

УДК 7-028.26(045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-29>

**Максим ДЕМИДЕНКО**

аспірант, викладач кафедри фотомистецтва та операторської майстерності, Харківська державна академія культури, вул. Конторська, 2, м. Харків, Україна, 61002

**ORCID:** 0000-0001-8021-2641

**Бібліографічний опис статті:** Демиденко, М. (2024). Особливості сюжетно-тематичної репрезентації проблеми національної ідентичності в сучасному історичному ігровому кіно України. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 239–247, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-29>

## ОСОБЛИВОСТІ СЮЖЕТНО-ТЕМАТИЧНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ПРОБЛЕМИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В СУЧАСНОМУ ІСТОРИЧНОМУ ІГРОВОМУ КІНО УКРАЇНИ

**Метою** статті є аналіз сюжетно-тематичної репрезентації проблеми національної ідентичності в сучасному історичному ігровому кіно України.

**Методологія** ґрунтується на принципах історизму та об'єктивності. Використані спеціальні методи аналізу: історико-хронологічний, метод періодизації, метод семіотичного аналізу.

**Наукова новизна.** У статті запропоновано актуальний погляд на сюжетно-тематичний репертуар сучасного українського історичного ігрового кіно. Проведено періодизацію за критеріями звернення до історичного часу та способу репрезентації історичного змісту художніми засобами кінематографічної мови.

**Висновки.** Історичний час в екранних наративах та репрезентація історії в ігровому кінематографі має різні типологічні моделі втілення на рівні сюжетно-тематичного репертуару. В ігровому кінорепертуарі України у контексті розглянутих нами кінострічок слід визначити типові жанрові ситуації, які є більш репрезентативними, ніж конкретні типи в традиційному таксономічному значенні. Серед них ключовими є наступні жанрові ситуації:

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

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

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

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

**Ключові слова:** український кінематограф, візуальна мова кіно, національні образи та символи кінематографі України, історичне кіно, сюжетно-тематична репрезентація, національна ідентичність, етапи розвитку кіно, семіотичний аналіз.

**Maksym DEMYDENKO**

Postgraduate student, Lecturer at the Department of Photography and Cinematography, Kharkiv State Academy of Culture, 2 Kontorska Str., Kharkiv, Ukraine, 61002

**ORCID:** 0000-0001-8021-2641

**To cite this article:** Demydenko, M. (2024). Osoblyvosti siuzhetno-tematychnoi reprezentatsii problemy natsionalnoi identychnosti v suchasnomu istorychnomu ihrovomu kino Ukrainy [Peculiarities of the plot and thematic representation of the problem of national identity in contemporary historical feature films of Ukraine]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 239–247, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-29>

## PECULIARITIES OF THE PLOT AND THEMATIC REPRESENTATION OF THE PROBLEM OF NATIONAL IDENTITY IN CONTEMPORARY HISTORICAL FEATURE FILMS OF UKRAINE

*The purpose* of this article is to analyze the thematic and plot representation of the issue of national identity in contemporary historical feature films of Ukraine

*The methodology* is grounded in the principles of historicism and objectivity. Specific methods of analysis employed include the historical-chronological method, the method of periodization, and the method of semiotic analysis.

*Scientific novelty.* This article presents a contemporary perspective on the plot and thematic repertoire of Ukrainian historical feature films. The periodization is structured based on criteria such as reference to historical periods and the methods of representing historical content through the artistic means of cinematic language.

*Conclusions.* Historical time in screen narratives and the representation of history in feature films exhibit diverse typological models of embodiment within the plot and thematic repertoire. In the context of the analyzed films, it is essential to identify typical genre situations in the Ukrainian feature film repertoire that are more representative than specific types in the traditional taxonomic sense. The key genre situations include the following:

1) when an intermediary (primarily a literary work) exists between history and cinema, regulating the models of interaction between cinematic and literary contexts;

2) when history in cinema (in either a personalized or generalized form) functions as an independent and defined "protagonist," possessing all the necessary attributes of an active character;

3) when the past is categorized by historical scale and perspective, and two forms of time are harmonized through appropriate representational techniques: (a) the historical time of the film narrative and (b) the screen time of cinematic storytelling;

4) when history assumes its own form of existence, which inherently establishes the norms of interaction between the historical background, cinematic rhetoric, and the expressive means of representing the past.

**Key words:** Ukrainian cinema, visual language of film, national images and symbols in Ukrainian cinema, historical films, plot and thematic representation, national identity, stages of film development, semiotic analysis.

