війни й революції — до переосмислення національної пам'яті та цінності свободи» [2, с. 27]. Саме мотив героїчного стає стрижнем нової культурної парадигми, що поєднує документальність і міфопоетичність, особисте переживання і колективну історію. В українських фільмах цього періоду формується кілька провідних

тематичних векторів, серед яких домінує воєнна тематика — від художніх осмислень фронтового досвіду («Кіборги», реж. А. Сеїтаблаєв, 2017) до документальних свідчень («20 днів у Маріуполі», реж. М. Чернов, 2023). Ці стрічки вибудовують нову етику героїзму, у якій війна постає не тлом подій, а екзистенційним простором випробування людяності, співчуття й стійкості. Водночас у низці фільмів, таких як «Атлантида» (реж. В. Васянович, 2019) та «Бачення метелика» (реж. М. Наконечний, 2022), з'являється мотив післявоєнної рефлексії й травматичної пам'яті — руїн, мовчання, адаптації, відчуження, пошуку сенсу після втрат, що знаменує перехід від героїчного пафосу до споглядання, де головний герой виступає не переможцем, а свідком наслідків.

Тема дорослішання покоління незалежності стає одним із ключових наративів українського кіно 2020-х років. Значна кількість фільмів («Стоп-Земля», «А ти мене любиш?», «Назавжди-назавжди», «Я і Фелікс» тощо) — апелюють до досвіду дорослішання як культурно-психологічного процесу, у якому особистісна ідентичність формується на тлі соціальних травм минулого. Ці стрічки відтворюють рефлексію покоління, народженого в незалежній Україні, яке стикається з тягарем 1990-х — часом невизначеності, втрати орієнтирів і розриву поколіннєвих зв'язків. У фільмах дорослішання постає не лише як біографічний етап, а як метафора становлення нації, що шукає власний голос, навчається відповідальності, емоційної зрілості та здатності до співпереживання. Таким чином, тема дорослішання у сучасному українському кінематографі набуває символічного виміру колективного самопізнання: це історія не лише окремої молодої людини, а й суспільства, що дорослішає разом зі своїм поколінням, переосмислюючи власну пам'ять, тілесність і приналежність до світу.

Мотив міграції та вимушеного заробітчанства в українському кінематографі формує тематичний напрям художнього осмислення соціально-економічних і психологічних наслідків пострадянського періоду, зокрема проблеми бідності, втрати стабільності та трансформації родинних зв'язків, що особливо актуалізувалися після 2000-х років. У фільмі «Гніздо горлиці» (реж. Т. Ткаченко, 2016) трудова міграція набуває форми жіночого екзистенційного випробування:

головна героїня, опинившись в Італії, переживає не лише фізичну розлуку з родиною, а й глибоку кризу самоідентифікації. Стрічка підкреслює, що заробітчанство є не стільки економічним фактом, скільки психологічною травмою покоління, у якому праця перетворюється на жертву, необхідну для збереження сім'ї. Аналогічна проблематика розгортається у фільмі «Памфір» (реж. Д. Сухолиткий-Собчук, 2022), де мотив вимушених заробітків за кордоном постає каталізатором морального вибору та родинного конфлікту. Герой, прагнучи матеріального забезпечення для родини, втрачає зв'язок із сином, що символізує розрив між поколіннями, спричинений економічною еміграцією та тиском виживання. Типові соціальні ролі українок-мігранток, особливо в Італії, яскраво представлені у ко-продукційному фільмі «Коза Ностра. Мама їде» (реж. Дж. Дота, 2022), який поєднує реалістичне зображення праці українських прибиральниць із легкою іронією та культурною саморефлексією. Ця стрічка розкриває подвійну природу досвіду жінки в іншій країні — опора для чужої родини й водночас відсутність у власній, що втілює емоційну ціну міграції та складність пошуку себе в умовах культурного роздвоєння.

Тематичний напрям міграції має значний потенціал як у воєнний, так і в післявоєнний період, адже саме через особисті історії переміщення, втрати й адаптації можна осмислити масштаб суспільних трансформацій. Водночас ця тематика стикається з морально-етичними викликами, пов'язаними з самим фактом виїзду з рідної країни, що перебуває у стані війни. Висвітлення історій вимушеного біженства, особливо з прифронтових територій, де люди втратили домівки й засоби до існування, може стати початком суспільного діалогу про межі відповідальності, травму, солідарність і право на вибір. Такі наративи сприяють переосмисленню образу українських біженців — не як «втікача», а як людини, що шукає спосіб вижити, зберегти гідність і водночас залишитися частиною національної спільноти.

Тема конфлікту між поколіннями виявляється й у стрічках екзистенційної саморефлексії, що стають одними з провідних тенденцій українського кіно 2020-х років, де художні засоби спрямовані на осмислення внутрішнього досвіду людини в умовах невизначеності, травми й соціальних трансформацій. У фільмах

«Люксембург, Люксембург» (реж. А. Лукіч, 2022), «Я і Фелікс» (реж. І. Цілик, 2022), «Ти мене любиш?» (реж. А. Ноябрьова, 2024) та ін. центральним мотивом виступає діалог із самим собою — зіставлення буденності та пам'яті, минулого та теперішнього. Ці стрічки демонструють зрілість українського кінематографа, який переходить від публіцистичної риторики та колективних образів до інтимної саморефлексії, зосередженої на переживанні внутрішньої свободи, сумніву, любові й втрати. Таким чином, у сучасному українському кіно тема дорослішання набуває подвійного виміру: це і процес становлення особистості, і метафора формування нації, що навчається осмислювати власний досвід через призму особистісної відповідальності та самопізнання.

Цікавим видається і той факт, що у сучасному українському кінематографі практично відсутні фільми, присвячені темі старіння, на відміну від дорослішання, яку у термінологічній класифікації В. Миславського визначено як геронтологічне кіно — стрічки, що зосереджуються на проблемах людей похилого віку [27, с. 149]. Дуже мала кількість таких робіт не свідчить про відсутність самих проблем, адже соціально-економічна ситуація осіб старшого віку в Україні залишається критичною: середній розмір пенсії може становити менше 70 доларів на місяць, а дезадаптація до технологічно зміненого світу створює додаткові психологічні бар'єри. Водночас вік незалежної держави часто корелює з віком її кіногероїв — українське кіно стабільно продовжує розповідати історії покоління, яке дорослішало разом із країною. Головних героїв похилого віку представлено не багато, і навіть у тих випадках, коли вони з'являються, їхні образи мають переважно комедійне або другорядне забарвлення. Вийняток є, наприклад, фільм «Крашанка» (реж. Т. Дудар, 2024), де центральним персонажем є карпатський дід, який разом із онуком створює «ракету, здатну вразити Москву». Цей сюжет поєднує народний гумор, пародію, символічний опір та підходить найближче до геронтологічних тем самотності. У стрічках «Поводир» (реж. О. Санін, 2014) та «Мій карпатський дідусь» (реж. З. Буадзе, 2020) герої похилого віку постають радше втіленням національної традиції, духовної тяглості та зв'язку поколінь, ніж носіями особистісного досвіду старіння. Фокалізація у таких фільмах залишається

зовнішньою — камера фіксує героїв як символів, а не як суб'єктів внутрішнього життя, що відрізняє ці стрічки від кінематографа дорослішання, де домінує внутрішня перспектива. Натомість у документальному кіно тема старості осмислюється глибше. Зокрема, стрічка «Nice Ladies» (реж. М. Пономарьова, 2024) показує жіноцтво пенсійного віку, яке займається черлідінгом, пропонуючи оптимістичну модель старіння як активного соціального досвіду та переосмислення ролі віку в сучасному світі. Утім, навіть ця робота залишається радше поодиноким винятком, ніж проявом сталої тенденції.

Отже, в українському кіно фактично відсутній дискурс старіння як органічної частини людського буття — із висвітленням романтичних почуттів, внутрішньо особистісних викликів, тяглістю традицій, родинними цінностями та соціальними проблемами. Існує низка тематичних напрямів, які або зовсім не представлені, або лише фрагментарно висвітлені в українському кінематографі. Зокрема, теми прав людини та ЛГБТК+ спільнот залишаються майже невисвітленими в ігровому кіно. Поодиноким винятком є стрічка «Уроки толерантності» (реж. А. Непиталюк, 2022), яка порушує питання прийняття «іншості» у нашому суспільстві. Окремі спроби інтерпретації цих тем помітні в українських телесеріалах і стримінгових проєктах, зокрема під авторством шоуранерів Євгена Тунчика та Володимира Гладушевського, які інтегрують у масову культуру образи представників ЛГБТК+ спільнот, роблячи їх частиною повсякденної оповіді, а не маргінальним винятком. Втім, такі приклади залишаються радше епізодичними спробами, ніж стабільною тенденцією тематичного розширення українського кіно. Так само мало представлені в ігровому кінематографі теми підприємництва, гендерної рівності та прав жінок, глобальні проблеми торгівлі людьми і рабства, домашнього насильства чи бідності. Це контрастує з документальним кіно, яке демонструє значно ширшу тематичну палітру та поступово опрацьовує різноманіття тем.

Тема війни в аудіовізуальному мистецтві може не обмежуватись лише зображенням героїзму, бойових дій чи людських страждань. Вона може охоплювати ширший спектр сюжетів, які дозволяють осмислювати воєнний досвід у різних соціальних, політичних і культурних площинах. Навіть у період активних бойових

дій актуальними залишаються не тільки фільми, присвячені фронтовим подіям, а й політичні трилери, що аналізують війну на дипломатичному рівні; ігрові стрічки про журналістські розслідування та діяльність спецслужб (як вигадані історії, так і засновані на реальних подіях, зокрема операція «Павутина»); а також екологічні теми, які відображають катастрофи на зразок руйнування Каховської ГЕС чи знищення критичної інфраструктури.

Сучасні стрімінгові платформи, зокрема Netflix, демонструють поступове формування нового геополітичного наративу, де тема «війни в Україні» стає невід'ємною складовою світового інформаційного контексту. У таких проєктах все частіше з'являються візуальні цитати, що символізують міжнародну солідарність: зали переговорів із мапами Східної Європи, кадри Києва, фото з зустрічі західних лідерів із президентом Володимиром Зеленським (як, наприклад, у фільмі «Будинок з динаміту», (реж. Е. Бігелоу, 2025) чи серіалі «Дипломатка», (авт. Д. Канн, 2023-2025). Це свідчить про цікавість Україною та «залаштуваннями» війни. Таким чином, український кінематограф має потенціал виходити за межі патріотичної риторики, формуючи власну присутність у глобальному культурно-політичному наративі — через участь у світових процесах кіноіндустрії, рефлексію над війною в її багатовимірних проявах і створення універсальних тем, що поєднують локальний досвід із загальнолюдськими сенсами.

Тематичний баланс сучасного українського аудіовізуального мистецтва залишається асиметричним: ігрове кіно переважно фокусується на національних ідентичностях, історичній пам'яті та героїчних наративах, тоді як документальне кіно виконує роль медіатора суспільного діалогу, актуалізуючи соціальні, етичні та гуманітарні виміри сучасності. Ця тематична прогалина в ігровому кіно виявляє не лише обмеження кінорепрезентацій через війну в країні, а й глибшу соціокультурну тенденцію — схильність до уникання «некомфортних» або «некомерційних» тем, пов'язаних із маргінальними групами, віковими кризами, гендерною рівністю чи правами людини.

3.2. Структурно-стилістичні та жанрово-тематичні особливості наративного формотворення в українському аудіовізуальному мистецтві періоду Незалежності

Дослідження проблематики жанрово-стилістичної еволюції в українському кінематографі періоду Незалежності становить важливе місце у культурологічних дослідженнях. Жанр у цьому контексті постає не лише як естетико-теоретична категорія, а й як індикатор соціокультурних процесів, форма колективної пам'яті та своєрідне відображення суспільних змін. Цікавість до систематизації жанрів у кіно існувала завжди поряд з його розвитком. З розквітом Голлівуду інтерес до жанрової проблематики помітно зростає і в наукових колах. Вже у 1960-х рр. усі сутнісні та динамічні характеристики мистецтва починають тлумачитися крізь призму соціокультурного контексту. У цей період поняття «жанрового кіно» розглядалось у контексті загального піднесення наукового інтересу до феномену масової культури, що сприяло дослідженню Ральфа Коена розглядати кіножанр як фактор розвитку кіноринку, а не культури [54, с. 210]. Паралельно із цим також формується розуміння жанру як естетичної закономірності, а не лише формальної категорії.

Серед численних підходів до розуміння жанру показовою є думка, що жанр не є довільною схемою, а слугує онтологічною основою художнього мислення. Як зазначає американський кінознавець Рік Олтмен, жанр функціонує як «динамічна система взаємодії між текстом, індустрією та глядачем», у якій зміст і форма постійно взаємно визначають одне одного [54, с. 14]. Такий підхід перегукується з сучасним розумінням жанру як моделі смислової організації, що допомагає авторові структурувати матеріал і водночас формує очікування глядача. У цьому контексті взаємозалежність теми та жанру постає не як фіксована відповідність, а як процес безперервних трансформацій, коли жанрові межі розмиваються, породжуючи гібридні форми. Тема, на думку Девіда Бордвелла, не може слугувати надійною основою для визначення жанрів, адже «будь-яка тема може бути реалізована в межах будь-якого жанру» [71, с. 147].

Водночас ще на початку XX століття італійський філософ Бенедетто Кроче у своїй праці «Естетика як наука про вираження і загальна лінгвістика» (1902) поставив під сумнів саму можливість побудови наукової теорії жанрів. Він називав класифікацію жанрів «інтелектуальною ілюзією» та порівнював її з «розміщенням книг на бібліотечній полиці», наголошуючи, що «логічна або наукова форма виключає естетичну: хто мислить аналітично — вже не споглядає естетично» [88, с. 112]. Попри радикальність цього судження, його ідеї продовжують впливати на сучасну гуманітаристику, зокрема в межах постструктуралістського підходу, де жанр трактується як відкрита, рухома система значень, що постійно переосмислюється у взаємодії між автором, текстом і глядачем. У цьому контексті, як зауважує Олтмен, жанр функціонує як «негласний контракт між глядачем і творцем», який передбачає спільне розуміння умов гри — очікуваних сюжетних ходів, емоційного тону, візуальної стилістики [54, с. 31]. Якщо ж ці очікування не виправдовуються, виникає когнітивний дисонанс, який може стати причиною критичного або прокатного провалу навіть художньо вартісної картини.

Проблеми дефініції кіножанру, появи нових жанрів, їх структурування та розмежування неодноразово ставали приводом для суперечок багатьох дослідників, що стимулювало використання міждисциплінарного підходу до вивчення означеної проблеми. Як зазначає у своєму дослідженні Л. Кульчинська, — «Кіножанр визначається передусім як дискурсивний конструкт, упорядкована сукупність фіксованих значень, закріплений спосіб класифікації та інтерпретації кінематографічного матеріалу» [20, с. 130]. У сучасній науці поняття жанру дедалі частіше осмислюється як дискурсивна система, що визначає правила гри між автором, глядачем і культурною традицією, про що і зауважував Р. Олтмен. У цьому сенсі жанр можна розглядати й через призму мовленнєвих актів: іллокутивного — коли автор створює висловлювання (тобто фільм) із певним наміром, і перлокутивного — коли воно викликає емоційний чи когнітивний ефект у глядача [86, с. 155]. Як зазначає Джон Л. Остін, «іллокутивний акт — це дія, яку ми виконуємо, висловлюючи щось, тоді як перлокутивний — це ефект, який наші слова справляють на інших» [61, с. 101]. Отже, жанр у кінематографі є не лише набором

формальних ознак, а й актом комунікації, який формує очікування, інтерпретації та спільний культурний досвід. Він виступає не лише естетичною категорією, а й механізмом культурної комунікації, який регулює процес взаєморозуміння між автором і глядачем.

В контексті аналізу аудіовізуальних наративів постає питання: чим є жанр у структурі наративу і за допомогою яких компонентів він формується? З позиції сучасної теорії наративу, жанр визначається як система повторюваних структурних, тематичних і стилістичних елементів, що формують передбачувану модель сприйняття. Він утворюється завдяки стійким наративним схемам, типології персонажів, характерним мотивам, стилістиці зображення, ритміці монтажу та звуковим патернам, які разом кодують очікування аудиторії. Як зазначає Стів Ніл, жанр — це «не система жорстких правил, а процес безперервного узгодження між культурою, індустрією та глядачем» [139, с. 56]. Цю думку доповнює Біл Ніколс, який наголошує, що «жанр є результатом історичного розвитку кінематографа і водночас відображає авторське ставлення до проблеми, яку він порушує» [142, с. 34]. Таким чином, жанр виконує подвійну функцію — структурну й комунікативну: він організовує художній матеріал, визначає форму структуру і спосіб оповіді, формуючи впізнавані схеми розповіді, і водночас виступає індикатором соціальних, ідеологічних та емоційних контекстів епохи.

Масове кіно нерідко стає об'єктом критики — його звинувачують у шаблонності, передбачуваності та використанні повторюваних «формул». Проте, як слушно зауважує Крістін Томпсон, до таких фільмів не слід ставитися зверхньо, адже вони здатні поєднувати художню виразність, емоційну насиченість, інтелектуальну глибину й освітню функцію [72, с. 48]. Як особлива форма наративу, кінематограф створює умови для когнітивної взаємодії глядача з вигаданим світом, сприяючи розвитку так званої «теорії розуму» — здатності передбачати й інтерпретувати внутрішні стани, мотиви та емоції персонажів [155, с. 329]. Така взаємодія не лише підсилює емпатію, а й активізує аналітичне мислення, перетворюючи процес перегляду на інтелектуальний акт сприйняття. Попри це, популярні фільми дійсно мають повторювані структурні формули, що негативно

відображається на розвитку самого мистецтва. Саме слово «формула» походить від латинського слова «forma» — «форма», тож «нарративні формули» описують закономірності у побудові фабули й послідовності подій сюжету [90, с. 120]. Ще від античних часів спостерігається прагнення впорядкувати драматичну структуру — від «Наука поезії» Горация до «піраміди Фрейтага», де оповідь вибудовується як динамічна п'ятиактна конструкція.

Створення таких формул з точки зору побудови нарративу може не лише сприяти економічній ефективності стрічок, а й бути корисним у науковій роботі при визначенні дефініцій різних жанрів, відслідковуючи їх трансформацію або гібридизацію. Тож, фільми різних жанрів відрізняються типом фокалізації, темпоральності, сюжету та зображально-виражальних засобів (Додаток Б №19). Кожен жанр має власну нарративну оптику, що визначає, звідки і як подається історія — від «об'єктивного» спостереження у бойовику до внутрішньої фокалізації в психологічній драмі чи мелодрамі або гіперсуб'єктивної камери в документальному кіно. Темпоральність як спосіб організації часу в межах фільму також варіюється: у трилерах і фільмах жахів часто використовуються нелінійні або ретроспективні структури, що створюють напругу, тоді як комедії чи пригодницькі фільми тяжіють до послідовного, лінійного викладу, що розвиває динаміку подій.

Тип сюжету визначає тип конфлікту й траєкторію героя, наприклад, у драмах це може бути внутрішнє випробування, у бойовиках — фізична дія, у мелодрамах — емоційна боротьба, у хорорі — зустріч із «іншим», травматичним або надприродним. Крім того, зображально-виражальні засоби — композиція кадру, колористика, мізансценування загалом, монтаж, музика, ритм, звукові та візуальні ефекти формують стиль твору й відповідно жанр. У трилерах і хорорах переважають контрастне освітлення, низькі кути зйомки, звук поза кадром — усе, що викликає тривогу й очікування; у комедіях — яскраві кольори, швидкий монтаж, ритмічна музика, які створюють ефект легкості; у драмах — приглушені тони, тривалі плани, натуралістичний звук, що підсилюють відчуття автентичності тощо.

Важливим аспектом формування жанру є стиль, який визначає не лише зовнішню форму твору, а й спосіб його оповіді. Спираючись на теорію

жанроутворення Ріка Олтмена, жанр можна розглядати як мережу синтаксично-семантичних зв'язків, у межах якої семантичні та синтаксичні елементи взаємодіють, утворюючи цілісну жанрову систему [54, с. 7]. Семантичний рівень охоплює візуально-виражальні засоби, тобто ті компоненти, що відповідають на запитання «як розказана історія?». Саме мізансценування утворює жанровий дискурс і стильову ідентичність твору. Натомість синтаксичний рівень пов'язаний із наративною структурою та сюжетними закономірностями, які відповідають на запитання «що розповідається?». До них належать типи конфліктів, ролі персонажів, сюжетні функції, моделі розв'язки. Таким чином, жанр є динамічним утворенням, де семантика стилю і синтаксис сюжету формують єдиний механізм смислотворення, що забезпечує впізнаваність жанрової системи та її культурну варіативність.