**Актуальність проблеми.** Розглядаючи в цілому шлях розвитку українського кіно за більш ніж 30 років від проголошення Незалежності, дослідники виділяють різні періоди, які не могли не позначитися і на кіно історичному.

Спочатку це ніби спалах, викликаний отриманням безцензурного простору свободи, де, нарешті, можна відійти від радянських ідеологічних схем, підняти раніше недозволені теми, заявити і розкрити саме українську національну тематику. Далі починаються економічні складнощі, зрозумілі в плані історії реальної як період постколоніальний, коли майже все доводилося організовувати і переорганізовувати заново. Звісно, кіно, яке спочатку вимагає значних затрат і тільки потім, можливо, принесе прибуток, а можливо й ні, на цьому, другому етапі, опинилося в тяжкому стані.

Повільне відродження почалося на третьому етапі, з початку 2000-х років і вітчизняний кінематограф майже вийшов з пастки економічної але ледь не втрапив в пастку «новоколоніальну», у вигляді копродукції з російськими кіноробами, які протягували антиукраїнські меседжі, при цьому нерідко знімаючи фільми в Україні, з ведучими українськими акторами. З іншого боку, підйом економічний дозволяв створювати і притомне українське кіно, яке

покращувало свої технічні якості, в той же час, беручи приклади з європейських та американських кінострічок у створенні сюжетів і візуальній подачі матеріалу.

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

Особливості цих чотирьох означених періодів безпосередньо впливали на розвиток історичного кіно але на цьому проблема класифікації всередині самого жанру, не завершується. На наш погляд, особливість жанру полягає в базовому понятті – історичне. В досліджуваній період історико-тематично українське кіно зверталося до наступних періодів і тем: Княжа доба, період козаччини, українське 18–19 століття, період УНР, підрадянська Україна, Друга світова війна, в якій окремим напрямом постає історія і боротьба УПА і, нарешті, період так

званої «відлиги», який в українському середовищі пов'язаний з темою дисидентства.

Означений розподіл і взятий нами за основний класифікаційний принцип, який стане приводом для розгляду генези кожного з означених тематичних напрямків. В контексті винесеної у заголовок проблеми ми вважаємо за необхідне зосередитись на перших двох сюжетно-тематичних напрямках, які окреслюють історичні періоди княжої доби та історії українського козацтва.

#### **Аналіз останніх досліджень і публікацій.**

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

У такому контексті, проведений нами аналіз стану дослідженості питання дозволяє виділити декілька актуальних проблемних груп, які на наш погляд, становлять сьогодні основне підґрунття для розв'язання завдань нашого дослідження.

В якості центрального напрямку назвемо теоретичні та концептуальні праці дослідників історії українського кіно, які формують підвалини проблематики як своєрідного культурного феномену. Серед таких робіт відмітимо, у першу чергу, праці О.Брюховецької (Брюховецька, 2012).

Важливою складовою історіографії питання є кінознавча публіцистика та арт-критика, яку не можна оминати увагою, ані на рівні джерельної бази, ані в якості частини історіографічного масиву. Сфера кіно потребує публіцистичного супроводу і це також стає природною властивістю кінематографічних студій. Досить часто висловлені в публіцистичному форматі інтерпретації, оцінки та ракурси осмислення проблеми стають, попре свою природну поверховість та відсутність глибини наукового аналізу, своєрідним «барометром» соціального значення того чи іншого аспекту проблеми. Саме цим зумовлено наша увага до зазначеного типу

досліджень, серед яких виділимо роботи таких відомих дослідників як І. Грабович (Грабович, 2020), О. Стрельбицька (Стрельбицька, 2019), А. Капралова (Капралова, 2022), Л. Брюховецька (Брюховецька, 2003).

Насамкінець, вважаємо за необхідне згадати власні публікації, які є основою як для історіографічного аналізу проблеми у контексті зарубіжного дискурсу кінознавства (Демиденко, 2022), так і щодо дослідження універсальних аспектів у концептуальному баченні нашої проблеми (Демиденко, Мархайчук, 2024).

**Метою дослідження** є аналіз сюжетно-тематичної репрезентації проблеми національної ідентичності в сучасному історичному ігровому кіно України.

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

Напрацьованою ставала і сценарна схема подібних сюжетів, яка бере свої початки ще в тоталітарні 1930-ті роки. Руські князі, згідно цій схемі, боролися «на два фронти», знаходячись у протистоянні як до сильних своєю масою кочовиків, так і до хитрих та підступних «західних володарів». Зрозуміло що така схема була набутком епохи «залізної зависи», і давня історія підганялася під протистояння СРСР країнам НАТО на чолі з США, а також (починаючи з 1960-х років) і Китаю.

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

Так, за це вони заплатили звичну у радянському українському кіно, «ціну». Головну роль, тобто князя Данила, зіграв саме російський актор, замість первинно відібраного відомого українського актора І. Гаврилюка (Христан, 2021, с. 13). Знову головною поставала зовнішня загроза, яку уособлюють монголи. А із західного боку плете свої інтриги Римський папа, який хоче м'якою силою захопити «слов'янські території». Однак досвідчений український глядач, який теж добре усвідомлював старі нав'язливі ідеологічні сцени, відчував у фільмі і зародки незалежного духу. Вже не всі європейські володарі у фільмі несли «маску» загрози, навпаки, українські землі за сюжетом явно тяжіють до Європи і знаходять відгук у сусідів-європейців. У фільмі звучала музика українського композитора Володимира Губи, а в фіналі виконувалася пісня на вірші Дмитра Павличка, яка на фоні битви із загарбниками і за своїм музичним строем давала відчуття духовного українського гімну.

Лінія, намічена фільмом 1987 року, аж у 2018 році була підхоплена режисером Тарасом Химичем у фільмі «Король Данило». В історичній основі фільм виявився більш близьким до фактів, зокрема показана активне протистояння князівській владі з боку галицького боярства, спроба князя Данила сполучитися у союзі з німецьким лицарством (Христан, 2021, с. 19).

Проте, режисер, який пройшов звичайних шлях молодих українських початківців, фільмуючи кліпи, а згодом створивши непогані історико-документальні стрічки, не справився з масштабом костюмно-батального історичного фільму. Критика відзначила і дірки в сценарії, і слабкі діалоги, і невиразну акторську гру. З авторських режисерських прийомів критика відмічає відомий монтажний принцип, коли якась сцена подається через короткий спалах з уповільненою дією (Грабович, 2020). У результаті, фільм пройшов незначною кількістю екранів і залишився майже непоміченим.

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

Така модель, на його думку, у вираженні символів художньої мови кіно формалізує авторство режисера, який часто «не виходить за межі перформансу, транспонування в особливий комплекс кінематографічних кодів і каналів уже існуючого тексту: сценарію, книги чи п'єси». Іншими словами, історія переказана двічі або тричі віддаляється від та подій але наближується до авторської ідентичності (символи стають не, умовно кажучи, «історичними», а суб'єктивно авторськими) (Wollen, 2019, с. 566).

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

Фільм є копродукцією Україна–США. Дуже відомий в Україні актор і режисер Ахтем Сеїтаблаєв запросив до співпраці маловідомого у Сполучених Штатах актора і режисера Джона Вінна, який проте має прямі зв'язки з американською кінодистрибуцією (Джон Вінн). Далі теж

пішло за схемою «прибутковості» за помірну ціну кіновиробництва. Головні ролі, в результаті, знову дісталися не українцям, а американцям, зокрема Захара Беркута зіграв голлівудський «пенсіонер» Роберт Патрік якого, правда, ще пам'ятають за харизматичною роллю незнищеного робота-вбивці у культовому «Термінаторі-2». Фільм повністю знімався англійською мовою і тільки потім отримав українську звукову доріжку. Треба сказати, що така стратегія частково зіграла свою роль у зарубіжному прокаті, фільм для прямого прокату або «вторинного», тобто на різних носіях, закупили чимало країн світу.

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

Хоча від порівняння все одно звільнитися не вдалося, що розділило і критику і глядачів. Перші більшою мірою обережно критикували (Грабович, 2020), другі переважно хвалили (Стрельбицька, 2019). Стосовно А. Сеїтаблаєва, то він таким чином визначив свою головну режисерську місію у цьому кінотворі: «Для мене головне, щоб глядач не залишився байдужим і щоб кожен знайшов щось своє в цьому фільмі – або любов до Батьківщини, або підтвердження того, що зв те, що тобі дороге, варто боротися» (Сеїтаблаєв, 2024).