За такою теорією можна також пояснити відмінність між документальним та фікційним наративом. У документальному фільмі фабула ґрунтується на принципі референційності, тобто безпосереднього зв'язку з реальною дійсністю, тоді як в ігровому — на симуляції подій, сконструйованих у межах художнього вимислу [70, с. 34]. На семантичному рівні документалістику вирізняє використання реалістичних стилістичних кодів: натурні зйомки, природне або дієгетичне освітлення, статична камера чи ручна зйомка з технічними похибками (розфокус, змінна діафрагма), дієгетичний звук і відсутність акторської гри. Фокалізація у документальному кіно переважно зовнішня, оскільки наратив будується навколо спостереження за подіями, хоча іноді можливе часткове внутрішнє фокусування через суб'єктивний коментар або інтерв'ю. Темпоральність зазвичай лінійна, але з можливими використаннями ретроспекцій або архівних вставок, що структурують пам'ять та історичну перспективу. Наратор у документальному кіно може бути неявним (камера-спостерігач, титри) або явним — голос за кадром чи присутній у кадрі коментатор. Таким чином, документальний наратор може набувати як інтрадієгетичного, так і екстрадієгетичного статусу [73, с. 161], тобто бути як учасником, так і зовнішнім коментатором подій. Сюжетна організація документального кіно часто апелює до тих самих наративних моделей, що й ігрове

кіно: сюжетів випробування, дії, захоплення або патетичного сюжету. Особливо у воєнному документальному кіно з'являються трагічні наративи, які вводять етичний вимір репрезентації смерті — як у кадрі, так і поза ним, і піднімають питання моральної відповідальності зображення.

В українському аудіовізуальному мистецтві подібні жанрові експерименти набувають дедалі більшого значення, особливо в умовах переходу кінематографа в цифрове середовище. Розвиток стрімінгових платформ, поява короткометражного контенту для соціальних мереж (TikTok, YouTube Shorts, Instagram Reels) і розмиття меж між професійним і аматорським відеопродуктом сприяють трансформації традиційних жанрових структур. Внаслідок цього утворюються нові форми наративної гібридності, де документальність поєднується з елементами відеощоденника, перформативного кіно, мokyюментарі чи відеоесе. Цей перехід від реєстрації події до її рефлексивного осмислення формує нову естетику гібридності, у якій жанр виступає не як усталена форма, а як відкрита система значень, здатна адаптуватися до динаміки сучасного медіапростору.

Після десятиліть радянського домінування у сфері кінематографа, де жанр трактувався як інструмент ідеологічного контролю, українські митці кіно 1990-х років отримали можливість повернути жанровій структурі її комунікативну функцію. Радянська система кіновиробництва базувалася на так званому «жанрово-тематичному плануванні», що передбачало суворий розподіл фільмів за наперед визначеними тематичними блоками — «Найбільший перший розділ розподілявся на п'ять тематичних напрямів, що в комплексі мали показати життя та побут робітників, селян, молоді, червоноармійців та інтелігенції» [40, с. 169]. У цьому контексті жанр редукувався до носія політичного меседжу, а не способу художнього осмислення дійсності. З відновленням незалежності українські режисери та сценаристи звертаються не лише до загальнолюдських, соціальних і психологічних тем, раніше табуйованих або спотворених у межах радянської риторики, а й «другосортним» засобам репрезентації суспільних очікувань. Як зазначає Л. Брюховецька, протягом більш ніж десятиліття український телепростір і відеоринок були перенасичені низькоякісними, позбавленими художнього смаку

стрічками, що поступово сформували звичку сприймати такий контент як «норму». «Молоді глядачі, які не мали нагоди зустрітися з високохудожнім кіно, часто навіть не усвідомлюють, що стають об'єктом культурної маніпуляції. Втрата естетичних і ціннісних орієнтирів перетворилася на одну з найгостріших проблем не лише українського кінопроцесу, а й суспільства в цілому» [7, С. 168-169]. У такій моделі теле- кіновиробництва режисер дедалі частіше поставав не як автор, а як виконавець замовлення, підпорядкований вимогам ринку. У результаті кіновиробництво нерідко функціонувало не як простір мистецького пошуку, а як інструмент легітимізації певного бізнесу. Тож, нове покоління митців почало розглядати жанр як гнучку рамку для вільного вираження, а не нормативну форму. Замість виконання державного «жанрово-тематичного плану» з'являється прагнення задовольнити комерційні та глядацькі інтереси, які часто формувались в умовах споживання «низькосортного» продукту.

Утім, саме в цей період з'являються твори, що дають змогу глибше досягнути культурну динаміку 1990-х років. На початку десятиліття в українському кінематографі формується низка нових жанрових напрямів, які знаменують перехід від радянської моделі до самостійної національної кіномови. Поряд із соціальною драмою, мелодрамою та політичним фільмом з'являється феномен, який дослідники умовно означають як «фольклорне кіно» — кінематографічну відповідь на потребу відновлення національної ідентичності через осмислення традиційної культури. До цього жанрово-тематичного кола належать стрічки «Фучжоу» (реж. М. Ілленко, 1993), «Відьма» (реж. Г. Шигаєва, 1990), «Голос трави» (реж. Н. Мотузко, 1992), які утворюють своєрідний художній напрям, у якому фольклор функціонує не як етнографічна декорація, а як інструмент філософського, поетичного й культурного осмислення сучасності. На відміну від поетичного кіно 1960-х років, орієнтованого на архетипічні символи, фольклорні фільми доби незалежності вирізняються побутовим і часто іронічним тоном, у якому міф перетворюється на засіб особистісного висловлювання. Їхній наратив базується не на колективному міфі, а на персональному переживанні, гротеску та грі з народною уявою, що свідчить про становлення нового етапу в розвитку українського

екранного фольклоризму. Як зазначає В. Миславський, «...у 1990-х роках український кінематограф почав перетворювати фольклор із пам'ятки на дієвий художній код, який допомагає інтерпретувати сучасність крізь призму культурної пам'яті» [28, с. 213]. Таким чином, перехід від ідеологічно керованої жанрово-тематичної системи до вільної жанрової палітри став одним із ключових процесів українського кінематографа перших десятиліть Незалежності. Цей перехід позначився не лише тематичним розширенням, але й переоцінкою самого поняття жанру — від нормативного класифікатора до інструмента художнього пізнання світу.

Вплив постмодерністських тенденцій у світовому кінематографі сьогодні проявляється у свідомому руйнуванні меж між жанрами, змішуванні стилів і цитуванні культурних кодів минулого. У добу стримінгових платформ і глобальної візуальної комунікації жанрова чистота поступається місцем гібридності, де поєднуються елементи драми, документалістики та анімації, трилеру, мелодрами чи трагедії. Цей процес безпосередньо вплинув і на український кінематограф періоду Незалежності: митці дедалі частіше звертаються до міжжанрових рішень, поєднуючи поетичну метафору з соціальним реалізмом, фольклорні архетипи — з іронічною деконструкцією сучасності. Сьогодні глядацька аудиторія стає більш вимогливою, очікуючи не лише естетичної новизни, а й автентичності творів та глибини сенсу. Це стимулює режисерів і сценаристів до пошуку нових форм оповіді, тематичних ризиків і креативних стратегій, які поєднують локальний досвід із глобальними культурними трендами. Таким чином, українське кіно поступово інтегрується в ширший контекст світового постмодерного мистецтва, зберігаючи при цьому власну ідентичність і національний образ мислення, адже абсолютна більшість ігрових повнометражних кінострічок (85%) налічує риси мінімум двох жанрів.

У межах представленого дослідження для виявлення кількісних і якісних характеристик жанрової структури українського кінематографа періоду Незалежності застосовано метод контент-аналізу, що передбачає систематичний перегляд, класифікацію та узагальнення емпіричних даних. Контент-аналіз

дозволив виокремити основні жанрові напрями, тематичні домінанти та динаміку їх змін упродовж 1991-2024 років, спираючись на принципи кількісної фіксації та якісної інтерпретації аудіовізуальних текстів. Базовим джерелом для формування вибірки став офіційний реєстр фільмів Державного агентства України з питань кіно, який містить інформацію про проєкти, що отримали державну підтримку. Водночас варто наголосити, що цей реєстр не відображає повної картини національного кіновиробництва, оскільки охоплює лише ті стрічки, які були профінансовані або частково підтримані державою. Тому отримані результати слід розглядати як репрезентативну модель тенденцій жанрової та тематичної політики українського кіно, а не як вичерпну статистику всього аудіовізуального поля. До аналізу увійшли 949 аудіовізуальних проєктів (ігрові, документальні та анімаційні фільми), створені у 1991-2023 роках в абсолютній більшості за державний кошт. Для кожного фільму фіксувалися такі параметри: назва, рік виробництва, режисер, визначений жанр (згідно з офіційними описами або рецензіями), ключові тематичні маркери. На основі отриманих даних створено узагальнену таблицю, яка дозволила підрахувати частоту появи жанрових категорій. Підрахунок здійснювався шляхом визначення відсоткового співвідношення кількості фільмів певного жанру до загальної кількості стрічок у вибірці за формулою:

$$P_{genre} = \frac{N_{genre}}{N_{total}} \times 100\%$$

де P — відсоткова часта певного жанру, N_{genre} — кількість фільмів конкретного жанру, N_{total} — загальна кількість досліджених фільмів.

Першочерговим етапом дослідження стало виявлення кількісного видового співвідношення у структурі сучасного українського кінематографа (Додаток Б №20). Отримані дані свідчать, що провідне місце у фінансуванні посідає ігровий вид кінематографа, на який припадає 751 аудіовізуальний твір, що становить переважну більшість усієї вибірки. Цей показник підтверджує тенденцію до домінування художнього фільму як основної форми національного

кіновиробництва, орієнтованої на фестивальне представництво та масового глядача. Документальне кіно, яке у межах вибірки нараховує 183 стрічки, посідає друге місце за кількістю вироблених аудіовізуальних творів. Його помітне зростання після 2014 року корелює з актуалізацією суспільно-політичної тематики, зокрема тем війни, пам'яті, громадянської ідентичності, прав людини та екології. Така тенденція свідчить про посилення ролі документалістики як засобу фіксації історичних подій і формування колективної пам'яті. Важливо зазначити, що переважна частина сучасних документальних фільмів створюється не за державний кошт, а за підтримки українських і зарубіжних медіахолдингів, телеканалів, громадських організацій, міжнародних фондів, грантів Європейського Союзу та приватних продюсерських або режисерських ініціатив. Відтак, реальна кількість документальних фільмів істотно перевищує дані офіційного державного реєстру, який фіксує лише проекти, що отримали фінансування від Державного агентства України з питань кіно. Це дозволяє припустити, що в межах загальної кінематографічної екосистеми документальне виробництво може майже зрівнюватися з ігровим за кількісними показниками, займаючи особливе місце як найбільш гнучка, соціально чутлива та оперативна форма аудіовізуального висловлювання. На третій позиції опинилося анімаційне кіно — лише 20 робіт, що засвідчує обмежені виробничі ресурси галузі та недостатню інституційну підтримку. Водночас поява підтримки українського бізнесу у створенні анімації (наприклад, «Мавка. Лісова пісня») демонструє поступову динамізацію цього напрямку у 2020-х роках.

За жанрово-тематичним спрямуванням ігрового кінематографу виявлено 46 виокремлених жанрів. Найпопулярнішими у виробництві жанрами в ігровому кінематографі визначаються: драма (25%), комедія (13%), мелодрама (8%), історичний (7%), пригодницький (7%), бойовик (5%) (Додаток Б №21). Переважну частку вибірки становлять 28 із 46 зафіксованих жанрових позицій, що засвідчує значну жанрову різноманітність українського кінематографа (Додаток Б №22). Натомість вісім жанрів представлені мінімально — їхня частка не перевищує 1 % від загальної кількості проаналізованих фільмів, що свідчить про їхню

маргінальність у сучасному кінопроцесі. Аналіз жанрово-тематичної структури українських стрічок, здійснений на основі даних «Бази національних фільмів», підтверджує сталість тенденції, характерної ще від початку становлення національного кіно: драма, комедія та мелодрама залишаються домінантними жанрами українського кіновиробництва від 1911 року й до сьогодні.

Варто відзначити, що близько 10 % сучасних українських фільмів є екранізаціями літературних творів, що засвідчує сталу традицію взаємодії кінематографа з національною літературою. Водночас найменше представленими залишаються такі жанри, як наукова фантастика, фільм жахів, психологічний трилер і мюзикл — попри стійкий інтерес аудиторії до подібних форматів у зарубіжному кінематографі. Згідно з дослідженням «Media Business Reports», українські глядачі демонструють високий попит на фільми жахів іноземного виробництва, що свідчить про наявний потенціал розвитку цього напрямку у вітчизняному кіновиробництві [43]. Аналіз показників бокс-офісу в Україні за 2020 рік (Додаток Б №23, Додаток Б №24) дозволяє виокремити найпопулярніші жанри серед національної аудиторії. Лідерами глядацьких уподобань стали фентезі (18 %), бойовик (15 %), комедія (13 %), анімація (11 %) та фільм жахів (9 %). Така динаміка вказує на поступове зближення українських глядацьких смаків із глобальними тенденціями масового кіно, попри обмежену присутність цих жанрів у національному виробництві.

Аналізуючи бокс-офіс українського кінопрокату за 2020 рік, не можна однозначно стверджувати, що він відображає реальні жанрові смаки української аудиторії. Для повноцінного розуміння необхідні системні соціологічні дослідження, щорічний моніторинг кінопрокату, а також аналіз звітів стрімінгових платформ і телемереж. Попри це, навіть наявні статистичні дані дозволяють констатувати розбіжність між жанрово-тематичним інтересом українських глядачів і фактичним виробництвом національних стрічок. Міжнародні дослідження підтверджують подібну тенденцію: жанрові вподобання аудиторії не завжди збігаються з виробничими пріоритетами кіноіндустрії. Зокрема, М. Т. Холеш (Holesh, 2019) зазначає, що «споживчі жанрові переваги змінюються з часом, а

фінансово успішні фільми часто корелюють із провідними жанрами, але не обов'язково з тими, які найактивніше продукують студії» [115, с. 7]. Подібний висновок робить і Алессандра Паломба (Palomba, 2020), підкреслюючи, що «споживацька ідентичність і стиль життя суттєво впливають на частоту відвідування кінотеатрів та уподобання різних жанрів» [144, с. 8]. Українські соціологічні дані засвідчують схожу ситуацію. За результатами опитування соціологічної групи «Рейтинг» (2019), 37 % українців назвали комедію улюбленим жанром, 31 % — історичне кіно, 28 % — мелодраму [Соціологічна група «Рейтинг». Кінематографічні вподобання українців, посилання]. Отже, навіть попередній аналіз свідчить про значний розрив між жанрами, які продукує український кінематограф, і тими, що формують запит глядацької аудиторії. Це становить виклик як для індустрії кінопрокату, так і для дослідників, що вивчають структуру культурного попиту.

За підсумками проведеного дослідження можна стверджувати, що український кінематограф періоду Незалежності демонструє тенденцію до розширення жанрово-тематичного спектра, проте кількісне співвідношення окремих жанрів засвідчує нерівномірність розвитку жанрової палітри. Аналіз виявив, що ігрове кіно домінує у структурі національного аудіовізуального виробництва, становлячи близько 79 % усіх створених стрічок за підтримки Держкіно, тоді як документальне та анімаційне кіно посідають значно менші частки. Найбільш репрезентованим жанром є драма, яка становить 25 % від загальної кількості ігрових фільмів. Кожна четверта українська стрічка належить саме до цього жанру, що узгоджується зі світовою тенденцією, адже драма традиційно входить до п'ятірки найпопулярніших жанрів за кількістю виробництва та глядацьких переглядів. Проте показовим є значний розрив між драмою та іншими жанрами, що вказує на слабку диверсифікацію жанрової системи. Драма за своєю природою є найбільш гнучким і семантично насиченим жанром, який легко комбінується з військовими, політичними, кримінальними, психологічними чи еротичними сюжетними структурами. Вона тяжіє до розкриття глибинних сенсів людського буття, морально-етичних і філософських конфліктів, відображаючи

зіткнення особистості з навколишньою дійсністю [54, с. 112]. Завдяки високому рівню психологічного впливу драма часто стає провідним засобом емоційного залучення глядача. У попередніх дослідженнях автора, присвячених психологічним аспектам кіномистецтва, зокрема темі «Розвиток емпатії у підлітків засобами ігрового кінематографу», було встановлено, що фільми жанру драми мають найвищий емоційний ефект, сприяють розвитку саморефлексії та емпатійних якостей.

На відміну від драми, мелодрама має виразніше емоційне забарвлення: її наративи зосереджені на емоційному світі героїв, їхніх почуттях і переживаннях, найчастіше — навколо теми кохання та міжособистісних стосунків, що зазвичай завершуються гармонійним або оптимістичним фіналом [17, с. 75]. Проте співвідношення між виробництвом і споживанням жанрів в українському кінематографі не завжди збігається з культурними запитами аудиторії. Як засвідчують результати аналізу, українські глядачі частіше обирають зарубіжні фільми жанрів фентезі, бойовика, комедії, анімації чи хорору, тоді як національне виробництво переважно тяжіє до драматичного й історичного кіно. Така ситуація не свідчить про «чужорідність» певних жанрів для української культури. Навпаки, культурна традиція України багата на міфологічні, фольклорні та містичні образи, які потенційно могли б стати підґрунтям для розвитку жанрів фільму жахів, трилеру чи фантастики. Однак історичні обмеження радянського періоду суттєво вплинули на подальшу динаміку жанрової системи. Офіційна ідеологія СРСР не заохочувала виробництво фільмів «аморальних» жанрів, зокрема хорорів і трилерів [15, с. 35]. Внаслідок цього виникла тривала культурна установка, згідно з якою фільми жахів вважалися неприйнятними для «радянської» або «слов'янської» ментальності. Показовим є приклад стрічки «Вій» (1967), яка стала одним із небагатьох радянських фільмів, що торкнулися теми жаху й надприродного, тоді як у Європі в цей час активно розвивалися жанри джалло та психологічного хорору, у США — слешер, у Японії — «J-horror». Таким чином, український кінематограф не виробив сталого жанрового коду хорору, хоча передумови для цього закладені у народній демонології, традиціях і колективній уяві.

Сучасна культурна політика України істотно впливає на жанрові орієнтири кіновиробництва. Під час ухвалення Закону України «Про державну підтримку кінематографії» (2017 р.) президент Петро Порошенко наголосив, що державне фінансування насамперед спрямовуватиметься на фільми патріотичного змісту, що, своєю чергою, звузило можливості розвитку нішевих, жанрових і авторських форматів, зокрема фільмів жахів і трилерів [38]. Водночас українська культурна традиція, насичена міфологічними, фольклорними та релігійними мотивами, створює сприятливе підґрунтя для оновлення жанрової палітри та появи нових синтетичних форм, у яких художній експеримент поєднується із соціальною ангажованістю та громадянським дискурсом.

Наявність або відсутність певних жанрів у національному кінематографі є результатом комплексу історичних, політичних, культурних та освітніх чинників. На сучасному етапі українське аудіовізуальне мистецтво можна визначити як авторське за характером висловлювання, але таке, що ще перебуває у процесі розбудови цілісної жанрово-тематичної системи. Разом із тим, аналіз жанрової структури українського кіно відкриває шлях до осмислення глибинніших смислотворчих механізмів — формування так званих гранд-наративів, які визначають не лише жанрові рамки, а й ідеологічний, культурний і філософський виміри національного кіномислення. Саме на перетині жанру й теми постає питання: як українське кіно розповідає історію самої України?

3.3. Гранд наративи в українському аудіовізуальному мистецтві періоду Незалежності: між культурною пам'яттю та ідеологічним конструюванням

Останніми роками поняття «наратив» набуло надзвичайно широкого вжитку у політичному та медійному дискурсі, зокрема в контексті інформаційної війни та пропагандистських практик країни-агресора. Вирази на кшталт «російські наративи», «імперські наративи» або «кремлівські наративи» повсякчас використовуються журналістами, аналітиками, політичними коментаторами та

експертами з комунікації. Проте внаслідок цього термін часто зазнає смислової трансформації: його початкове значення як категорії, що описує структуру оповіді, її логіку та функції у формуванні смислів — замінюється публіцистичним кліше. У сучасному політичному контексті словосполучення «російські наративи» зазвичай позначає систему повторюваних сюжетів, образів і смислових схем, спрямованих на легітимацію російської політики, ідентичності та агресивної зовнішньої експансії. Велика кількість таких наративів створює глобальний ідеологічний міф, який нормалізує насильство, викривлює історію й підтримує образ РФ як «носія особливої цивілізаційної місії». Повторюваність сюжетів і стійкість символічних структур, що циркулюють у масовій свідомості через ЗМІ, кіно, літературу, освіту й політичну риторику, є визначальною ознакою того, що у західноєвропейській гуманітарній традиції називається гранд (великим) наративом або майстер (головним) наративом. Отже, коли в публічному дискурсі вживається вислів «російські наративи», йдеться не лише про окремі інформаційні повідомлення чи пропагандистські сюжети, а про збиральний образ сукупності взаємопов'язаних оповідей, які формують єдиний гранд-нاراتив РФ.

Гранд-нاراتив — це домінантна оповідна структура, яка формує загальне уявлення про історичні, культурні чи політичні процеси, впорядковуючи досвід і знання в межах певної ідеології чи парадигми [62, с. 26]. Він виконує роль рамки, через яку інтерпретується реальність, визначаючи, що вважається прийнятним, актуальним, проблемним, можливим чи навпаки у конкретному дискурсі. Термін увійшов у науковий обіг завдяки працям Жана-Франсуа Ліотара, який у своїй праці «Стан постмодерну» (1979) підкреслив характерну для постмодерної доби недовіру до метанаративів — великих узагальнюючих оповідей, що претендують на універсальне пояснення історії, істини чи знання. За Ліотаром, у постмодерну епоху такі метаоповіді руйнуються через появу множинних джерел смислу та автономних систем, що створюють власні «картини світу». До цих систем він відносив релігію, літературу, кіно, телебачення, які радикально змінили способи формування колективної пам'яті та уявлень про істину [131, С. 15-20].

Розуміння гранд наративу як макроструктури дедалі ширше застосовується в різних галузях гуманітарного та соціального знання. Макрорівневі наративи осмислюються як засоби впорядкування соціального досвіду, інструменти легітимації влади, а також як форми колективного конструювання смислів. Німецький дослідник Тім Бюте (2002) зазначає, що «нاراتиви, як спосіб подання емпіричної інформації, мають унікальні переваги, що роблять їх особливо важливими для історичного дослідження» [81, с. 481]. Американський політолог Майкл Ні (2003) аналізує великі політичні історії, які формують рамки суспільного консенсусу та визначають способи легітимації влади у демократичних системах. Дебра МакБет (2004) розглядає макрорівневі тенденції як сукупність домінантних сюжетів, що структурують публічну політику, тобто як інструменти управління соціальною уявою. У межах сучасного культурологічного дискурсу британський теоретик Стівен Нокс (2013) наголошує, що великі наративи виконують функцію культурного домінування — вони формують спільні символічні коди, через які суспільство узгоджує систему цінностей, ідеалів і уявлень про «нормальність».

Фактично такі наративи стають інструментами стабілізації культурного порядку, задаючи межі мислимого та прийнятного і навпаки. Це положення перегукується з концепцією культурної гегемонії італійського мислителя Антоніо Грамші, який підкреслював (1929), що «панівний клас утримує владу не лише через примус, а передусім через згоду, що формується в культурі, освіті та повсякденних практиках» [108, с. 67]. За Грамші, саме культура забезпечує тривалість і внутрішню легітимність політичного та соціального панування. Подібну ідею розвиває швейцарський дослідник культури Стівен Ней (2014), який розглядає великі культурні оповіді як фрейми смислотворення — структури, що визначають межі можливих інтерпретацій реальності. Як зазначають Ней і Вервай, «культурні фрейми визначають межу між тим, що вважається нормою, і тим, що виходить за межі прийнятого дискурсу» [141, с. 14]. У цьому сенсі аудіовізуальний гранд-нاراتив — кіно, документалістика, серіали, веб-продукти та телебачення є найпотужнішим механізмом оновлення та циркуляції культурних фреймів, оскільки саме через зображення і звук відбувається емоційне переживання соціального

досвіду. У цьому контексті великі аудіовізуальні наративи виступають формою інтеграції різнорідних культурних значень, створюючи семантичну єдність соціального досвіду.

Тож, коли йдеться про макрорівневі наративні структури, мова стосується вже не стільки художніх засобів чи естетичної якості твору, скільки змістового повідомлення, адресованого масовій аудиторії. На цьому рівні аудіовізуальне мистецтво та медіа виходять за межі суто мистецької сфери, перетворюючись на інструмент масової комунікації — системи, здатної не лише передавати інформацію, а й формувати колективні уявлення про реальність. Поняття масової комунікації виникло у 1920-х роках у зв'язку з розвитком преси, радіо та, згодом, кіно — медіумів, які вперше дозволили одночасно охоплювати великі групи населення єдиним інформаційним простором. Уже на цьому етапі медійні наративи почали виконувати політичну й ідеологічну функцію, стаючи засобом конструювання спільних сенсів і норм поведінки. Саме тоді почав формуватися новий тип популярної культури, у межах якої великі наративи стали інструментом впливу, соціальної інтеграції та легітимації існуючого порядку. Американський соціолог Герберт Блюмер (1939) одним із перших описав аудиторію масових медіа як нову форму колективності — «масу», що принципово відрізняється від традиційних соціальних груп чи натовпів. Масова аудиторія, за Блюмером, не є спільнотою у звичному сенсі, але об'єднується через спільне сприйняття символічних повідомлень.

Одним із найдавніших і найвпливовіших у світовій культурі є гранд-наратив про спасіння людства через жертвовну смерть і воскресіння Ісуса Христа. Він реалізується через безліч оповідей — євангельські тексти, апокрифи, іконографічні сюжети, музичні, театральні та літературні твори, — що у різні історичні періоди переосмислюють життя, смерть і воскресіння Спасителя. У християнській традиції цей гранд-наратив є класичним прикладом масштабної культурної оповіді, яка формує уявлення про мораль, сенс життя та спасіння. Його макроструктура складається з низки взаємопов'язаних мікронаративів, об'єднаних спільним смисловим вектором: через жертву Ісуса Христа людство отримує можливість

спасіння від гріха та долучення до вічного життя. Водночас цей наратив не зводиться до опису історичних фактів — він функціонує як рамка осмислення людського існування, що визначає моральні цінності, етичні орієнтири та моделі соціальної поведінки. Іншим прикладом великої смислової конструкції є гранд-наратив модерності — ідея прогресу, розуму та універсальної істини, яка сформувалася в добу Просвітництва. За Жаном-Франсуа Ліотаром («La Condition postmoderne», 1979), цей гранд-наратив домінував упродовж XVIII-XX століть, визначаючи західну віру в поступ людства через науку, техніку, освіту та демократію. Як зазначає філософ, «Метаоповіді модерності легітимують науку, політику та мораль, обіцяючи визволення через розум» [131, с. 37]. Ще одним прикладом глобального гранд-наративу є наратив про Другу світову війну, який формує уявлення про боротьбу з тоталітаризмом, героїзм, жертвність і колективну відповідальність за майбутнє людства. Цей наратив став основою сучасного історичного та морального консенсусу, що визначає цінність людського життя, свободи й миру.

Серед сучасних прикладів можна виокремити низку гранд-наративів, які, зародившись у певних історичних і культурних контекстах, сьогодні визначають напрями формування колективної свідомості та глобальних культурних орієнтирів. Гранд-наратив екологічної кризи постає як міжкультурна оповідь про людство, що, руйнуючи природу, опиняється перед загрозою власного знищення й мусить навчитися жити в гармонії з планетою. Він впливає на політику, культуру споживання та повсякденні практики, поступово трансформуючи уявлення про відповідальність людини перед довкіллям і майбутніми поколіннями. Проблематика взаємозв'язків між людиною і світом простежується й у гранд-наративі глобалізації — історії про об'єднання людства через технології, економіку та комунікацію, яка водночас відкриває нові можливості та загострює соціальну й культурну нерівність. Цей наратив утверджує ідею «єдиного світу», заснованого на взаємозалежності, але водночас попереджає про ризики уніфікації, втрати локальної ідентичності та зростання впливу транснаціональних корпорацій. Ідея культурного єднання та пошуку спільних моральних засад продовжується у гранд-

наративі європейських цінностей — оповіді про утвердження демократії, верховенства права, толерантності та поваги до людської гідності як фундаменту спільного європейського дому. Цей наратив формує не лише політичну й культурну ідентичність Європейського Союзу, а й виступає моделлю інтеграції для країн, що прагнуть долучитися до простору спільних гуманістичних принципів. Ідею індивідуальної свободи, проте вже в особистісному вимірі, репрезентує гранд-наратив «американської мрії» — оповідь про людину, яка завдяки праці, наполегливості та особистій відповідальності здатна досягти успіху незалежно від соціального походження. Закріплений у культурі США ще на початку XX століття, цей наратив став одним із найпотужніших символів індивідуалістичного суспільства. Через кінематограф, телебачення, рекламу та масову культуру він поширився далеко за межі Америки, створивши універсальний образ «успішного життя» — власний дім, автомобіль, фінансову стабільність і щастя, до якого прагнуть мільйони людей у всьому світі. У такий спосіб «американська мрія» перетворилася на глобальний міф про можливість самореалізації через свободу, працю й оптимізм.

Отже, коли ми говоримо про інформаційні війни або «війну культур», ми фактично звертаємося до категорії гранд-наративів — великих оповідей, що формують колективні уявлення про світ, історію та цінності. У цьому контексті національні гранд-наративи виконують функцію інформаційного та культурного захисту, адже дозволяють суспільству артикулювати власну історичну суб'єктність і протиставити альтернативну систему смислів нав'язаним ідеологічним моделям. Саме тому держави з усталеною історико-культурною традицією розробляють і підтримують власні гранд-наративи, які забезпечують єдність культурного коду, стійкість до зовнішніх інформаційних впливів і збереження культурного суверенітету в умовах глобалізованого комунікаційного простору. Перші спроби формування українського гранд-наративу у модерному сенсі належать Михайлові Грушевському, який наприкінці XIX століття поставив перед собою завдання створити історичну оповідь, здатну консолідувати національну свідомість і визначити перспективи розвитку української спільноти. Його багатотомна праця

«Історія України-Руси» була спрямована не лише на систематизацію історичних знань і реакцію на політичні та культурні виклики доби, а й на формування цілісного образу українського минулого як підґрунтя для становлення модерної нації. У такий спосіб Грушевський заклав інтелектуальні основи українського гранд-нарративу — історичної оповіді, що поєднує науковість із націєтворчим пафосом, перетворюючи історію на чинник культурної ідентичності. Однак у постіндустріальну, інформаційно-мережеву епоху функції конструювання гранд-нарративів значною мірою перебирають на себе медіа та аудіовізуальне мистецтво. Саме через них суспільство осмислює історичні події, конструює образи майбутнього й формує емоційну єдність. Аудіовізуальний нарратив може виникати спонтанно — як реакція на актуальні події, або ж стратегічно — як продумана культурна політика, спрямована на формування національного образу в глобальному контексті.

Гранд-нарратив є близьким за своєю суттю до національної ідеї, адже обидва явища виконують об'єднувальну та смислотворчу функцію. Національна ідея визначає мету існування нації — її місію, цінності й прагнення, тоді як гранд-нарратив надає цій ідеї оповідну форму, завдяки якій вона стає зрозумілою, емоційно переконливою та культурно впізнаваною. Якщо національна ідея формулює «чому» існує спільнота, то гранд-нарратив розповідає «як» і «заради чого» вона долає свій історичний шлях, перетворюючи досвід боротьби на ресурс смислової тяглості та культурної самоідентифікації. Свого часу Володимир Ленін побачив у кінематографі потужний потенціал для втілення ідеологічних гранд-нарративів у масах. Утім, у XXI столітті ситуація змінюється: кінематограф уже не є монопольним носієм гранд-нарративів, однак залишається ключовим елементом аудіовізуального простору, у якому стратегічні нарративи через кіно, телебачення, документалістику, цифрові платформи набувають широкого суспільного резонансу, впливаючи на формування національної свідомості та глобальної уяви про Україну. Тож, звернімося до аналізу сучасних українських аудіовізуальних нарративів, щоб простежити, як у них відображається еволюція національного культурного

простору, трансформація цінностей та способів саморепрезентації у добу війни, цифровізації й глобальної медіакомунікації.

Після набуття незалежності український медіапростір став відкритішим до жанрових і тематичних експериментів, а також до осмислення тем, які раніше залишалися табуйованими. У цей час митці й продюсери зверталися до сюжетів, пов'язаних із сексуальністю, соціальною нерівністю, бідністю, криміналом, еміграцією, а також до переосмислення національних історичних наративів, про які йшлося раніше. У 1990-2000-х роках українське телебачення переживає інтенсивний розвиток форматів, у яких поєднуються елементи комедії, сатири, пародії, музики та шоу-культури, що поступово формує нову модель масового сприйняття та культурної комунікації [24, с. 97]. В цей час з'являються численні авторські та розважальні проєкти, що згодом стали знаковими для епохи: «Шоу Довгоносиків» (1996-1999), «Територія А» (1995-2000), «СВ-шоу» (1997-2002), «Табу» (1997-1999), «Маски-шоу» (1991-2006), «Каламбур» (1996-2001), «Джентльмен-шоу» (1991-2005) тощо. Ці формати репрезентували спробу створення нових аудіовізуальних засобів пострадянського глядача, у якій гумор і іронія виконували функцію соціального коментаря. Разом із тим, значна частина цих проєктів вироблялася українськими студіями для російських телеканалів, що безпосередньо позначалося на мовній і культурній політиці контенту.

Переважання російськомовного медіа середовища сприяло формуванню гібридного простору, де українські культурні коди співіснували з російськими стереотипами. Показовим прикладом є «Каламбур», у якому епізод «Деревня дураков» відтворював карикатурну модель «простонародної» культури, типової для саме для російської культури (традиційний національний одяг, архетипи персонажів, типові для російського простору ситуаційні комедії). Окрім того, ефір українських телеканалів у 1990-х роках заповнювали численні російські програми, зокрема «Городок» (1993-2012), «Поле чудес» (1990-2025), «Сам собі режисер» (1992-2019), а також музична телепрограма «Доброе утро, страна!» (1997-2002), що виходила на РТР і трансливалася у повторах на каналі 1+1 у 1997-1999 роках. Таким чином, український телевізійний простір пострадянського

періоду розвивався в умовах медійної асиметрії, коли спроби формування власного національного наративу співіснували з домінуванням російського культурного продукту. Попри поступове розширення внутрішнього ринку, українські канали залишалися залежними від іноземного контенту, насамперед із РФ, який мав значно більші фінансові та виробничі ресурси. З появою нових телеканалів — ТЕТ (1992), ICTV (1992), ТРК «Україна» (1993), 1+1 (1995), «Інтер» (1996), СТБ (1997), Новий канал (1998) український телепростір став більш різноманітним, проте водночас значна частина ефірного наповнення все ще формувалася за участі або під впливом російських медіа.

У 2000-х роках телебачення стало головним інструментом формування наративних стратегій, визначаючи не лише естетичні, а й ідеологічні орієнтири доби. Популярність телевізійних форматів — ток-шоу, реаліті, серіалів та розважальних програм у кілька разів перевищувала інтерес до кінематографа, що зумовило зміщення акценту з авторського висловлювання на масову медіа комунікацію. Телебачення перетворилося на провідний простір соціального діалогу, де формувалися суспільні настрої та уявлення про межі «нормального». У цей період український медіапростір поступово набуває виразного політичного виміру, перетворюючись на арену боротьби за інтерпретацію суспільно значущих подій. Медіа дедалі частіше використовуються не лише як інструмент інформування, а й як засіб впливу та управління суспільною свідомістю, формуючи певні моделі сприйняття реальності й політичні орієнтири аудиторії. Політичні ток-шоу на кшталт «Свобода слова» (2005-2022), «Шустер Live» (2008-2017), «Час» (2003), «Свобода на Інтері» (2008-2009) та інші створювали ілюзію публічного обговорення, проте насправді виконували функцію політичної пропаганди, спрямованої на підтримку власників телеканалів або афілійованих політичних груп. У результаті телевізійний дискурс цього періоду був глибоко стратифікованим: новинні сюжети подавали події крізь призму політичної лояльності, а розважальні шоу — відволікали глядача від реальних соціальних проблем. Паралельно з цим посилюється вплив російського культурного продукту на український медіапростір. Через спільний телевізійний ринок і копродукцію

російські телеканали активно поширювали той самий «імперський наратив», у якому українці зображувалися як недолугі «молодші брати» або карикатурні персонажі. Цей дискурс мав на меті дегуманізацію українського образу через комічні або зневажливі репрезентації.

Показовими у цьому контексті є російські серіали 2000-х років, такі як «Папині дочки» (2007-2013) і «Моя прекрасна няня» (2004-2009). У першому випадку персонаж Тамара, українка-секретарка, постає як гіперболізовано провінційна, нав'язлива й недолуга. Її образ наповнений маркерами «етнічної простакуватості», які постійно підкреслюють другорядність і невдавану «меншовартість» провінціалки з «українського захолустя». Водночас у серіалі «Моя прекрасна няня» головна героїня Віка (українка з Маріуполя) втілює стереотип неосвіченої, але «щирої» та комічної жінки. Її мовна особливість — нарочите «шокання» — використовується як комедійний троп, який маркує її «іншість» та водночас підкреслює культурну неповноцінність. Подібні репрезентації не були локальними винятками. Аналогічні стереотипи систематично відтворювалися в серіалах «Не народись вродливою» (2005-2007), «Солдати» (2004-2014), «Кадетство» (2006-2007) та особливо в серіалі «Граница. Таёжный роман» (2000), де українця-майора зображено карикатурно огидним та недолугим (епізод з мухою в борщі, яку герой спокійно виймає і продовжує їсти). Усі ці персонажі функціонують як типізовані носії колоніального погляду, де українська ідентичність редукується до етнічного комізму, суржику, провінційності, надмірної емоційності або інтелектуальної неповноцінності. Такі образи не лише нормалізували зверхній тон російської культури щодо українців, а й сприяли вкоріненню комплексу культурної меншовартості.

У масовій свідомості російського глядача формувалося уявлення про Україну як про залежну, «недорозвинену» периферію, а у частини українських аудиторій — відчуття вторинності та маргінальності власної культури. Усе це відбувалося на тлі активного медіавпливу українських олігархічних структур, які у 2000-х роках часто відтворювали російські наративні моделі, підтримуючи інформаційну асиметрію та залежність. Таким чином, телебачення виконувало двоїсту функцію: з одного боку,

воно нібито створювало простір для масового культурного діалогу, а з іншого — діяло як механізм ідеологічного контролю, що транслиував потрібні наративи через стереотипізовані моделі українськості. У результаті почали формуватися гібридні моделі ідентичності, які поєднували радянські рудименти, пострадянський популізм та зародки нової європейської самосвідомості. Саме ці внутрішні суперечності згодом стали визначальними для розуміння українського інформаційного опору після 2014 року та змін у наративних стратегіях сучасного українського аудіовізуального мистецтва.

До ухвалення Закону України № 5313 у 2017 році в країні не існувало чітко визначених мовних квот на телебаченні, а мовна політика в медіасфері залишалася переважно декларативною й мала рекомендаційний характер. Відчутні зміни розпочалися лише після Революції Гідності 2014 року та початку російсько-української війни, коли питання мови, інформаційної безпеки й суверенітету набули особливої актуальності. Саме в цей період Національна рада з питань телебачення і радіомовлення почала впроваджувати рекомендаційні норми щодо поступового збільшення частки української мови в ефірі. Водночас лише у 2017 році ці заходи отримали законодавче закріплення — ухваленням законопроекту № 5313, який установив обов'язкові квоти для загальнонаціональних телеканалів (не менш ніж 75 %) та місцевих мовників (не менш ніж 50 %). Запровадження мовних квот стало переломним моментом у розвитку українського аудіовізуального ринку. Закон не лише утвердив державну мову як норму публічної комунікації, а й стимулював активізацію внутрішнього виробництва контенту, що сприяло розширенню культурного простору української мови.

Після 2014 року українське кіно активізує формування великого наративу національної гідності, спротиву та відродження державності. Саме у цей час формується героїчний гранд-наратив національного опору, який виступає у вигляді узагальненого образу українського воїна — морально сильного, згуртованого, жертвовного. У напрямі патріотичного кіно цей наратив репрезентується через конкретні стрічки, які не просто відтворюють події, а створюють символічні моделі й іконичні образи. Наприклад, фільм *Кіборги* (2017, реж. А. Сеїтаблаєв) — це

приклад наративу героїчного опору, де українські захисники Донецького аеропорту представлені як втілення національної стійкості та жертвовності. Особливо показовою є моральна колізія поколінь, коли молодші герої докоряють старшим за легковірність і бездіяльність, що призвели до нинішньої війни: «Ви ж гралися у дружбу з Росією, а тепер ми мусимо платити за це кров'ю». Цей епізод перетворює сценарну репліку на символічне узагальнення історичної відповідальності поколінь, у якому фільм переходить від індивідуального досвіду до рівня гранд-наративу національного самопізнання та усвідомлення помилок.

Разом із формуванням героїчного гранд-наративу про захисників України у суспільстві паралельно поширювався і контрнаратив, що подавав воїнів АТО у негативному світлі. У цьому дискурсі військові зображувалися як представники «проблемної» верстви населення — люди зі зламанною психікою, схильні до агресії, які нібито привозять зброю з фронту в мирне життя й становлять потенційну загрозу суспільству. Подібні образи активно відтворювалися у соціальних мережах і телевізійному просторі, зокрема в проєктах соціального формату — «Один за всіх», «Стосується кожного», «Говорить Україна». Такі медійні оповіді, орієнтовані на емоційність і побутову сенсаційність, редукували складний досвід війни до спрощених схем, де ветеран поставав не як носій травматичної пам'яті чи герой, а як джерело соціальних проблем. У результаті ці сюжети були охоче підхоплені проросійськими медіа, які інтегрували їх у гранд-наратив про «небезпечних воїнів АТО» — ідеологічну конструкцію, спрямовану на делегітимацію української армії, підірив довіри до захисників і дискредитацію самої ідеї боротьби за свободу. Саме на цьому прикладі особливо виразно проявляється здатність гранд-наративу до узагальнення, коли окремі історії перетворюються на частину великої смислової системи, що формує ставлення суспільства до певної соціальної групи чи явища.