*Україна козацька у парадигмі національного символізму.* Козацька тематика займає особливе місце в українській культурі, бо стала базовою основою для української національної самоідентифікації. Відповідно, і в кінематографі навіть у найскрутніші часи вона не зникла повністю, це твердження вірно і для досліджуваного нами періоду. Оскільки козацька фільмографія є надто розлогою, ми зупинимось на

тих цікавих й важливих напрямках у вітчизняному кіно, які вона репрезентує.

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

Проте досвідчений режисер зробив максимальні зусилля, щоби цей брак перетворити на художню особливість фільму. Бо й час у романі забороненого в радянський час українського письменника Богдана Лепкого «Крутіж», за яким знято фільм, є «темним». Це початок так званої Руїни, коли одна частина української старшини намагалася продовжити розбудову козацької держави, а інші українці зрадили цим ідеалам. Фільм, на наш погляд, орієнтується на режисерсько-акторський варіант кіно, де важливим є не пригоди та екшн, а головні меседжі. І виходить, що Л. Осика вже на початку розбудови Незалежності, тривожать перспективи, навіяні історичними аналогіями. Центральним «повідомленням» у цьому кіно виглядає монолог у виконанні завжди харизматичного актора Б. Хмельницького, що зіграв роль українського шляхтича-«відступника» Заграви: «А що таке Україна? Віз, багатством повний, але колеса в різні боки крутяться... Усі народи до купи збираються, а ми навпаки» (Художній фільм, 1993). Саме через складну історичну атмосферу і непрості питання, підняті у літературному творі й екранізації, тьмянний колорит картини відповідає її основному і зовнішньому і внутрішньому настрою.

Узагалі, початок становлення новітнього українського кінематографа, розтягнутий через економічні складнощі, зіштовхнув старих досвідчених кіномайстрів з новими реаліями. І не завжди це зіштовхнення виходило на користь. Так, на відміну від фільму Л. Осики, не зміг вивести своє кіно на належний рівень ще один класик українського кіно, Микола Мащенко. Ще в 1990-ті він задумав зняти амбітний проєкт, нарешті зафільмувати

правдиву історію Богдана Хмельницького. Бо до цього український режисер знімав фільм, присвячений Богдану і його повстанню, аж в 1930-ті роки. Це був Ігор Савченко з фільмом «Богдан Хмельницький», який вийшов на екрани у воєнному 1941 році. Окрім того, в 1999 році, в тому числі і на екрани України, вийшов фільм польського класика Єжи Гофмана «Вогнем і мечем», і чимало українців були не дуже вдоволені, як там показані козаки, Богдан Хмельницький і його союз з татарами.

У планах М. Мащенка було створення серіалу аж на 24 серії, щоби об'ємно і масштабно показати історичний час і постать гетьмана. Однак величним задумам завадило масштабне безгрошів'я, в результаті, сценарій скорочувався, зйомки фільму періодично зупинялися, від серіального формату довелося відмовитися. У назві фільму «Богдан Зиновій-Хмельницький» (перша серія була випущена в 2003 році, проте вийшов на екрани як повнометражний фільм 2006 року) відчувається діалог і дискусія з старим кінотвором І. Савченка, у кадрах – намагання позмагатися з Єжи Гофманом.

На жаль, ні в першому, ні в другому випадках, на нашу думку, ця спроба не вдалася. Навпаки, проявилися старі радянські підходи до створення кіно, що позначилося і на спрощених підходах у зображенні ворогів-«ляхів» та в ідеалізації своїх, у неквапному розвитку подій, до того ж у фільмі не склався сильний акторський ансамбль. Відома українська кінознавиця Лариса Брюховецька справедливо зазначила претензії молодого кіноглядача до фільму М. Мащенка: «Костюми після битви залишаються новенькими і неушкодженими, сюжет невпорядкований, жіночі постаті, кажучи м'яко, не дуже виразні» (Брюховецька, 2003, с. 29). При цьому Л. Брюховецька намагається підтримати жанр українського вітчизняного кіно, тому, на її думку, режисер ставив перед собою завдання відійти від теми поразок і показати козацьку звитягу, а батальні сцени, відзняті кінооператором С. Борденюком, заслуговують на похвалу.

Говорячи про класиків української кінорежисури, наостанок звернемося до фільму Ю. Ілленка «Молитва за гетьмана Мазепу». І одразу зазначимо, що цей фільм кардинально відрізняється від інших кінотворів. Хоча фільмувався у ті ж скрутні часи, так саме потерпав

від недофінансування, не міг пробитися в українській масовий кінопрокат. В результаті у фестивальному варіанті фільм вийшов на екрани 2001 року, у 2008–2010 роках відбулися остаточний монтаж і зроблено багатоканальний звук. Із суттєвих змін – авторський закадровий голос самого режисера, який не тільки коментує історичні події але й розповідає про тяжкий шлях фільму до глядача.