Іронічно-політичний гранд-наратив в українському аудіовізуальному просторі проявився не лише у сатиричних програмах студії «Квартал 95», які формували політичну свідомість через гумор і пародію, а й у телевізійному серіалі, що став унікальним культурним феноменом — прикладом того, як аудіовізуальний текст здатен трансформуватися в реальну політичну подію. Серіал «Слуга народу»

(2015-2019) спочатку поставав як сатиричний мікронаратив про вчителя історії, який випадково стає президентом, — іронічну алегорію на кризу політичної системи та моральну втомленість суспільства. Однак після реального обрання Володимира Зеленського президентом цей серіал набув ознак самовиконуваного гранд-нарративу — медіаповіді, що вийшла за межі екрана й перетворилася на соціально-політичний сценарій. У цьому випадку художня вигадка стає моделлю політичної реальності, а масова уява — рушійною силою суспільних змін, демонструючи безпрецедентний приклад взаємодії екранної утопії та політичної дійсності. Цей гранд-нарратив відображає глибокий запит суспільства на чесну владу, моральну чистоту й соціальну справедливість, перетворюючи ідею народовладдя на нову форму колективного міфу. Таким чином, «Слуга народу» засвідчує, що в добу гібридних медіа аудіовізуальний текст може не лише репрезентувати реальність, а й активно її формувати, стаючи інструментом нарративного управління суспільною свідомістю.

Гранд-нарратив про травматичне переживання досвіду війни на сході України став одним із центральних напрямів розвитку українського кіно після 2014 року. Він зосереджується на осмисленні життя у прифронтових і окупованих зонах, на складних моральних, соціальних та психологічних аспектах війни. Цю тему розкривають як ігрові, так і документальні стрічки — «Донбас» (реж. С. Лозниця, 2018), «Атлантида» (реж. В. Васянович, 2019), «Погані дороги» (реж. Н. Ворожбит, 2020), а також документальні роботи «Війна химер» (реж. Анастасія та Марія Старожицькі, 2017), «Невидимий батальйон» (реж. С. Ліщинська, І. Цілик, А. Горлова, 2017), «Земля блакитна, ніби апельсин» (реж. І. Цілик, 2020). Більшість цих фільмів демонструють похмурість, спустошення та моральну дезорієнтацію війни, створюючи образ прифронтових регіонів як простору руйнації — не лише фізичної, а й духовної. Така художня оптика має подвійний ефект. З одного боку, кожен окремий фільм виконує важливу функцію — фіксує реальність без прикрас, показує людський біль, втрату, травму, етичну кризу, осмислюючи війну як глибоко особистий і національний досвід. З іншого — якщо розглядати ці стрічки в сукупності, формується узагальнений образ Донбасу як депресивного,

безнадійного, «нежиттєздатного» простору, який нібито не підлягає відновленню чи реінтеграції.

Таким чином, гранд-наратив травми, попри свою щирість і документальність, може мимоволі створювати вторинний, песимістичний дискурс, у якому мешканці прифронтових регіонів постають як люди, зламані війною та позбавлені перспектив. Це породжує ризик стигматизації територій і відчуження частини населення, замість сприяння єдності та відновленню довіри. Водночас українська журналістика, регіональні ЗМІ та волонтерські ініціативи активно формують альтернативні мікронаративи спротиву і людяності — історії про громадянський опір, взаємодопомогу, збереження гідності й культурної ідентичності навіть в умовах окупації, які часто залишаються поза увагою кінематографістів.

У межах «Стратегії розвитку культури України на період до 2030 року» одним із пріоритетних завдань сучасної культурної політики визначено створення конкурентоспроможного аудіовізуального продукту, здатного поєднати суспільну релевантність, високу художню якість і дипломатичний потенціал [16]. Такий продукт покликаний виконувати подвійну функцію: з одного боку — відповідати внутрішнім запитам суспільства, забезпечуючи розвиток мистецтва, формування естетичних і ціннісних орієнтирів; з іншого — репрезентувати Україну у глобальному культурному контексті, зміцнюючи внутрішню психологічну стійкість, почуття національної гідності та культурну самоідентифікацію в умовах гібридних викликів і воєнної реальності. Однак реалізація цього завдання є надзвичайно складною не лише в практичному, а й у теоретичному вимірі, оскільки воно стосується макроструктурної організації наративу — тієї сфери культурного смислотворення, на яку неможливо безпосередньо вплинути інструментами політики чи управління. Формування такого рівня смислової системи потребує розбудови множинних наративів, що у своїй сукупності утворюють поле гранд наративу — узагальненого повідомлення, який інтегрує окремі історії, досвіди й художні форми в єдину структуру колективного бачення.

Формування великих наративних структур пропонуємо розглянути у двох взаємопов'язаних вимірах — реактивному та стратегічному. Реактивний вимір має

стихійний, емерджентний характер і виявляється через множинні індивідуальні та колективні оповіді — особисті історії, документальні свідчення, мистецькі твори, гумористичні «меми», дописи у соціальних мережах чи веб-проекти, що виникають як безпосередня реакція на актуальні культурні, соціальні, політичні або воєнні події. Такі наративи фіксують живу динаміку історичного моменту, відображають емоційні стани спільноти, творять афективне поле пам'яті й стають індикаторами колективного досвіду. Реактивна модель репрезентує багатоголосся, емоційну щирість і автентичність культурного процесу, однак водночас залишається фрагментарною та нестабільною, якщо не інтегрується у ширшу смислову структуру. Стратегічний вимір, навпаки, характеризується системністю та інституційною впорядкованістю. У його межах держава, культурні інституції, медіаіндустрія чи авторські спільноти свідомо формують структуроване середовище для розвитку глобальних культурних смислів, створюючи умови для узгодженого функціонування різних рівнів культурної комунікації — від локальних ініціатив до національних і міжнародних програм. У цьому контексті гранд-наратив постає як своєрідний смисловий каркас, що визначає основні цінності, символічні орієнтири та бачення майбутнього, довкола яких поступово вибудовується мережа взаємопов'язаних субнаративів та локальних історій [26, с. 135].

Запропоновану концепцію доцільно означити як дихотомічну модель формування аудіовізуального гранд наративу — теоретичну рамку, що пояснює взаємодію стихійних (реактивних) і системних (стратегічних) механізмів у процесі конструювання культурних смислів, що створені аудіовізуальними медіумами. Така модель дозволяє поєднати процесуальний і структурний виміри утворення наративних стратегій, показуючи, як із множинних індивідуальних історій поступово вибудовується цілісний культурний дискурс, у якому нація формує власне бачення минулого, сучасного та майбутнього. Метафорично цей процес можна уявити як піраміду з безлічі наративів. Її основа — інформаційний простір; нижній кластер — ситуативні наративи, що виникають у відповідь на події; верхній кластер утворюють наративи, що створені на замовлення державних або приватних організацій, об'єднанню або компаній; вершину становить гранд наратив,

який консолідує культурне бачення нації, надаючи йому ціннісної завершеності. У цьому сенсі реактивна модель генерує зміст, тоді як стратегічна — структурує його, створюючи баланс між свободою творчого вислову та цілісністю культурної політики. У підсумку, така модель демонструє, що аудіовізуальний гранд-наратив не є заданою ідеологічною конструкцією, а постає як плинний процес смислотворення, у якому національна культура формує власну метамову ідентичності, здатну інтегрувати спонтанність творчого жесту та стратегічну волю до історичної тяглості (Додаток Б №24).

У реальній культурній динаміці реактивний і стратегічний підходи не протистоять один одному, а утворюють складну систему взаємодії. У процесі культурного смислотворення вони постійно перетинаються, породжуючи ефекти взаємного посилення. Реактивний гранд-наратив часто слугує підґрунтям для стратегічних культурних програм, коли спонтанні індивідуальні свідчення, емоційні реакції чи локальні історії отримують інституційну підтримку й перетворюються на впорядковані проекти. Прикладом може бути трансформація численних воєнних щоденників, аматорських відео та свідчень очевидців у документальні фільми, створені за підтримки державних або міжнародних фондів, а також у тематичні телевізійні програми й ток-шоу, що фіксують досвід війни на рівні колективної пам'яті. У таких випадках реактивний матеріал набуває стратегічного виміру, коли емоційні фрагменти реальності інтегруються в системно організоване поле національного дискурсу. Водночас стратегічні ініціативи нерідко провокують появу реактивних відгуків — нових хвиль інтерпретацій, творчих переосмислень або навіть контрнаративів. Так, ініційований державою чи медіаіндустрією гранд-наратив “українські військові — національні герої” знайшов численні відображення в масовій культурі: від телевізійних шоу (зокрема, у популярному проєкті «Холостяк», де головним героєм став військовослужбовець) до рекламних кампаній, у яких використовується образ захисника як символу сили, стійкості та нової мужності. Цей наратив поширюється й у мережевій культурі — у вигляді коротких відео, подяк, мемів і користувацьких креативів, що емоційно підкріплюють ідею поваги та вдячності армії.

Для українського культурного простору сьогодні надзвичайно важливим залишається питання стратегічного планування виробництва аудіовізуальних творів, орієнтованих на суспільну стійкість, культурну рефлексію та міжнародну комунікацію. Формування та утвердження гранд-наративів у державному кіновиробництві має бути спільною відповідальністю Державного агентства України з питань кіно, Міністерства культури та інформаційної політики України, Національної ради з питань телебачення і радіомовлення, а також експертних рад і творчих спілок, які здійснюють відбір і підтримку кінопроектів. Їхня роль полягає не лише у фінансуванні, а у визначенні стратегічних смислових пріоритетів: підтримці тих проектів, які посилюють суб'єктність України у світовому культурному просторі, розвивають національну кіномову, сприяють зміцненню культурної пам'яті та суспільної єдності. Водночас, утвердження гранд-наративів не може бути суто інституційним процесом — воно потребує взаємодії між державою, кінематографістами, науковою спільнотою та громадянським суспільством, щоб стратегічна культурна політика ґрунтувалася на глибокому осмисленні українського досвіду, а не на пропагандистських схемах. У цьому контексті державно підтримане кіно має не лише відображати події, а й втілювати цінності, передбачені «Стратегією розвитку культури України до 2030 року» — свободу творчості, інклюзивність, культурну стійкість і європейську інтеграцію.

Тож, нагадаємо чому необхідно системно працювати над українським аудіовізуальним гранд-наративом. Його значення виходить далеко за межі культурної репрезентації — він виконує функції, що безпосередньо впливають на національну безпеку, ідентичність і стійкість суспільства. Гранд-наратив — це не просто сукупність історій чи художніх творів. Це смислова матриця, яка пояснює світ, надає подіям логічної послідовності та цілісності, формуючи уявлення про історію, культуру та моральний порядок. У цьому сенсі він є своєрідною когнітивною картою, що допомагає суспільству орієнтуватися в хаосі подій і визначати, що є правильним, справедливим і своїм. Перш за все, гранд-наративи сприяють національній безпеці, адже вони зміцнюють інформаційну та символічну суб'єктність держави. Коли країна має власну цілісну історію, розказану через кіно,

літературу, телебачення й цифрові медіа, вона позбавляє ворога можливості нав'язати чужі смисли або підмінити історичну правду. Це надзвичайно важливо в умовах гібридної війни, де боротьба точиться не лише за територію, а за інтерпретацію реальності. Друга ключова функція — легітимаційна. Гранд-наративи пояснюють і виправдовують існування соціальних інститутів і політичних ідеологій, надаючи їм смислове підґрунтя. Через великі оповіді про свободу, гідність, справедливість чи боротьбу за державність вони надають моральної ваги державним рішенням, законам, культурним і громадянським практикам. Третя функція — мнемонічна, або пам'яттєва. Гранд-наративи конструюють колективну пам'ять, визначаючи, які події суспільство має пам'ятати, а які — витіснити. Через них вибудовується спільна історична тяглість — від козацьких літописів і визвольних змагань до Революції Гідності й сучасної війни. Це не просто хронологія, а ціннісна послідовність, яка утверджує відчуття спадкоємності та історичної правоти. Четверта — інтеграційна функція. Великі наративи створюють відчуття єдності, спільної долі та культурної спорідненості. Вони дозволяють суспільству бачити себе як цілісний організм, попри регіональні, мовні чи соціальні відмінності. Саме через них утверджується уявна спільнота — те, про що писав Бенедикт Андерсон, коли пояснював, як нації конструюють себе через символи, історії та міфи [55, с. 155]. Нарешті, гранд-наративи формують міфи — у найвищому, а не спрощеному значенні цього слова. Міф — це не вигадка, а архетипічна модель світу, що надає сенсу людському існуванню. Український міф про свободу, гідність і незламність — це не просто емоційна метафора, а структура національної ідентичності, яка переживає трансформації, але не зникає. Це форма самозахисту і самоусвідомлення нації, спосіб утвердження українського бачення світу у глобальному інформаційному просторі. Кожен фільм, документальний проєкт чи телесеріал, який чесно, глибоко й гідно розповідає про Україну, стає частиною цього великого смислового поля — поля, в якому народ перетворюється з об'єкта історії на її суб'єкта.

Висновки до Розділу 3

На макроструктурному рівні аудіовізуальний наратив визначається як узгоджена взаємодія смислових повторів і композиційних принципів, що формують цілісність твору. Основними елементами цієї взаємодії є мотиви, лейтмотиви, стильові прийоми та сюжетна архітектоніка, які спільно утворюють семантичний каркас оповіді. Мотив функціонує як повторюваний смисловий або формальний елемент (візуальний чи звуковий). Його дія, переважно імпліцитна, забезпечує узгодженість елементів оповіді. Лейтмотив — це мотив, який набуває символічної значущості та впізнаваності. Він може виявлятися у музичній темі, повторюваному візуальному рішенні, жесті чи мовній формулі персонажа. Лейтмотив виконує когнітивну функцію: допомагає глядачеві впізнавати ключові смислові схеми й емоційно фіксувати провідні ідеї твору. Поєднання мотивів і лейтмотивів із сюжетним фундаментом, що виявляється у історичному часі подій, типі конфлікту, характері персонажів, а також способі побудови сюжету — формує тематичне ядро. Тема виступає концептуальним центром, у якому локальні повтори переходять у рівень узагальненого смислу. Сюжетна архітектоніка визначає порядок розгортання подій і точки фокалізації. Вона забезпечує зв'язність між повторюваними елементами на мікрорівні та глобальною темою твору.

У 1990-х роках український кінематограф розвивався в умовах соціально-політичної турбулентності, що зумовило домінування соціально-побутової драми, історико-патріотичного кіно, кримінальних та еротичних стрічок. Цей період позначений фрагментацією тематичних ліній і водночас — прагненням до пошуку культурної ідентичності. Соціальні драми фіксували розпад моральних норм, зростання мафіозних структур, кризу родини, еміграційні процеси та економічну невизначеність. Історико-патріотичні фільми осмислювали національну пам'ять і колективну травму, зокрема через тему Голодомору. Кримінальні драми та еротичне кіно ставало реакцією на десятиліття радянської цензури, перетворюючи тілесність на метафору вседозволення. Поряд із цим розвивався й важливий для вітчизняної культури фольклорно-міфологічний напрям, у якому архаїчні образи й ритуальні

мотиви набували філософського змісту. Тематичний спектр 1990-х охоплює соціально-моральну кризу, переосмислення історичної пам'яті, тілесність як естетичний протест і пошук нової культурної суб'єктності після розпаду імперської системи.

У 2000-2010-х роках українське аудіовізуальне мистецтво набуває більшої системності. Відбувається перехід від хаотичного пострадянського пошуку до структурованої системи жанрів і тем, що зумовлюється впливом телевізійних форматів і впливом зарубіжного контенту, зокрема російського. Романтична тематика інтегрується із соціально-історичними, драматичними та містичними наративами, у центрі яких — індивідуальний досвід. Активізується історико-біографічний напрям, що повертає до культурного обігу імена знакових постатей української історії, а документалістика фокусується на відновленні пам'яті про еміграційних діячів та осмисленні духовного спадку. У цей період кінематограф починає осмислювати актуальні соціально-політичні явища — епідемію ВІЛ/СНІДу, Помаранчеву революцію, кризу моральних орієнтирів. Система виробництва спрямовується на російський ринок, що значно впливає на формування національних гранд-наративів.

Після 2014 року український кінематограф входить у фазу глибокої трансформації, у межах якої війна на Сході України осмислюється як історичний переломний момент. Провідною стає воєнна тематика, що реалізується через різні жанри. У цей час також виникають фільми, що зображують досвід дорослішання покоління незалежності фокусуючись на інтимному, рефлексивному досвіді й пошуку себе. Відбувається активне розширення жанрового діапазону: поряд із драмою розвиваються гібридні форми — докудрама, поетичний реалізм, есеїстичне кіно, антиутопія, документальна анімація. Відбуваються інституційні зміни — державне фінансування, мовні квоти, міжнародні копродукції, що сприяє інтеграції України в глобальний кінопроцес і зміцненню культурної самопрезентації.

Контент-аналіз свідчить, що близько чверті всіх українських фільмів 1991-2023 рр. належать до жанру драми, а серед найчастіше вироблюваних жанрів домінують драма та історичне кіно. Водночас найпопулярнішими серед

українських глядачів є жанри фентезі, бойовик, фільм жахів і комедія, які у вітчизняному виробництві представлені мінімально. Такий дисбаланс між виробничими пріоритетами й глядацьким попитом пояснюється орієнтацією державної підтримки на соціально-патріотичні теми та браком технічних ресурсів для масового жанрового виробництва. Лише комедія виступає єдиним спільним полем, де перетинаються художні та комерційні очікування. Окрім цього в українському кіно майже не представлені теми екології, геополітики, підприємництва, геронтології тощо.

У контексті аналізу масивів даних у галузі аудіовізуального мистецтва поняття гранд-нарративу набуває нового змісту: воно стає не лише об'єктом критичного розгляду, а й аналітичним інструментом, що дозволяє виявити закономірності формування культурних смислів у сучасній медіареальності. Великі нарративи доби цифрових технологій трансформуються у фрагментарні, поліфонічні та мережеві структури, які відображають комунікативну природу епохи соціальних медіа та алгоритмічної селекції контенту. Українське кіно постає як інтелектуально самодостатній простір, у якому поєднуються документальність і поетичність, рефлексія й емоційність, раціональний аналіз і міфопоетичне узагальнення. Водночас жанрова палітра цього самопізнання залишається обмеженою: провідними залишаються драми та фільми воєнної тематики, які продовжують гранд-нарратив страждання і спротиву.

Постійна присутність українських сюжетів у міжнародних стримінгових сервісах, зокрема згадування війни у продуктах Netflix, засвідчує зростання інтересу світової аудиторії до українського досвіду, але також вказує на необхідність розширення тематичних і жанрових горизонтів, аби українські історії виходили за межі локального контексту і ставали органічною частиною глобального культурного дискурсу. Саме в цьому полягає стратегічне завдання сучасного аудіовізуального мистецтва України — поєднати національну ідентичність із універсальними цінностями людського досвіду, створивши новий тип гранд-нарративу, зрозумілий світові, але вкорінений у власну історичну пам'ять.

ВИСНОВКИ

У межах дисертаційного дослідження здійснено системний аналіз структурних, тематичних і естетичних особливостей наративних стратегій смислотворення в українському аудіовізуальному мистецтві 1991-2025 років. Детальний аналіз цих аспектів надає підстави зробити наступні висновки.

По-перше, аналіз літературних джерел та методологічного підґрунття наратологічного підходу у вивченні аудіовізуального мистецтва підтверджує, що наративна структура аудіовізуального твору є складною когнітивно-комунікативною системою, яка інтегрує структурну організацію оповіді, естетику аудіовізуальних засобів та когнітивні механізми сприйняття глядача. Інтеграція класичної та посткласичної наратології з когнітивним, дискурсивним і культурологічним підходами показала, що смислотворення в аудіовізуальному мистецтві має процесуальний характер: значення виникає не лише через художню форму, а й через взаємодію автора, тексту й глядача. Ця взаємодія творить інтерпретаційне середовище, у якому художній твір набуває нових нашарувань смислу, переходячи з рівня естетичної автономії у площину суспільної рефлексії, а локальна культурна пам'ять — у сферу глобального культурного обігу.

Огляд історичних джерел показав, що витoki сучасного розуміння наративу сягають античної концепції мімесису та дієгезису, визначеної Платоном і Арістотелем, що заклала основу для подальшого розвитку структурної та семіотичної наратології, включно з поняттями голосу, фокалізації, часових рівнів оповіді та типології наратора. Аналіз праць XX століття свідчить, що під впливом структуралізму та посткласичної наратології (Ж. Женетт, Р. Барт, Д. Бордвелл, М.-Л. Раян та ін.) наративна теорія еволюціонувала від формального аналізу тексту до когнітивного підходу, що досліджує способи, якими глядач конструює та переживає смисл. Важливе місце в сучасній наратології посідають кінознавчі дослідження XX століття, які засвідчують теоретичну легітимність і методологічну обґрунтованість застосування наративних підходів до аналізу аудіовізуального мистецтва. Сучасні підходи трансжанрової наратології дозволяють розглядати

аудіовізуальний наратив як текст культури та багаторівневу систему, що поєднує формальну (семіотичну), когнітивну (перцептивну) та культурно-сміслову (глибинну) площини, які взаємодіють, формуючи єдину смислову структуру твору. Згідно з герменевтичними положеннями П. Рікера, кожен акт сприйняття аудіовізуального твору є відновленням смислу через особистий досвід глядача, що підкреслює відкритий характер кінематографічного твору та його функціонування як системи значень, що постійно оновлюються. Узагальнення літературних джерел дозволяє стверджувати, що аудіовізуальний наратив виконує не лише естетичну чи розважальну функцію, а й епістемологічну, комунікативну та культурну, забезпечуючи трансляцію, збереження та переосмислення колективного досвіду суспільства. Огляд наукових підходів свідчить про можливість перенесення теоретичних концепцій на практику, що дозволяє аналізувати конкретні способи реалізації наративу в різних жанрах українського аудіовізуального мистецтва — від ігрових до документальних і телевізійних творів, де структурні принципи оповіді поєднують художнє бачення з історичною пам'яттю та колективним досвідом.

По-друге, визначено, що аудіовізуальний наратив формується як послідовність подій у просторі та часі екрану, що реалізується через причинно-наслідкові, асоціативно-візуальні та звукові зв'язки. Його функціонування залежить від ключових мікроструктурних компонентів, які взаємодіють із системою аудіовізуальних засобів вираження (мізансценування, композиція, монтаж, колір, звук, музика). Фабула виступає як логічна послідовність подій, що формує причинно-наслідкову основу наративу, відображає хронологічний розвиток історії та визначає структуру наративної дії. Фабула забезпечує зв'язність і цілісність сприйняття аудіовізуального твору. Сюжет — драматургічна побудова подій, яка організує їх для досягнення емоційного та смислового ефекту на глядача. Сюжет включає розвиток подій, конфлікт, кульмінацію та розв'язку. Лінійний сюжет повторює послідовність подій фабули, тоді як нелінійні сюжети створюють часопросторові зсуви, що впливають на темпоральну організацію твору. Темпоральність — ще один мікроструктурний компонент наративу, що впливає на організацію подій у часовому вимірі екранного простору. Включає такі різновиди:

лінійна — хронологічне слідування подій; нехронологічна (анахронія) — пролепсиси (флешфорварди), аналепсиси (флешбеки), силепсиси (сновидіння, марення, монтажні колажі).

Фокалізація — мікроструктурний компонент наративу, що визначає спосіб подання інформації та позицію спостереження, через яку глядач отримує доступ до подій та персонажів. Розрізняють:

- внутрішню фокалізацію — сприйняття через свідомість конкретного персонажа;
- зовнішню фокалізацію — об'єктивне відображення подій без акценту на внутрішньому світі персонажів;
- нульову фокалізацію — всезнаюча позиція глядача;
- змінну або мультифокальну — поєднання внутрішніх і зовнішніх перспектив.

Наратор — суб'єкт оповіді, який формує сприйняття аудіовізуального наративу. Типологія наратора визначається ступенем залучення в дієгезис. Екстрадієгетичний наратор відсутній у дієгезисі, гетеродієгетичний — присутній у дієгезисі, але не бере участі у сюжеті, гомодієгетичний — присутній у сюжеті твору. Наратор також може бути явним або неявним, втручальним або безособовим, що впливає на спосіб подання подій та сприйняття глядачем. Взаємодія цих мікроструктурних компонентів із системою аудіовізуальних засобів формує макроструктуру наративу та цілісний механізм смислотворення, у межах якого кожен елемент функціонує як носій смислу та забезпечує когнітивно-комунікативну цілісність аудіовізуального твору.

Досліджено, що макроструктурні компоненти аудіовізуального наративу забезпечують формування цілісної смислової організації твору та визначають його концептуальну єдність. Його цілісність забезпечується взаємодією мотивів, лейтмотивів, стильових домінант і сюжетної архітекτονіки, які разом формують семантичний каркас оповіді. Мотив функціонує як повторюваний смисловий або формально-виражальний елемент візуальної чи звукової природи й, переважно на імпліцитному рівні, забезпечує внутрішню узгодженість наративної структури. Лейтмотив є стабілізованою формою мотиву, що набуває символічної впізнаваності

та виконує когнітивну функцію орієнтації глядача в ключових смислових і емоційних векторах твору.

По-третє, виявлено, що наративні стратегії смислотворення, які виникають у результаті взаємодії мікро- та макроструктурних компонентів, в українському аудіовізуальному мистецтві періоду Незалежності функціонують як динамічна система художніх, когнітивних і культурних практик. Їх формування безпосередньо зумовлене трансформаціями соціально-історичного досвіду, змінами ціннісних орієнтирів і переосмисленням моделей колективної ідентичності, що відображається як у структурі оповіді, так і в способах тематичної, жанрової та естетичної організації аудіовізуальних творів. У досліджуваній період домінують стратегії фрагментарної оповіді, поліфокальності, поєднання індивідуального й колективного досвіду, а також активне використання документальної естетики та гібридних форм між ігровим і неігровим кіно. Процеси смислотворення реалізуються через переосмислення історичної пам'яті, репрезентацію травматичного досвіду, посилення суб'єктивної перспективи та деконструкцію лінійних причинно-наслідкових моделей оповіді. Характерною рисою є зміщення наративного центру від позиції контролюючого, «всезнаючого» наратора до множинних, часто свідчильних або внутрішньо фокалізованих позицій, що підсилює ефект автентичності та залучає глядача до активної співучасті у процесі смислотворення. Водночас встановлено тенденцію до часткового уникання або культурного витіснення негативних аспектів національної історії, зокрема періодів, у яких український суб'єкт постає не у позиції жертви, а як носій проблемного або суперечливого досвіду. На відміну від аудіовізуальних практик багатьох європейських країн і США, де репрезентація «темних сторін» історії виконує функцію символічного привласнення та критичного осмислення минулого, в українському ігровому кіно така рефлексія залишається обмеженою. Окремі приклади осмислення досвіду, де проявляється негативна сторона українців, простежуються у сучасних стрічках, що звертаються до періоду 1990-х років і репрезентують кризу ідентичності, а також у телевізійних комедійних форматах, де стратегія самоіронії виконує компенсаторну та терапевтичну функцію.

По-четверте, визначено, що тематичне спрямування українського аудіовізуального мистецтва періоду Незалежності зосереджується насамперед на проблемах історичної пам'яті, травматичного досвіду XX-XXI століть, війни, втрати, особистого й колективного виживання, а також на пошуку суб'єктності в умовах постколоніального та посттоталітарного контекстів. Значну частину наративів формують теми родинної пам'яті, повсякденного досвіду та біографій видатних українців, через які відбувається осмислення масштабних соціально-історичних процесів. Характерним є переважання рефлексивних і ретроспективних тематичних моделей над візіонерськими або футурологічними. Водночас тематичне поле українського аудіовізуального мистецтва залишається нерівномірно збалансованим: поряд з інтенсивною репрезентацією травматичних і героїчних наративів спостерігається обмежене звернення до тем внутрішніх соціальних суперечностей, моральної відповідальності та складних етичних виборів поза логікою жертви. Жанрово-стилістичний вимір тематичного спрямування виявляє відповідну асиметрію: в українському аудіовізуальному мистецтві 1991-2025 років переважають драма та історичне кіно, що не повною мірою корелює з глядацькими вподобаннями, орієнтованими переважно на західні зразки комедії, пригодницького кіно, бойовика, політичного трилера та фільму жахів. Зважаючи на факти, вказані вище, можна окреслити логічне пояснення особливостей формування українського аудіовізуального гранд-наративу.

По-п'яте, досліджено, що гранд-наратив у контексті аудіовізуального мистецтва постає як узагальнювальна, довготривала система смислів і цінностей, через яку культура інтерпретує власну історію, колективний досвід та уявлення про себе в часовій перспективі. Його визначальними ознаками є масштабність, повторюваність у різних творах, здатність структурувати інші наративи та формувати домінантні моделі колективної ідентичності. В українському аудіовізуальному просторі періоду Незалежності виявлено кілька домінантних гранд-наративів. Центральним і найбільш потужним є гранд-наратив національного виживання і спротиву, який структурується навколо тем війни, окупації, втрати, жертви, героїзму та незламності. Він особливо інтенсивно

розвивається після 2014 року та радикалізується після 2022 року, реалізуючись переважно в документальному кіно, воєнних драмах і публіцистичних формах.

Вагоме місце посідає гранд-нарратив історичної пам'яті та відновлення тяглості, спрямований на переосмислення історії XX століття, реконструкцію «перерваної» національної пам'яті та реабілітацію замовчуваних постатей і подій. Він активно використовує біографічні, історичні й родинні сюжети, апелює до архівів, свідчень, індивідуальної пам'яті та домінує в історичних драмах і документалістиці. Характерною рисою цього нарративу є тенденція до героїзації й моралізації історичного досвіду, що обмежує простір для амбівалентних або критичних інтерпретацій складних сторінок минулого. Гранд-нарратив травми і втрати формується навколо досвіду Голодомору, радянських репресій, посттоталітарної руйнації, війни та вимушеної міграції й репрезентує націю як спільноту, конституйовану через травматичний досвід. Його реалізація відбувається через фрагментарні, поліфокальні та свідчильні нарративні моделі. Сила цього гранд-нарративу полягає в етичній та емоційній достовірності, водночас його слабкістю є ризик фіксації ідентичності переважно в позиції жертви.

Окремий смисловий вектор становить гранд-нарратив деколонізації та відмежування від імперського простору, спрямований на деконструкцію російсько-радянських міфів і ревізію імперських культурних кодів. Він виявляється через критику радянської спадщини, переосмислення образів «спільної історії», трансформацію мовних і жанрових моделей. Водночас цей нарратив часто має негативну форму ідентифікації — через заперечення «іншого», а не через формування позитивно артикульованої альтернативної візії. Периферійним, але концептуально важливим є гранд-нарратив кризи ідентичності, особливо виразний у творах, що звертаються до досвіду 1990-х років. Він репрезентує розпад соціальних структур, моральну дезорієнтацію та втрату стабільних ідентифікаційних моделей і проявляється переважно в іронічних, трагікомічних або кримінальних сюжетах, а також у телевізійному гуморі. В ігровому кіно цей нарратив залишається недостатньо розробленим і не набуває статусу повноцінного стратегічного гранд-нарративу.

Запропонована дихотомічна модель формування гранд-нарративів дозволяє виокремити стратегічний і реактивний способи їх організації. Стратегічний гранд-нарратив вибудовується як довготривала культурна програма, що передбачає цілеспрямоване смислотворення, роботу з майбутнім і використання прихованих нарративних механізмів, зокрема прихованої ідеологічної репрезентації, жанрової привабливості та ідеологічного кодування. Реактивний гранд-нарратив, натомість, формується як відповідь на актуальні травматичні події та кризові стани, фіксуючи досвід втрати, спротиву або виживання без розгорнутої візіонерської перспективи. Виходячи з результатів дослідження, можна зробити висновок, що в Україні переважає саме реактивна модель формування гранд-нарративу: митці здебільшого реагують на нагальні соціальні й історичні виклики, тоді як стратегічне осмислення національної ідентичності реалізується переважно в очевидних формах драматичного та історичного кіно. При цьому в українському ігровому кінематографі майже не задіяні стратегії прихованої ідеологічної репрезентації, м'якої пропаганди чи нарративної натуралізації ідеології, спрямовані на довготривале формування позитивних соціальних моделей і візій майбутнього (пропагування здорового способу життя, спорту, науки, освіти, захисту навколишнього середовища тощо). Така ситуація свідчить про інституційну слабкість у формуванні цілісної національної ідеї через аудіовізуальне мистецтво. Повномасштабна війна чітко актуалізувала усвідомлення того, з ким українці не хочуть бути, — однак наступним критичним етапом постає формування позитивної, візіонерської відповіді на питання, ким саме українська нація прагне бути в майбутньому, що робить потребу у стратегічних гранд-нарративах особливо нагальною.

Розглянуті процеси свідчать, що українське аудіовізуальне мистецтво є не лише сферою художнього експерименту, а й інструментом культурної комунікації, формою збереження історичної пам'яті, засобом національного самоусвідомлення та платформою міжнародної репрезентації. Саме тому стратегічний напрям розвитку галузі полягає в поєднанні національної автентичності з універсальністю людського досвіду, що забезпечує інтеграцію у глобальний культурний простір, не

втрачаючи власної історичної тяглості. Таким чином, аудіовізуальна культура України періоду Незалежності постає як багатовимірний наративний простір, у якому поєднуються пам'ять і творчість, документ і образ, особисте свідчення і національна історія. Саме ця здатність поєднувати приватне й колективне, локальне й глобальне забезпечує їй роль одного з ключових механізмів формування сучасної української ідентичності та візуального історичного мислення.

Проведене дисертаційне дослідження вперше в українському науковому просторі здійснює системний наратологічний аналіз масштабного корпусу емпіричних матеріалів — близько 970 аудіовізуальних творів — розглядаючи українське аудіовізуальне мистецтво як цілісний культурний вимір, тісно пов'язаний з історичним, соціокультурним і політичним контекстом розвитку країни. Застосування комплексу наратологічних, структурно-семіотичних, когнітивних і контент-аналітичних методів дало змогу не лише окреслити актуальний стан розвитку українського аудіовізуального мистецтва періоду Незалежності, а й виявити домінантні тенденції смислотворення та потенційні вектори подальшого наративного розвитку. Запропонована в роботі дихотомічна модель формування аудіовізуальних гранд-наративів — у реактивному та стратегічному режимах — має суттєве теоретичне й практичне значення для культурології, мистецтвознавства, кінознавства та сфери стратегічних комунікацій. Отримані результати є особливо актуальними в умовах повномасштабного вторгнення Російської Федерації в Україну, коли питання культурної ідентичності, символічного суверенітету та наративної репрезентації набувають ключового значення для планування довгострокового розвитку національної культури. З огляду на викладене, можна зробити висновок, що мету дисертаційного дослідження досягнуто, а саме — комплексно виявлено, систематизовано й проаналізовано наративні стратегії смислотворення в українському аудіовізуальному мистецтві періоду Незалежності, визначено їх структурні, тематичні та макронаративні особливості, а також обґрунтовано їхню роль у формуванні колективної пам'яті, національної ідентичності та культурної суб'єктності України.

Список використаних джерел та літератури

1. Аврелій Августин. (2011). *Сповідь (Confessiones)* (В. Бойко, Перекл.). Київ, Україна: Фоліо.
2. Альфьоров, М. (2025). Типологізація українського «героїчного» кінематографа (2014-2024 pp.): морфологічно-тематичний аспект. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 52, 27-35. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.52.2025.334029>
3. Аристотель. (2022). *Метафізика* (О. Панич, Перекл., вступ, примітки та коментарі). Київ, Україна: Темпора.
4. Безручко, О. В. (2023). Formation of readiness for creative activity in the field of audiovisual art and production. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, 6(1). <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.1.2023.279232>
5. Білецький, Л. Т. (1998). *Основи української літературно-наукової критики* (М. М. Ільницький, упоряд., авт. передм., прим.). Київ, Україна: Либідь. (*Літературні пам'ятки України*)
6. Борденюк, С., Бишовець, В. (2021). Психологічні аспекти соціальної фотографії. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 4(1), 78-83. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.1.2021.235089>
7. Брюховецька, Л. І. (2003). *Приховані фільми: українське кіно 1990-х*. Київ, Україна: АртЕк.
8. Горобець, К. (2024). Сучасний контекст українського виробництва телевізійних серіалів. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*, (34), 143-150.
9. Горпенко, В. Г. (2000). *Архітектоніка фільму: режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища* (Т. 1: Довиразне зображення). Київ, Україна: Київський державний інститут театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого.

10. Горпенко, В. Г. (2004). *Композиція в зображальних мистецтвах: монографія*. Київ, Україна: ДАКККиМ.
11. Гуцол, С. Ю. (2016). Психологічні особливості організації сюжетів «міфологічного типу» в контексті наративного самопроекування особистості. *Вісник НТУУ «КПІ». Серія: Філософія. Психологія. Педагогіка*, 2(47), 38-44.
12. Дзюба, І. (2001). День пошуку. У Л. Брюховецька (Упоряд., ред.), *Поетичне кіно: заборонена школа* (с. 21-26). Київ, Україна: АртЕк.
13. Єфименко, В. А. (2012). Фокалізація та медіація в сучасних наративах. *Наукові записки Національного університету Острозька академія. Серія: Філологічна*, 29, 67-68.
14. Закон України «Про авторське право і суміжні права», № 3792-ХІІ (1993). (Україна). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3792-12#Text>
15. Зінич, С. Г. (1984). *Кіномистецтво соціалістичного реалізму. Тенденції. Пошуки. Проблеми*. Київ: Мистецтво.
16. Кабінет Міністрів України. (2025). *Стратегія розвитку культури в Україні на період до 2030 року* (розпорядження № 293-р від 28 березня 2025 р.). <https://zakon.rada.gov.ua/go/293-2025-%D1%80>
17. Капельгородська, Н. М. (1984). *Сучасний пригодницький фільм*. Київ: Наукова думка.
18. Кіца, М. (2022). Entertainment programs on Ukrainian TV: Features, types, specifics. *Вісник Львівського політехнічного навчально-наукового центру*, 3(1), 45-57.
19. Константинов, М. В. (2019). *Кіносеміотика Юрія Лотмана*. Горішні Плавні, Україна: ПП Олексієнко В. В.
20. Кульчинська, Л. М. (2016). *Смислоутворення в кінематографі: жанрові механізми*. Київ, Україна: ІМФЕ НАН України.
21. Кушнірова, Т. В. (2004). Мотив як літературознавча категорія: ознаки і типологія. *Вісник Полтавського державного педагогічного університету імені В. Г. Короленка*, 1(34), 3— 11.
22. Ландяк, О. М. (2017). «Аудіовізуальне мистецтво» як концепт у сучасному мистецтвознавчому дискурсі. *Наукові записки Тернопільського національного*

педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство, 1(36), 213— 223.

23. Личковська, Н. Р. (2023). Інваріантність творчості актора в аудіовізуальному мистецтві: до проблеми тлумачення ключових понять. *Культурологічна думка*, 24, 93— 104.
24. *Літературознавча енциклопедія* (2007, Т. 1). Київ, Україна: Наукова думка.
25. Мащенко, І. Г. (1995). *Українське телебачення: штрихи до портрета*. Київ, Україна: Ай-Пі-Київ.
26. Мех, Н. (2017). Сучасний український мовно-культурний простір: ціннісні орієнтири. *Культура слова*, 86, 133— 143.
27. Миславський, В. Н. (2018). *Історія українського кіно 1896— 1930: факти і документи* (Т. 1). Харків, Україна: Дім Реклами.
28. Миславський, В. Н. (2024). *Західний кінематограф. Концептуально-термінологічний словник*. Харків, Україна: ТОВ Видавництво «Точка».
29. Новікова, Л. (2022). Динаміка зміни іміджу України в аудіовізуальному мистецтві ХХІ століття. *Матеріали до української етнології*, 21(24), 112— 116. <https://doi.org/10.15407/mue2022.21.112>
30. Олексюк, С. (2014). Естетичний досвід Нового часу: між театром і філософією. *Філософська думка*, 3, 94— 110.
31. Павликівська, Н. М. (2022). *Літературна компаративістика: навчально-методичний посібник*. Вінниця, Україна: Видавництво «Нова книга».
32. Папуша, І. (2013). *Modus ropens. Нариси з наратології*. Тернопіль, Україна: Крок.
33. Папуша, І. В. (2021). Посткласична наратологія: нові виклики і перспективи. *Вісник Чернівецького національного університету. Серія: Герменевтика і освіта*, 838, 74— 82.
34. Пелипенко, М. В. (рік невідомий). Висвітлення ідеї української державності в кіноматеріалах ВУФКУ: «П.К.П.» (1926) та «Документи епохи» (1928). *UCRAINA LIBERTATEM. Трансформація гуманітарної сфери*.
35. Платон. (2000). *Держава* (Д. Коваль, пер.). Київ, Україна: Основи.

36. Повторєва, С. М. (2010). *Структуралізм і постструктуралізм: гносеологічний аспект* [Монографія]. Львів, Україна: Вид-во НУ «Львівська політехніка».
37. Попович, М. Д. (2011). Основні парадигми теорії та історії культури. *Політологічний вісник: збірник наукових праць*, 58, 135—144.
38. Порошенко заявив, що держава має підтримувати патріотичні фільми, а не фільми жахів. (2017). *Детектор медіа*.
<https://detector.media/infospace/article/129695/2017-09-07-poroshenko-zayavyv-shcho-derzhava-maiepidtrymuvaty-patriotychni-filmy-a-ne-filmy-zhakhiv/>
39. Проскуріна, Н. Ю. (2020). Міфосвіт роману Доріс Лессінг «Ущелина». *Закарпатські філологічні студії*, 2(14), 222—228.
40. Росляк, Р. В. (2016). Тематичне планування як засіб управління українським кінематографом (з досвіду ХХ ст.). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 160—180.
<https://journals.urau.ua/index.php/visnyk/article/view/137990>
41. Росляк, Р. В. (2018). Перерваний політ. Українське кіно часів ВУФКУ: спроба реконструкції [Рецензія на книгу Л. І. Брюховецької]. *Наукові записки Національного університету кіно і телебачення України*, 23, 221—223.
<https://doi.org/10.34026/1997-4264.23.2018.216851>
42. Сатановська, Г. С. (2012). Вплив преціозної літератури на творчість Марі-Мадлен де Лафает (на матеріалі роману «Принцеса Клевська»). *Матеріали III Львівських читань з літературознавства*, 121—127.
43. Сидоренко, Б. (2021). Ужасам здесь не место: Фильмы каких жанров предпочли украинцы в 2020 году. *Media Business. Reports*.
<https://mbr.com.ua/ru/news/ukraine/4369-zanrovy-e-predpocheniya-ukraincev-v-kinoprokate2020-goda>
44. Ткачук, О. М. (2002). *Наратологічний словник*. Тернопіль, Україна: Астон.
45. Тримбач, С. (2020). Сергій Тримбач: «Справжня критика — це не обслуга...». *Кіно-Театр*. <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/19716>
46. Чепелева, Н. В., Смульсон, М. Л., Шиловська, О. М., Гуцол, С. Ю. (2007). *Наративні психотехнології* (за заг. ред. Н. В. Чепелевої). Київ, Україна: Главник.