Проте усе це формальні речі, які не пояснюють того факту, що Ю. Ілленко у цьому останньому фільму свого життя залишається апологетом українського поетичного кіно. Кіно, яке залишилось у минулому, і тільки Ю. Ілленку було під силу утримати його до початку XXI століття. Мова фільму не тільки поетична, вона алегорична і ніби складається з безлічі окремих естетичних шарад, які без згаданого авторського тексту часто неможливо не тільки інтерпретувати але навіть зрозуміти про що йдеться мова. З одного боку, ми погоджуємося з висловом Л. Брюховецької про те, що «ігрове кіно – це не ілюстрація історичних подій, а візія художника, візія ж спирається на політ фантазії» (Брюховецька, 2003, с. 37). Однак так саме можемо погодитися з кінознавицею у остаточному твердженні, що фільм у підсумку викликає відразу, настільки він перенасичений алюзіями, візіями, ілюзіями.

Неоднозначно звучить і погляд на фільм Ю. Ілленка від представниці молодого покоління кінознавців Анастасії Капралової. У відповідь на такий алогічний кінотвір вона пропонує алогічний принцип оцінювання: «...ця стрічка подекуди настільки погана, що від того лише ще краще» (Капралова, 2022). На думку дослідниці, фільм навіть не можна порівнювати з іншими стрічками поетичного кіно, настільки він вийшов авторським і унікальним. Попри це, навіть пересічний глядач, якщо він витримає це катування алегоріями від режисера, зможе побачити, що головна лінія фільму – це боротьба Івана Мазепи з імперською Росією, яка на тому дикому просторі, де вистачало жорстокості від всіх сторін, виявилася самою дикою і нелюдською.

Хоча Ю. Ілленко і намагався закрити тему поетичного кіно своєю стрічкою, та він у цьому виявився неодиноким. На початку XXI століття це зробив ще один, на той момент молодий режисер, Олесь Санін, випустивши фільм

«Мамай» (2003). Таке звернення молодого режисера до стилістики поетичного кіно обумовлено і власними захопленнями історією України й кобзарством і грою на бандурі і, звісно, навчанням у майстерні вже згаданого вище Л. Осики. Одразу після виходу фільму О. Санін заявляв: «Я намагаюся продовжити українське кіно в розумінні того Справжнього, що в ньому було, прагну навчитися у нього, в його великих майстрів отого Справжнього» (Санін, 2003). Відповідно, під час роботи над фільмом, О. Санін не тільки був режисером але й сценаристом, а також долучався до музичного оформлення у фільмі (Мамай, 2023).

Музика взагалі у даному разі відігравала одне з центральних значень у фільмі, адже сюжет фільму будувався на козацькому пісенному епосі, центральним мотивом стала «Дума про трьох братів азовських», другим мотивом зв'язків нашої культури з близькосхідною, постають татарські мелодії. Тому є навіть окреме наукове дослідження, присвячене музиці у фільмі «Мамай», її ролі у створенні художнього строю усього кінотвору. Прочитуюмо це, на наш погляд, дуже влучне твердження: «Візуальний та музичний тексти постають як два світи, що стали основою діалектичного світосприйняття образної дуосфери кінофільму» (Бреславець, 2012, с. 168).

Глибокий розбір «Мамая» належить кінознавиці Ользі Брюховецькій. Вона надає оригінальний образ, немов ця стрічка відзнята як документальний фільм про 16 століття. Однак, за словами О. Брюховецької, це особлива документалістика, яка полягає не в реалістичності окремих деталей і навіть персонажів, а у відображенні сутності двох культур – української і татарської, які знаходять спільні перетини і спільну мову якщо у взаєминах між ними панує любов (Брюховецька, 2003, с. 39, 41).

Прикметно, що саме в «Мамаї» зіграв свою першу, нехай і епізодичну роль молодого татарина А. Саїтаблаєв, про якого вже йшла мова в нашому дослідженні. З 2018 року у А. Саїта-

блаєва в розробці знаходилася тема військового союзу козаків і татар проти московитського війська в 17 столітті. Був повністю написаний сценарій під назвою «Конотопська битва», вже обиралися місця для натурних зйомок епічного кінополотна, проте велике російське вторгнення перекреслило усі плани. Тим не менш, козацька тематика в кіно продовжує розвиватися і почасти присутня й у наступному кіно-історичному колі.