47. Черков, Г. (2024). Перші фільми братів Люм'єр: Фактологічна основа і виникнення образу-міфу. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*, 34, 72— 81. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.34.2024.305195>
48. Чміль, Г., Корабльова, Н. (2020). Тіло як реальність у знаковій системі екранної культури та сексуальність як її ідеологія. *The Culturology Ideas*, 17, 19— 44. <https://doi.org/10.37627/2311-9489-17-2020-1.19-44>
49. Шаповал, О. (2022). Українська сучасна анімація: Досягнення, проблеми і перспективи. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, (31). <https://doi.org/10.34026/1997-4264.31.2022.267529>
50. Шкловський, В. Б. (1985). *О теории прозы* [Репринтне видання]. Москва, Росія: Ardis.
51. Юдкін, І. (2017). Корпусний аналіз текстів і художні образи. *Теорія та історія культури*, 2, 45— 58.
52. Юсип-Якимович, Ю. В. (2016). Поетичний текст як цілісна смислова структура (аналіз поглядів Ю. М. Лотмана). У *Мова, мовлення, комунікація: збірка наукових праць на честь ювілею О. І. Стеріополо* (с. 473— 482). Київ, Україна: Видавничий центр КНЛУ.
53. Alberti, L. B. (1972). *On painting and on sculpture: The Latin texts of De Pictura and De Statua* (C. Grayson, Trans. & Ed.). London, UK: Phaidon Press.
54. Altman, R. (1999). *Film/genre*. London, UK: British Film Institute.
55. Anderson, B. (2006). *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism* (rev. ed.). London, UK: Verso.
56. Andreu-Sánchez, C., Martín-Pascual, M. Á., Gruart, A., & Delgado-García, J. M. (2017). Eyeblick rate watching classical Hollywood and post-classical MTV editing styles. *Scientific Reports*, 7, Article 43267. <https://doi.org/10.1038/srep43267>
57. Ankersmit, F. R. (1983). *Narrative logic: A semantic analysis of historian's language*. The Hague, Netherlands: Nijhoff.

58. Aristotle. (1995). *Poetics* (W. H. Fyfe, Trans.). Cambridge, MA, USA: Harvard University Press; London, UK: William Heinemann.
59. Arnheim, R. (1974). *Art and visual perception: A psychology of the creative eye*. Berkeley, CA, USA: University of California Press.
60. Arnheim, R. (2004). *Film as art*. Berkeley, CA, USA: University of California Press.
61. Austin, J. L. (1962). *How to do things with words*. Oxford, UK: Oxford University Press.
62. Bal, M. (2009). *Narratology: Introduction to the theory of narrative* (3rd ed.). Toronto, Canada: University of Toronto Press.
63. Barnwell, J. (2003). *Production design: Architects of the screen*. London & New York, UK/USA: Wallflower Press.
64. Barthes, R. (1978). *Image — music — text*. New York, NY, USA: Hill & Wang.
65. Barthes, R. (1966). Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications (École pratique des hautes études, Centre d'études des communications de masse)*, 8, 1— 27. Paris, France: Seuil.
66. Barthes, R. (1974). *S/Z: An essay* (R. Miller, Trans.; R. Howard, Pref.). Reprint edition. New York, NY, USA: Farrar, Straus and Giroux.
67. Bazin, A. (2005). *What is cinema? Volume I: Ontology and realism* (J. M. Kinzie, Trans.). Berkeley & Los Angeles, CA, USA: University of California Press.
68. Biet, C. (2006). La querelle du Cid: théâtre et politique sous Richelieu. In C. Biet, C. Triaud, *Qu'est-ce que le théâtre?* (p. 127). Paris, France: Gallimard.
69. Booker, C. (2004). *The seven basic plots: Why we tell stories*. London, UK: Bloomsbury.
70. Bordwell, B. (2017). *Introduction to documentary* (3rd ed.). Bloomington, IN, USA: Indiana University Press.
71. Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. Madison, WI, USA: University of Wisconsin Press.
72. Bordwell, D., & Thompson, K. (2019). *Film art: An introduction* (12th ed.). New York, NY, USA: McGraw-Hill Education.
73. Bordwell, D. (2008). *Poetics of cinema*. New York, NY, USA: Routledge.

74. Branigan, E. (1984). *Point of view in the cinema: A theory of narration and subjectivity in classical film*. Berlin, Germany; New York, NY, USA: Mouton.
75. Branigan, E. (1992). *Narrative comprehension and film*. New York, NY, USA: Routledge.
76. Bremond, C. (1970). The logic of narrative possibilities. *New Literary History*, 2(2), 387— 411.
77. Bribitzer-Stull, M. (2015). *Understanding the leitmotif: From Wagner to Hollywood film music*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
78. Bridgeman, T. (2005). Thinking ahead: A cognitive approach to prolepsis. *Narrative*, 13(2), 125— 159. <https://doi.org/10.1353/nar.2005.0007>
79. Brown, B. (2019). *Motion picture and video lighting: For cinematographers, gaffers and lighting technicians*. London, UK: Routledge.
80. Burch, N. (1979/1981). Film's institutional mode of representation and the Soviet response. In *Essays in honor of Jay Leyda* (Vol. 11, Winter, pp. 77— 96). Jackson, MS, USA: University Press of Mississippi.
81. Büthe, T. (2002). Taking temporality seriously: Modeling history and the use of narratives as evidence. *American Political Science Review*, 96(3), 481— 493. <https://doi.org/10.1017/S0003055402000278>
82. Chatman, S. (1990). *Coming to terms: The rhetoric of narrative in fiction and film*. Ithaca, NY, USA; London, UK: Cornell University Press.
83. Chatman, S. (1980). *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*. Ithaca, NY, USA: Cornell University Press.
84. Chion, M. (1994). *Audio-vision: Sound on screen* (C. Gorbman, Trans.; W. Murch, Foreword). New York, NY, USA: Columbia University Press.
85. Clarke, M. (2010). *The concise Oxford dictionary of art terms* (2nd ed.). Oxford, UK: Oxford University Press.
86. Clover, C. J. (1992). *Men, women, and chain saws: Gender in the modern horror film*. Princeton, NJ, USA: Princeton University Press.
87. Cohen, R. (2017). *Genre theory and historical change: Theoretical essays*. University of Virginia Press.

88. Croce, B. (1902). *Aesthetic as science of expression and general linguistic*. London, UK: Macmillan.
89. Cubitt, S. (2004). *The cinema effect: Technologies of spectacle and narrative*. London, UK: BFI Publishing.
90. Cutting, J. E., DeLong, J. E., Brunick, K. L. (2011). Shot structure and visual activity: The evolution of Hollywood film. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 5(2), 115— 125. <https://doi.org/10.1037/a0020950>
91. Deleyto, C. (2011). Focalisation in film narrative. *New Review of Film and Television Studies*, 9(1), 1— 17. <https://doi.org/10.1080/17400309.2010.511603>
92. Deppman, H.-C. (2020). *Close-ups and long shots in modern Chinese cinemas*. Honolulu, HI, USA: University of Hawaii Press.
93. Derrida, J. (2016). *Of grammatology* (G. C. Spivak, Trans.). Baltimore, MD, USA: Johns Hopkins University Press.
94. Diderot, D. (1995). *Diderot on art, volume I: The Salon of 1765 and notes on painting* (J. Goodman, Trans. & Ed.). New Haven, CT, USA; London, UK: Yale University Press.
95. Durgnat, R. (1971). *Films and feelings*. Cambridge, MA, USA: MIT Press.
96. Eco, U. (1967). *Opera aperta: Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano, Italy: Bompiani.
97. Eisenstein, S. M. (1969). *Film form: Essays in film theory* (J. Leyda, Trans. & Ed.). New York, NY, USA: Harcourt, Brace & World.
98. Elsaesser, T., Hagener, M. (2010). *Film theory: An introduction through the senses* (2nd ed.). London, UK: Routledge.
99. Epstein, J. (1928). L'âme au ralenti. *Paris-Midi*, 191.
100. Fahlenbrach, K. (2008). Emotions in sound: Audiovisual metaphors in the sound design of narrative films. *Projections*, 2(2), 85— 103.
101. Fludernik, M. (2003). *An introduction to narratology*. London, UK: Routledge.
102. Friedman, N. (1955). Forms of the plot. *Journal of General Education*, 8, 241— 253.
103. Gaudreault, A. (2011). *Film and attraction: From cinematography to cinema* (T. Barnard, Trans.; R. Nichols, Foreword). Urbana, IL, USA: University of Illinois Press.

104. Gaudreault, A., & Marion, P. (2012). *The end of cinema?: A medium in crisis in the digital age*. New York, NY, USA: Columbia University Press.
105. Genette, G. (2007). *Figures III*. Paris, France: Éditions du Seuil.
106. Genette, G. (1983). *Narrative discourse: An essay in method* (J. E. Lewin, Trans.). Ithaca, NY, USA: Cornell University Press.
107. Gorbman, C. (1987). *Unheard melodies: Narrative film music*. Bloomington, IN, USA: Indiana University Press.
108. Gramsci, A. (2017). *Selections from the Prison Notebooks* (Q. Hoare & G. Nowell Smith, Eds.). London, UK: Lawrence & Wishart.
109. Greimas, A. J. (1987). *On meaning: Selected writings in semiotic theory*. Minneapolis, MN, USA: University of Minnesota Press.
110. Halliwell, S. (2014). Diegesis — Mimesis. In P. Hühn, J. Pier, W. Schmid, & J. Schönert (Eds.), *Handbook of narratology* (pp. 129— 152). Berlin, Germany: De Gruyter.
111. Herman, D. (2009). *Basic elements of narrative*. Oxford, UK: Wiley-Blackwell.
112. Herman, D. (1997). Scripts, sequences, and stories: Elements of a postclassical narratology. *PMLA*, 112(5), 1046— 1059.
113. Herman, D. (2000). Narratology as a cognitive science. *Image and Narrative*, 1(1), 1— 31.
114. Hogan, P. C. (2003). *The mind and its stories: Narrative universals and human emotion*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
115. Holesh, M. (2019). *Forecasting consumer preference of film genre* (Capstone project, Duke University). <https://dukespace.lib.duke.edu/items/9839af92-09bf-43b0-bcc8-71d2f1829a8c>
116. Husserl, E. (1983). *Ideas pertaining to a pure phenomenology and to a phenomenological philosophy. First book: General introduction to a pure phenomenology* (F. Kersten, Trans.). The Hague/Boston: Martinus Nijhoff.
117. Hutson, J., Loschky, L. C., Smith, T., & Magliano, J. P. (2014). The look of evil: How are eye movements influenced by film comprehension? *Journal of Vision*, 14(10), 760. <https://doi.org/10.1167/14.10.760>

118. Jameson, F. (1992). *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*. Durham, NC: Duke University Press.
119. Kharmel, M. (2025). Evolution of the entertainment segment of Ukrainian media. *Actual Problems of Innovative Economy*, 3, 94— 97.
120. Kozloff, S. (1989). *Invisible storytellers: Voice-over narration in American fiction film*. Berkeley, CA: University of California Press.
121. Kristeva, J. (2017). *Séméiotiké: Recherches pour une sémanalyse*. Paris, France: Points; Éditions du Seuil.
122. Kuhn, M., Schmidt, J. (2013). Narrative comprehension in film: A multimodal perspective. *Poetics Today*, 34(3), 327-383.
<https://doi.org/10.1215/03335372-2325261>
123. Kukkonen, K. (2020). The speed of plot: Narrative acceleration and deceleration. *Orbis Litterarum*, 75(2), 73— 85. <https://doi.org/10.1111/oli.12251>
124. Kuleshov, L. V. (1974). *Kuleshov on film: Writings* (R. Levaco, Trans.; R. Levaco, Ed.). Berkeley, CA: University of California Press.
125. Kutas, M., King, J. W. (1996). The potentials for basic sentence processing: Differentiating integrative processes. In T. Inui & J. L. McClelland (Eds.), *Attention and performance XVI: Information integration in perception and communication* (pp. 501— 546). Cambridge, MA: MIT Press.
126. Labov, W., Waletzky, J. (1997). Narrative analysis: Oral versions of personal experience. *Journal of Narrative and Life History*, 7(1— 4), 3— 38.
127. Langford, B. (2005). *Bordwell: Hollywood and beyond*. Edinburgh, UK: Edinburgh University Press.
128. Lessing, G. E. (2012). *Laocoon: An essay on the limits of painting and poetry* (E. A. McCormick, Trans.) [Kindle edition]. London, UK: Amazon Digital Services.
129. Lévi-Strauss, C. (1955). The structural study of myth. *Journal of American Folklore*, 68(270), 428— 444.
130. Lubkoll, C. (2013). Motiv. In A. Nünning (Ed.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze — Personen — Grundbegriffe* (4th ed., p. 502). Stuttgart & Weimar, Germany: Metzler.

131. Lyotard, J.-F. (1984). *The postmodern condition: A report on knowledge*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
132. Martin, M. (1962). *Le langage cinématographique*. Paris, France: Éditions du Cerf.
133. Martínez, A., Pedreño, D., & Morán, A. (2022). Flashbacks and serial narratives: Temporal structures in contemporary streaming television. *Journal of Screenwriting Studies*, 13(2), 87— 104.
134. Mascelli, J. V. (1998). *The five C's of cinematography: Motion picture filming techniques*. Los Angeles, CA: Silman-James Press.
135. McKee, R. (1997). *Story: Substance, structure, style, and the principles of screenwriting*. New York, NY: ReganBooks.
136. Metz, C. (1981). *The imaginary signifier: Psychoanalysis and the cinema*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
137. Mittell, J. (2015). *Complex TV: The poetics of contemporary television storytelling*. New York, NY; London, UK: New York University Press.
138. Nakano, T., Yamamoto, Y., Kitajo, K., Takahashi, T., & Kitazawa, S. (2009). Synchronization of spontaneous eyeblinks while viewing video stories. *Proceedings of the Royal Society B: Biological Sciences*, 276(1673), 3635— 3644. <https://doi.org/10.1098/rspb.2009.0843>
139. Neale, S. (2000). *Genre and Hollywood*. London, UK: Routledge.
140. Nelson, S., & Spence, B. (2020). Narrative time. In *Oxford research encyclopedia of literature*. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.1076>
141. Ney, S., & Verweij, M. (2014). Cultural theory applications for institutional analysis. *Journal of Social Science Research*, 8(2), 12— 30.
142. Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. Bloomington, IN, USA: Indiana University Press.
143. Ortiz, M. J., & Moya, J. A. (2015). The action cam phenomenon: A new trend in audiovisual production. *Communication & Society*, 28(3), 51— 64.
144. Palomba, A. (2020). Consumer personality and lifestyles at the box office and beyond: How demographics, lifestyles and personalities predict movie consumption. *Journal*

of *Retailing and Consumer Services*, 55, 1— 11.
<https://doi.org/10.1016/j.jretconser.2020.102083>

145. Piazza, R. (2010). Voice-over and self-narrative in film: A multimodal analysis of Antonioni's *When Love Fails* (*Tentato Suicidio*). *Language and Literature*, 19(2), 173— 195.
146. Plato. (1902). *Republic*. In J. Burnet (Ed.), *Platonis Opera* (Vol. 2, p. 392). Oxford, UK: Oxford University Press.
147. Prince, G. (2003). *A dictionary of narratology*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.
148. Prince, G. (1982). *Narratology: The form and function of narrative*. Berlin, Germany: Mouton.
149. Propp, V. (2012). *Morphology of the folktale* (L. Scott, Trans.; L. A. Wagner, Rev. 2nd ed.). Neale: University of Texas Press.
150. Ralphs, T. (2014, March 10). *Mimesis and diegesis*. <https://timralphs.com/mimesis-and-diegesis> (Accessed July 24, 2025)
151. Reinhart, A. M., Zwarun, L., Hall, A. E., & Tian, Y. (2021). Transportation into audio-visual narratives: A closer look. *Journal of Media Psychology*, 33(4), 564— 585.
152. Representation in Western music: Memory and the leitmotif in cinema. (2000). Cambridge, UK: Cambridge University Press. (pp. 115— 130).
153. Ricoeur, P. (1981). *Hermeneutics and the human sciences: Essays on language, action and interpretation* (J. B. Thompson & J. Brookshire Thompson, Eds.). Cambridge, UK: Cambridge University Press.
154. Ricoeur, P. (1984). *Time and narrative* (Vol. 1; K. McLaughlin & D. Pellauer, Trans.). Chicago, IL: University of Chicago Press.
155. Herman, D., Jahn, M., & Ryan, M.-L. (Eds.). (2010). *Routledge encyclopedia of narrative theory*. Abingdon, UK; New York, NY: Routledge.
156. Ryan, M.-L. (1992). The modes of narrativity and their visual metaphors. *Style*, 26(3), 368— 387.
157. Schaeffer, J.-M. (1999). *Pourquoi la fiction?* Paris, France: Le Seuil.

158. Seger, L. (2017). *Writing subtext: What lies beneath*. Studio City, CA: Michael Wiese Productions.
159. Singh, M. (2019). The sympathetic plot: Identifying and explaining a narrative universal [Preprint]. <https://www.researchgate.net/publication/333968807>
160. Souriau, É. (1951). La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie. *Revue internationale de filmologie*, 7— 8, 231— 240.
161. Stam, R. (1999). *Film theory: An introduction*. Malden, MA: Blackwell Publishing.
162. Stam, R., & Aubert, J. (2000). *Film and narrative*. New York, NY: Routledge.
163. Hühn, P., et al. (Eds.). (n.d.). *The living handbook of narratology*. Hamburg University. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/> (Accessed July 15, 2024)
164. Thompson, K. (1988). *Breaking the glass armor: Neoformalist film analysis*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
165. Todorov, T. (1969). *Grammaire du «Décaméron»*. La Haye, Netherlands: Mouton.
166. Tynianov, Y. (2019). *Permanent evolution: Selected essays on literature, theory and film*. Amherst, NY: Academic Studies Press.
167. Valkola, J. (1993). *Perceiving the visual in cinema: Semantic approaches to film form and meaning*. Jyväskylä, Finland: University of Jyväskylä.
168. van Dijk, T. A. (1980). *Macrostructures: An interdisciplinary study of global structures in discourse, interaction and cognition*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
169. Virilio, P. (1991). *The aesthetics of disappearance*. New York, NY: Semiotext(e).
170. Vitz, E. B., Regalado, N. F., & Lawrence, M. (Eds.). (2005). *Performing medieval narrative*. Woodbridge, UK; Rochester, NY: Boydell & Brewer.
171. Weber, M. (1922). *Grundriss der Sozialökonomik. III. Abteilung Wirtschaft und Gesellschaft* (Max Weber, Ed.). Tübingen, Germany: Verlag von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).
172. Wilpert, G. (2013). *Sachwörterbuch der Literatur* (42nd ed.). Stuttgart, Germany: Kröner Verlag.
173. Zipes, J. (2002). *The brothers Grimm: From enchanted forests to the modern world* (2nd ed.). New York, NY: Palgrave Macmillan.

ДОДАТОК А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Список публікацій здобувача за темою дисертації, в яких опубліковано основні наукові результати дисертації:

1. Супрун-Живодрова А.С. Жанрово-стилістичні особливості українського ігрового кінематографа періоду Незалежності. *Народна творчість та етнологія*. 2022. № 1 (401), С. 75— 87.
DOI: <https://doi.org/10.15407/nte2024.01.075>
2. Супрун-Живодрова А.С. Особливості часопросторової організації українського аудіовізуального мистецтва періоду незалежності: наративний порядок. *Культура України*. 2025. №91, С. 156— 165.
DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.091.18>
3. Супрун-Живодрова А.С. Темпоральний компонент в українському аудіовізуальному мистецтві періоду Незалежності: наративний темп і ритм. *Культура України*. 2025. №89, С. 144— 152.
DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.089.14>
4. Супрун-Живодрова А.С. Типологія сюжетів в українському аудіовізуальному мистецтві періоду незалежності за класифікацією Нормана Фрідмана. *Народна творчість та етнологія*. 2025. №4 (408), С. 101— 109.
DOI: <https://doi.org/10.15407/nte2025.04.101>

які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

1. Супрун-Живодрова А. С. Трансформації дієгезису в українському сучасному ігровому кінематографі. Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва : VIII Міжнародна науково-практична конференція, Київ, 27 квітня 2023 р.

- Київ : Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, 2023. С. 132— 136.
2. Супрун-Живодрова А. С. Штучний інтелект в українському сучасному аудіовізуальному мистецтві та виробництві: морально-етичний аспект. Продюсування фільмів у XXI столітті: основні виклики : І Щорічна міжнародна науково-практична конференція, Київ, 28— 29 вересня 2023 р. Київ : Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, 2023. С. 79— 83.
 3. Супрун-Живодрова А. С. Структурні елементи наративу в аудіовізуальному мистецтві з позиції наратології. Стан та тенденції розвитку науки, освіти, технологій та суспільства : Міжнародна науково-практична конференція, Тампере, 27 лютого 2024 р. : матеріали конференції. Тампере, 2024. С. 61— 63.
 4. Супрун-Живодрова А. С. Наратив в українському сучасному аудіовізуальному мистецтві: перспективи досліджень. Об'єднані наукою: перспективи міждисциплінарних досліджень : XI Всеукраїнська науково-практична конференція студентів, аспірантів та молодих вчених. Київ, 2024. С. 151— 153.
 5. Супрун-Живодрова А. С. Крос-модальне сприйняття кінотексту на прикладі творів українського кінематографу. Наукові горизонти XXI століття: мультидисциплінарні дослідження : Міжнародна наукова конференція, Ужгород, 16— 17 травня 2024 р. Ужгород, 2024.
 6. Супрун-Живодрова А. С. Опозиція автор — наратор у документальному фільмі «20 днів у Маріуполі». Культурна спадщина й ідентифікаційні процеси часів воєнного лихоліття: теоретичні та прикладні ракурси досліджень : Міжнародна науково-практична конференція, Київ, 11— 12 липня 2024 р. Київ : Вид-во ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2024. С. 532— 541.
 7. Супрун-Живодрова А. С. Внутрішня фокалізація та фігура наратора-свідка у фільмах травматичної пам'яті сучасного українського документального кіно. Українське народознавство та мистецтвознавство в контексті сучасних

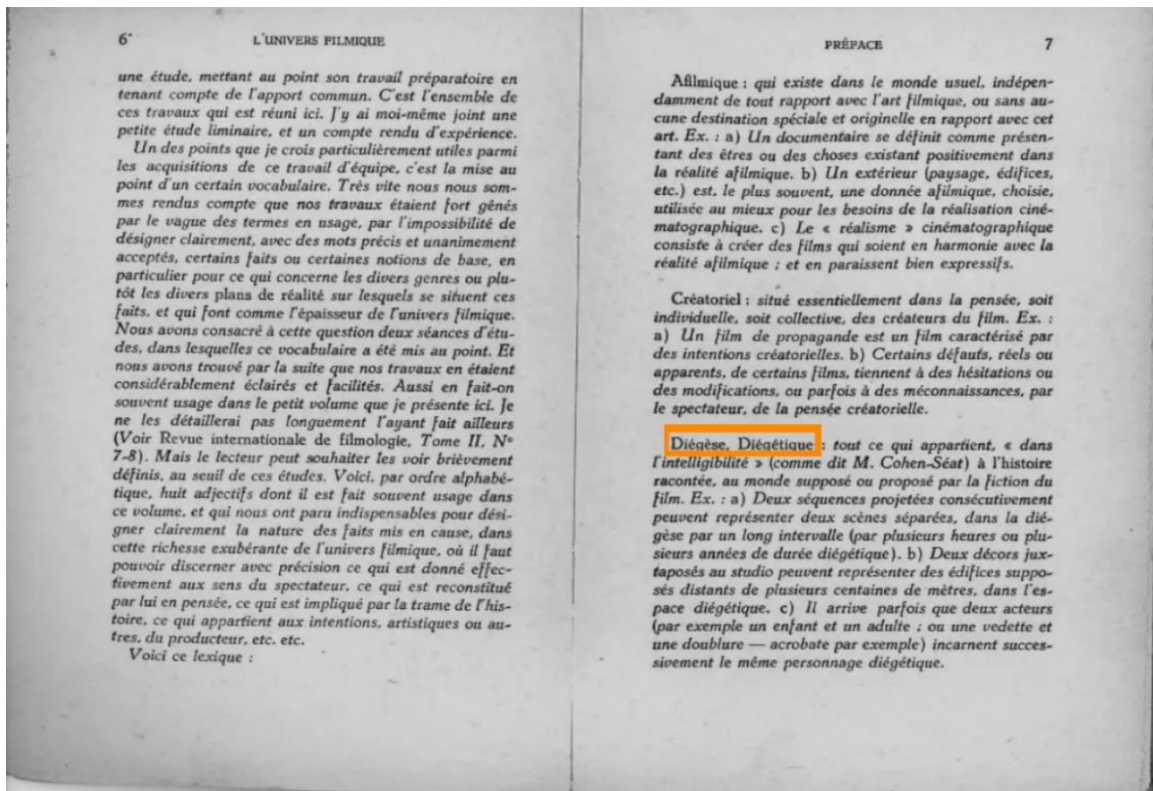
- суспільних змін : Міжнародна науково-практична конференція (наукова конференція пам'яті академіка НАН України Ганни Скрипник), Київ, 16— 17 вересня 2025 р. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2025. С. 263— 267.
8. Супрун-Живодрова А. С. Українське аудіовізуальне мистецтво як форма культурної пам'яті: здобутки та кризи ідентичності. Збереження національної спадщини та розвиток культурних практик в умовах суспільних викликів : Міжнародна науково-практична конференція (до 130-річчя від дня народження Максима Рильського), Київ, 19— 20 березня 2025 р. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2025. С. 336— 340.
 9. Супрун-Живодрова А. С. Структурні елементи аудіовізуального наративу. Актуальні проблеми розвитку сучасної науки: виклики та перспективи : Міжнародна науково-практична конференція здобувачів вищої освіти і молодих учених, Запоріжжя, 29 квітня 2025 р. Запоріжжя, 2025. С. 511— 514.

Участь у наукових конференціях:

1. Міжнародна науково-практична конференція «Стан та тенденції розвитку науки, освіти, технологій та суспільства / State and trends in the development of science, education, technologies and society» (27 лютого 2024 р., м. Тампере, Фінляндія, дистанційна форма участі, усна доповідь).
2. XI Всеукраїнська науково-практична конференція студентів, аспірантів та молодих вчених «Об'єднані наукою: перспективи міждисциплінарних досліджень / United by science: prospects of interdisciplinary research» (2024 р., м. Київ, очна участь, усна доповідь).
3. Міжнародна наукова конференція «Наукові горизонти XXI століття: мультидисциплінарні дослідження / Scientific horizons of the XXI century: multidisciplinary research» (16— 17 травня 2024 р., м. Ужгород, Україна, очна участь, усна доповідь).

4. Міжнародна науково-практична конференція «Культурна спадщина й ідентифікаційні процеси часів воєнного лихоліття: теоретичні та прикладні ракурси досліджень / Cultural heritage and identification processes during wartime: theoretical and applied research perspectives» (11— 12 липня 2024 р., м. Київ, очна участь, усна доповідь).
5. Міжнародна науково-практична конференція «Продюсування фільмів у XXI столітті: основні виклики / Producing films in the 21st century: main challenges» (28— 29 вересня 2023 р., м. Київ, очна участь, усна доповідь).
6. Міжнародна науково-практична конференція «Українське народознавство та мистецтвознавство в контексті сучасних суспільних змін / Ukrainian ethnology and art studies in the context of contemporary social transformations» (16— 17 вересня 2025 р., м. Київ, очна участь, усна доповідь).
7. Міжнародна науково-практична конференція «Збереження національної спадщини та розвиток культурних практик в умовах суспільних викликів / Preservation of national heritage and development of cultural practices under social challenges» (19— 20 березня 2025 р., м. Київ, очна участь, усна доповідь).
8. Міжнародна науково-практична конференція здобувачів вищої освіти і молодих учених «Актуальні проблеми розвитку сучасної науки: виклики та перспективи / Actual problems of modern science development: challenges and prospects» (29 квітня 2025 р., м. Запоріжжя, очна участь, усна доповідь).
9. VIII Міжнародна науково-практична конференція «Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва / Modern research in the field of culture and art» (27 квітня 2023 р., м. Київ, очна участь, усна доповідь).

ДОДАТОК Б



Додаток Б №1-а

Етьєн Суріо у своїй праці «La structure de l'univers filmique. Revue internationale de filmologie», 1951 (С. 7—8), вживає термін «дієгезис» для позначення внутрішнього світу фільму

L'emploi du mot diégèse, partiellement proposé⁵ comme équivalent d'*histoire*, n'était pas exempt d'une confusion que j'ai tenté de corriger depuis⁶. La diégèse, au sens où Souriau a proposé ce terme en 1948, opposant l'univers diégetique comme lieu du signifié à l'univers écranique comme lieu du signifiant filmique, est bien un univers plutôt qu'un enchaînement d'actions (histoire) : la diégèse n'est donc pas l'histoire, mais l'univers où elle advient, au sens un peu... restreint (et tout relatif) où l'on dit que Stendhal n'est pas dans le

Додаток Б №1-б

Уривок з праці Жерара Женетта «Frontières du récit», 1966 (с. 18), де він посилається на Етьєна Суріо, запозичуючи в нього термін «дієгезис».

«Дієгезис у тому значенні, в якому Суріо запропонував цей термін у 1948 році, протиставляючи дієгетичний універсум як місце означуваного екранному універсуму як місцю фільмічного означника, є справді універсумом, а не послідовністю дій (історією)...»

Тип часу	Визначення	Характер	Рівень аналізу
Час фабули	Час, у межах якого відбуваються події в уявному світі фільму	Може охоплювати секунди, роки або століття	Онтологічний
Час сюжету	Порядок розташування подій у самій розповіді	Часто відрізняється від дієгетичного часу; передбачає флешбеки, пропуски, анахронії	Структурний, наратологічний
Час нарації (дискурсу)	Тривалість, за яку глядачеві подається сюжет	Залежить від структури фільму; зазвичай дорівнює хронометражу стрічки	Кінознавчий, медіааналітичний
Психологічний (суб'єктивний) час глядача	Час, який глядач сприймає емоційно й суб'єктивно	Може бути «розтягнутим» чи «стисненим» у залежності від ритму, напруги, монтажу, емоційного залучення	Психологічний, феноменологічний

Додаток Б №2

Типологія часу в структурі екранного хронотопу

<i>Код</i>	<i>Джерело</i>	<i>Функція</i>	<i>Приклади</i>
Архетипічний	Теорія колективного несвідомого (К. Юнг), міфологія (Й. Кемпбелл)	Символи колективного несвідомого.	Герой, тінь, мудрець, подорож героя, мати, земля
Метафізичний	Релігійна, філософська традиція	Відповіді на питання буття.	Спасіння, автентичність, трансценденція, сенс життя
Аксіологічний	Етика, цінності	Ієрархія добра/зла, справедливості.	Свобода, гідність, любов, родинні цінності
Культурологічний	Культурна семіотика	Інтерпретаційний фон культури.	Схід/Захід, цикл/гармонія, індивідуалізм
Національний	Історія, фольклор, пам'ять	Формування колективної ідентичності.	Воля, боротьба, жертовність, меншовартість
Конкретно-історичний	Соц.-політ. контекст	Локалізація смислу в історичному часі.	Війна, перемога, мир, поразка, завоювання
Особистісний	Індивідуальна психічні особливості	Суб'єктивні сенси через особистий досвід.	Травма, мрії, цілі, залежності, психічні розлади, щастя

Додаток Б №3

Матриця смислотворення в наративі



Додаток Б №4

Приклад формування стилістики фільму через знімальні локації в ігровому фільмі «Сторонній» (реж. Д. Томашпольський, 2019)



Додаток Б №5

Приклад використання контрового та моделюючого освітлення як наративного засобу психологічної напруги у фільмі «Памфір» (реж. Д. Сухолиткий-Собчук, 2022)



Додаток Б № 6.

Контрастне освітлення як елемент нуарної естетики та наративного смислотворення в телевізійному серіалі «Схованки» (реж. І. Громозда, 2019)



Додаток Б №7

Контрастне освітлення як засіб посилення драматичної напруги та репрезентації простору в ігровому фільмі «Довбуш» (реж. О. Санін, 2023)



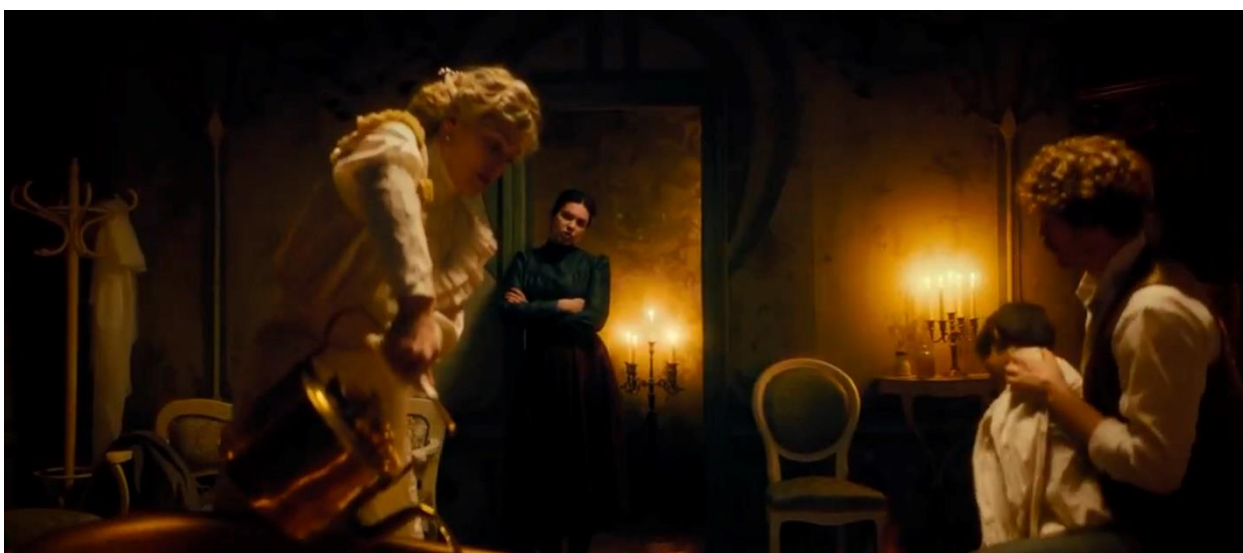
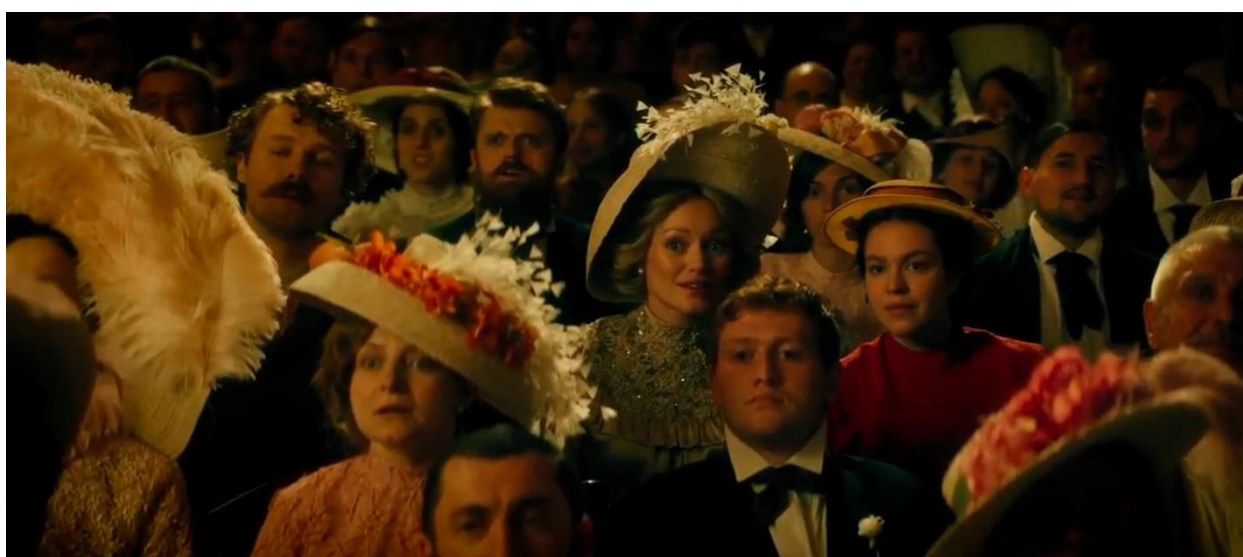
Додаток Б № 8

М'яке розсіяне освітлення як маркер візіонерського та трансцендентного виміру наративу у фільмі «Довбуш» (реж. О. Санін, 2023)



Додаток Б № 9

Розсіяне денне світло як наративно-виражальний засіб репрезентації травматичного досвіду у фільмі «Секретний ешелон» (реж. Я. Лупій, 1993)



Додаток Б № 10

Тепла колірна температура світла як інструмент емоційного та наративного смислотворення у фільмі «Віддана» (реж. Х. Сиволап, 2020)



Додаток Б №11

Холодна колірна температура та емоційне сприйняття сцени у фільмі «Атлантида» (реж. В. Васянович, 2019)



Додаток Б №12

Костюм як наративний інструмент у фільмі «Плем'я» (реж. М. Слабошпицький, 2014)



Додаток Б №13

Роль гриму у формуванні персонажа у кіно: приклад фільму «Сторожова застава» (реж. Ю. Ковальов, 2017)



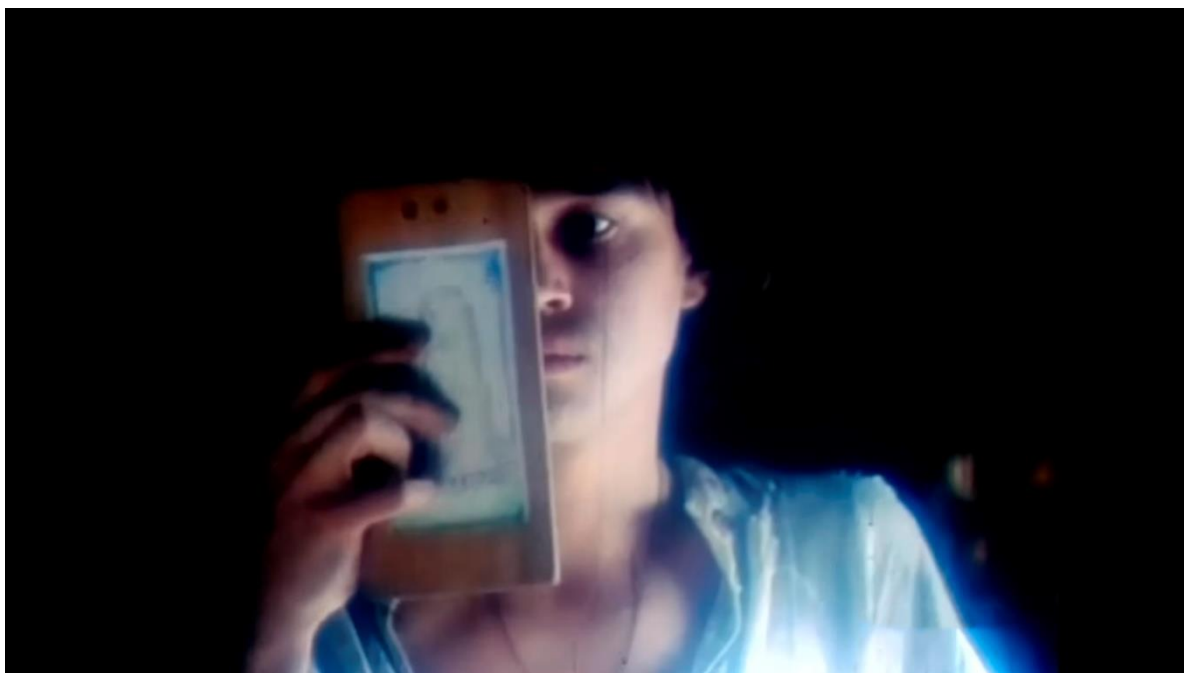
Додаток Б №14

Реквізит як лейтмотив і символ у фільмі «Чому я живий?» (реж. В. Новак, 2021)



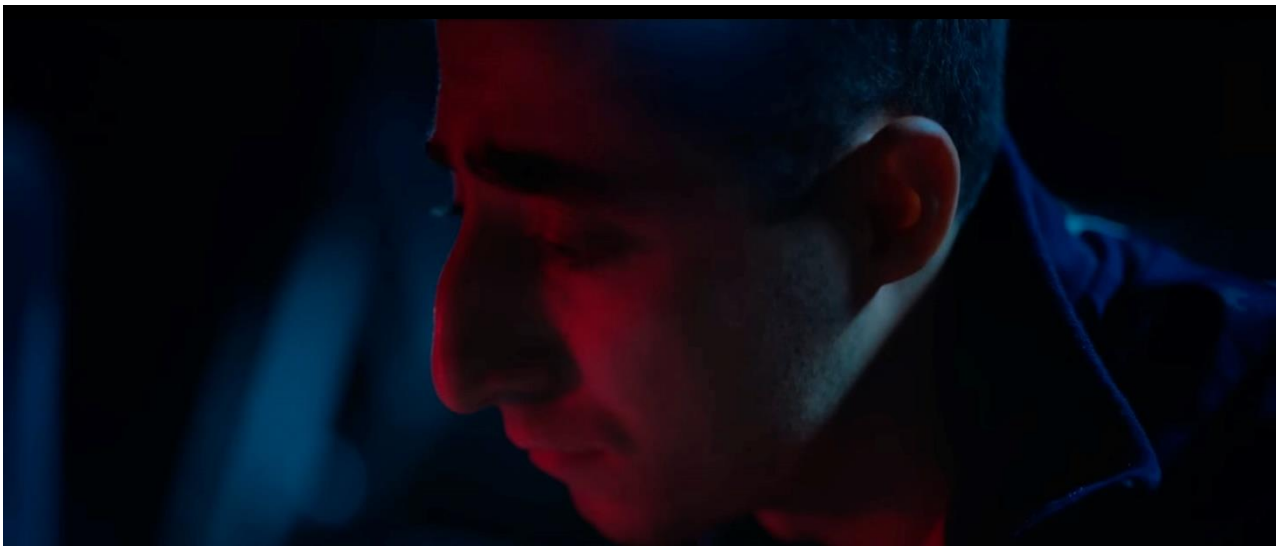
Додаток Б № 15

Метонімічна функція реквізиту у кінематографі: приклад фільму «Хайтарма» (реж. А. Сеїтаблаєв, 2013)



Додаток Б №16

Реквізит як рушій сюжету у фільмі „Фучжоу“ (реж. М. Ілленко, 1993)



Додаток Б №17

Реквізит як засіб розкриття мотивації персонажа у фільмі «Люксембург Люксембург» (реж. А. Лукіч, 2022)



Додаток Б №18

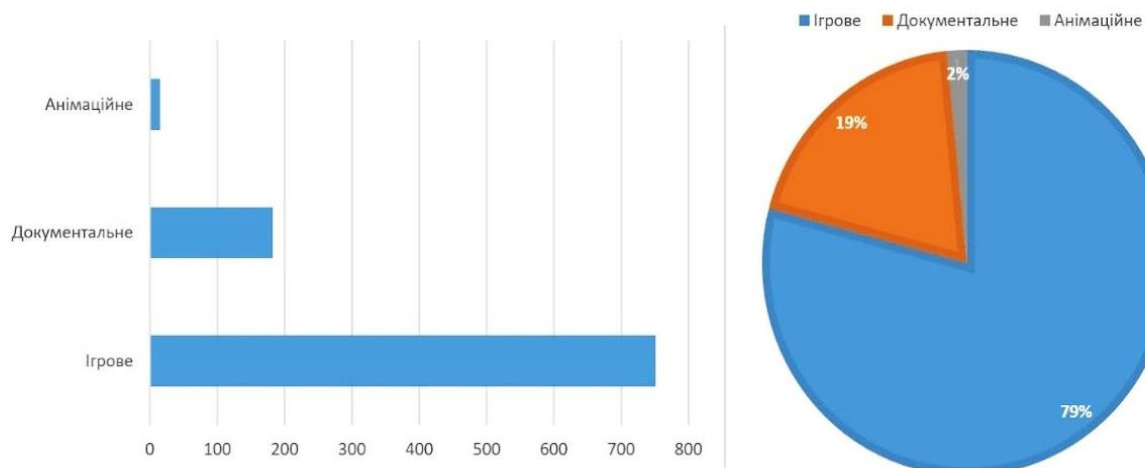
Костюм як засіб ідентифікації персонажа у фільмі «Сьомий маршрут» (реж. М. Ілленко, 1997)

Жанр	Сюжет (за Н. Фрідманом)	Фокалі- зація	Наратор	Темпо- ральність	Зобр.-вир. засоби
Драма	Усі сюжети характеру (випробування, виродження, виправлення, дорослішання), сюжети осяяння, освіти, трагічні, каральні, патетичні та сюжети захоплення	Внутрішня, зовнішня, змішана	Гомо-інтра-дієгетичний, ненадійний, надійний, драматизований (спостерігач), безособовий, прихований, самосвідомий, наратор-агент або свідок	Лінійна або нелінійна, аналепсис флешбек, силепсис (видіння сні)	Натуралізм, переважання дієгетичних звуків та музики, крупні/ надзагальні плани
Комедія	Сюжети дії, виродження, випробування, емоцій, осяяння, просвіти, виправлення	Нульова, зовнішня, внутрішня (якщо оповідь про себе) змішана	Гетеро-дієгетичний, екстра- /інтра дієгетичний, ненадійний, втручальний, всюдисущий, наратор-я	Лінійна або нелінійна, аналепсис флешбек, пролепсис, силепсис	Переважан-ня загальних планів, яскрава картинка, виражене музичне оформлення
Бойовик	Сюжети дії, захоплення, випробування, виправлення, дорослішання	Зовнішня, нульова	Відсутній, всюдисущий, прихований,	Лінійна або нелінійна з аналепсисом і флешбеками	Спецефекти, контрастне світло, швидкий монтаж
Трилер	Сюжети дії, трагічний, каральний, сюжети розчарування, виродження	Внутрішня зовнішня, нульова	Як у драмі	Лінійна або нелінійна, аналепсис флешбек, пролепсис, силепсис	Суб'єктивна динамічна камера, тривожний емоцій, різка поява звуків
Мелодрама	Сюжети емоцій, осяяння, розчарування, виправлення, сентиментальні сюжети	Внутрішня, зовнішня,	Прихований, відсутній, всюдисущий	Лінійна або нелінійна з аналепсисом і флешбеками	Різноманітне розкадрування, насиченість музикою

Фільм жахів	Сюжети випробування, виродження, каральний, трагічний, патетичний сюжет	Нульова, зовнішня, змішана	Прихований, відсутній, всюдисущий, безособовий, ненадійний	Лінійна або нелінійна, аналепсис флешбек, пролепсис, силепсис	Темна колірна палітра, освітлення в низькому ключі, різкі звуки, саспенс
--------------------	---	----------------------------	--	---	--

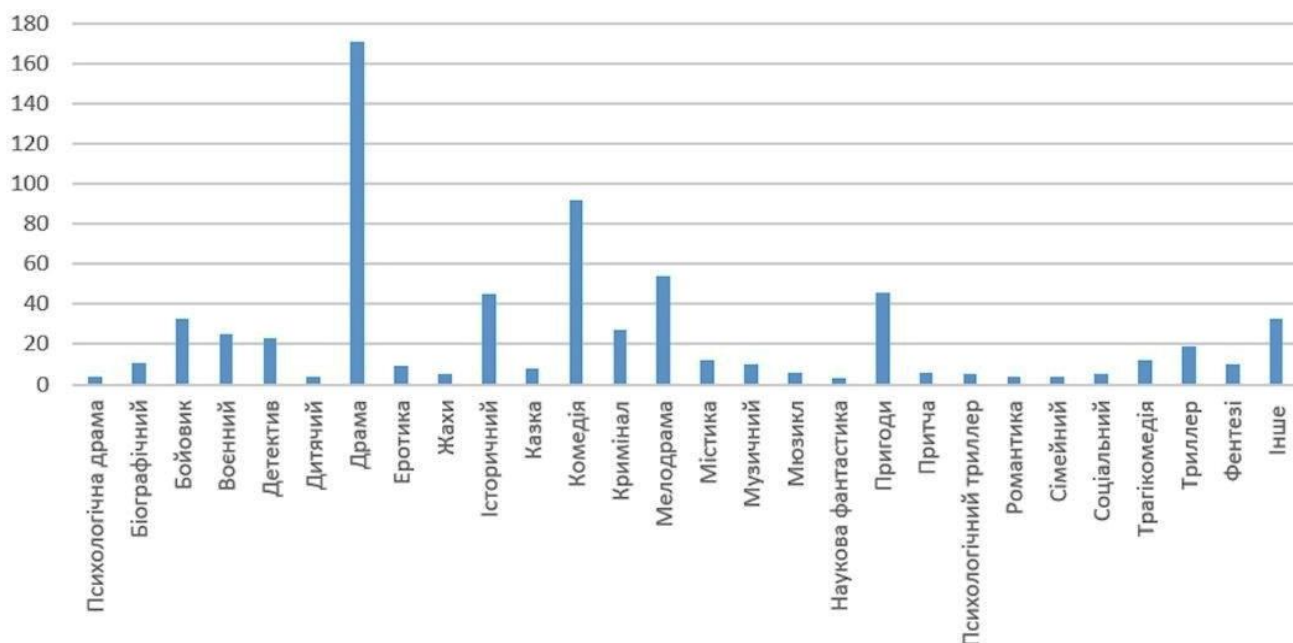
Додаток Б №19

Наративно-структурні характеристики жанрів ігрового кіно



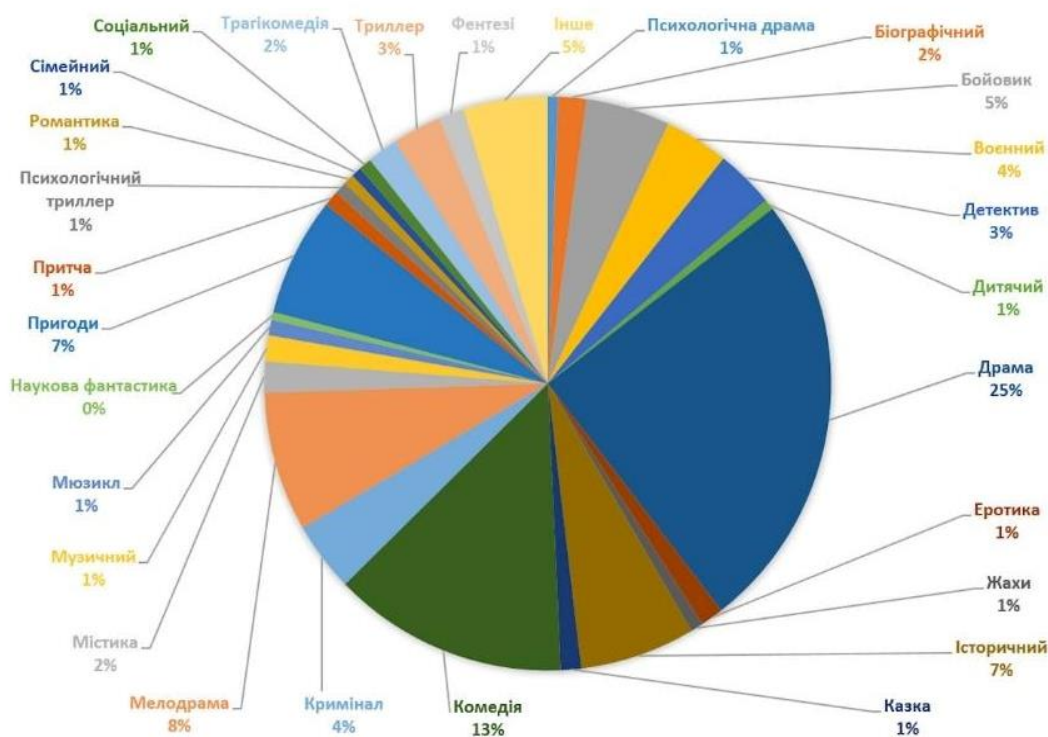
Додаток Б № 20.

Кількість вироблених кінострічок за період Незалежності



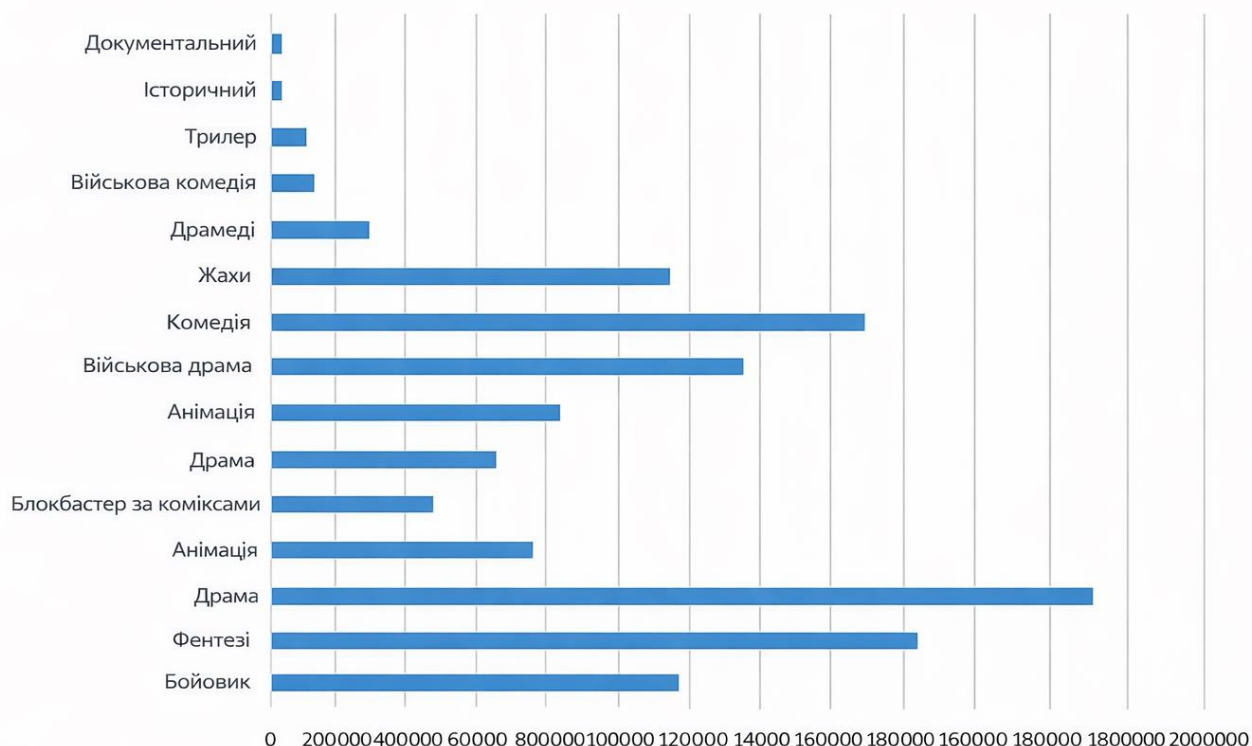
Додаток Б №21

Кількість ігрових стрічок за жанрово-тематичною приналежністю, вироблені у період Незалежності



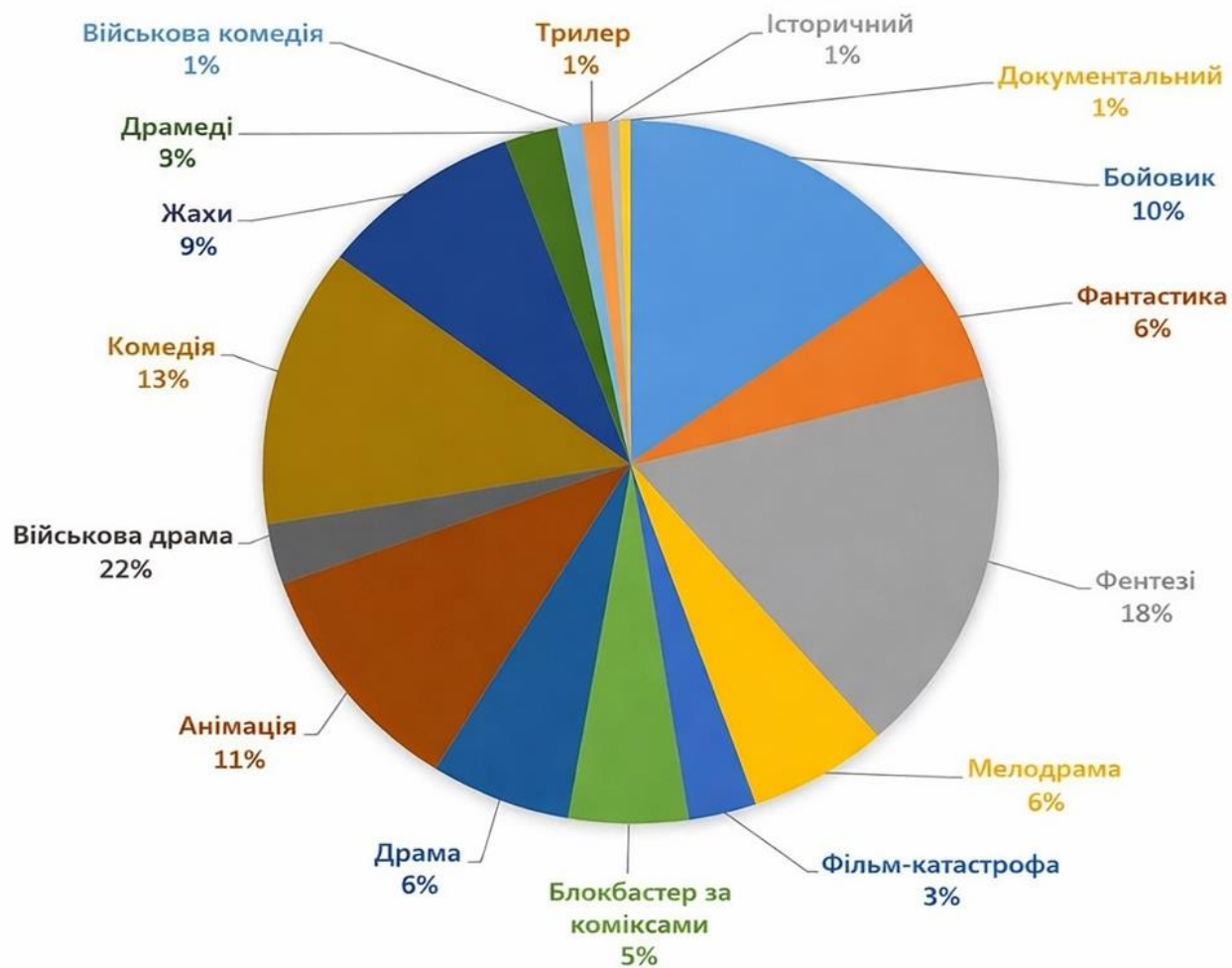
Додаток Б №22

Пропорційне співвідношення вироблених в Україні ігрових повнометражних стрічок за державний кошт у 1991-2023 за жанрами



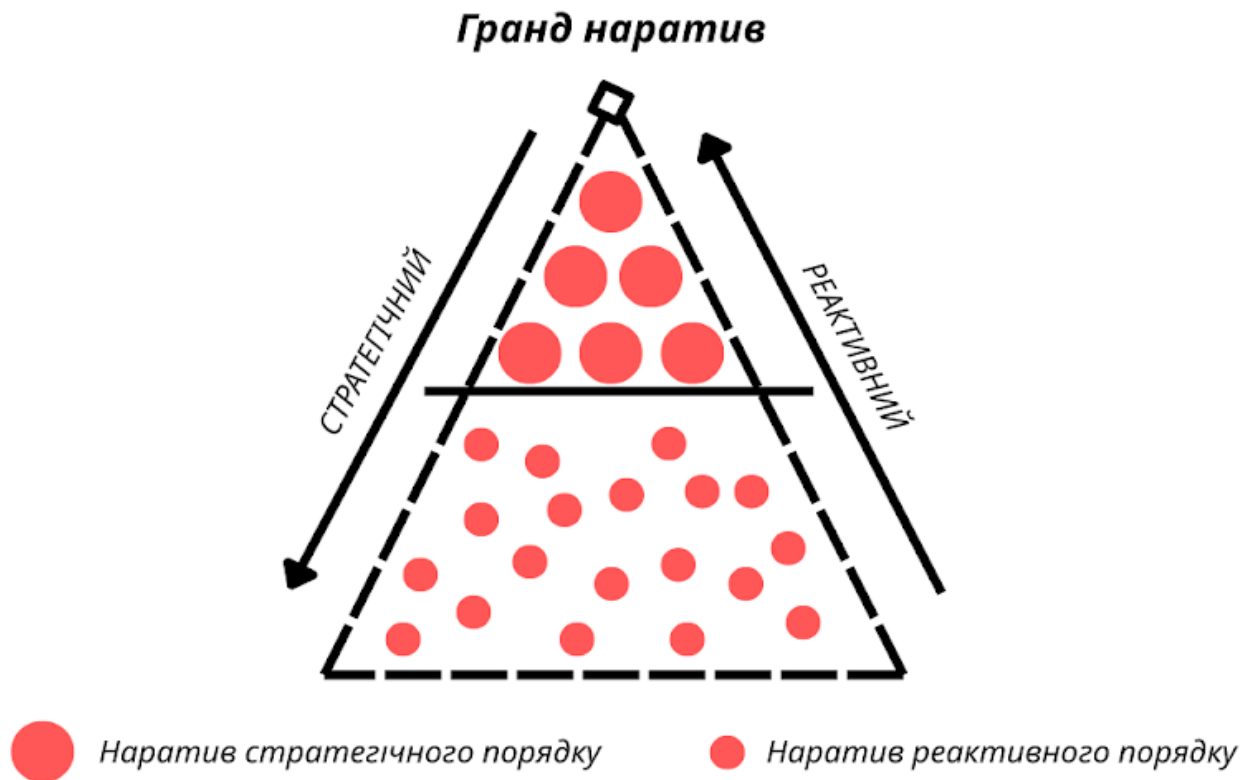
Додаток Б №23

Кількість проданих квитків в українському прокаті на вітчизняні та зарубіжні стрічки у 2020 році, ранжовані за жанрами



Додаток Б №23

Співвідношення кількості проданих в Україні квитків за жанрами у 2020р



Додаток Б №24

Дихотомічна модель утворення гранд-наративу