**Висновки і перспектива подальших досліджень.** Історичний час в екранних нарративах та репрезентація історії в ігровому кінематографі має різні типологічні моделі втілення на рівні сюжетно-тематичного репертуару. Дослідження зазначеного аспекту проблеми потрібно для того, аби відрізнити різноманітні форми присутності історичного минулого в кіно від власне історичного жанру як носія ідентичного художнього коду.

На наш погляд, в ігровому кінорепертуарі України у контексті розглянутих нами кінострічок слід визначити типові жанрові ситуації, які є більш репрезентативними, ніж конкретні типи в традиційному таксономічному значенні. Серед них ключовими є наступні жанрові ситуації:

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

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

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

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

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Бреславець Г. Особливості музичної драматургії А. Загайкевич (на матеріалі музики до кінофільму «Мамай»). *Культура України*. 2012. Вип. 38. С. 166–174.
2. Брюховецька Л. Богдан Зиновій Хмельницький. *Кіно-Театр / Києво-Могилянська академія*. 2003. № 3. С. 28–29.

3. Брюховецька Л. Давня і сучасна Україна в кіно Польщі / Лариса Брюховецька. Кіно-Театр / Києво-Могилянська академія. 2016. № 3. С. 15–18.
4. Брюховецька Л. Контroversійне кіно. Кіно-Театр / Києво-Могилянська академія. 2003. № 2. С. 36–37.
5. Брюховецька Л. Мамай. Кіно-Театр / Києво-Могилянська академія. 2003. № 4. С. 38–42.
6. Брюховецька О. Українське поетичне кіно в контексті національного питання в СРСР. *Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури*, 2012. № 127. С. 40–45.
7. Грабович І. Суперечливе та сюрреалістичне українське кіно грудня-січня 2020 року. *ДетекторМедіа*. 6.02.2021 / URL: <https://is.gd/Th1Uv9> (дата звернення: 20.12.2024).
8. Демиденко М. В., Мархайчук Н. В. Візуальна репрезентація історичного простору в українському ігровому кіно (2000–2020 рр.). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрямок: культурологія* : зб. наук. пр. / Рівнен. держ. гуманітар. ун-т, Ін-т культурології, Нац. акад. мистецтв України. Рівне, 2024. Вип. 48. С. 256–264.
9. Демиденко М. (2022). Національні образи та символи у візуальній мові українського кінематографа в роботах зарубіжних дослідників. *Збірник наукових праць СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО*, (18), 141–150.
10. Джон Вінн (John Wynn). Фільмографія режисера, сценарні твори, акторська робота / URL: <https://ua.kinorium.com/name/5007646/?page=1> (дата звернення: 20.12.2024).
11. Єпик Д. Реалізація принципу історичної достовірності в українському кінематографі ХХІ ст. *Культурологічний альманах*. 2024. № 2. С. 351–358.
12. Капралова А. Про Мазепу з любов'ю: розбираємо провокативну класику Юрія Ілленка. *Пломінь*. 27.06.2022 / URL: <https://plomin.club/mazera/> (дата звернення: 20.12.2024).
13. Мамай. Довженко-Центр. 2023 р. / URL: <https://dovzhenkocentre.org/top-100/mamai/> (дата звернення: 20.12.2024).
14. Олесь Санін: Хто боїться Мамай? Українська правда. 3.03.2003 / URL: <https://www.pravda.com.ua/rus/articles/2003/03/3/4371854/> (дата звернення: 20.12.2024).
15. Сеїтаблаєв А. «Я відкрив для себе багато емоцій всередині «Захара Беркута» / URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2796421-seitablaev-a-vidkriv-dla-sebe-bagato-emocij-vsередini-zahara-berkuta.html> (дата звернення: 20.12.2024).
16. Стрельбицька О. Рецензія на фільм «Захар Беркут». URL: <https://www.kinofilms.ua/news/19372/> (дата звернення: 20.12.2024).
17. Христан Н. «Князь Данило» vs «Король Данило»: кінообраз Данила Романовича в українському культурному просторі. *Історичні і політологічні дослідження*. 2021. № 2. С. 11–19.
18. Художній фільм «Гетьманські клейноди» (1993 р.) / URL: <https://www.youtube.com/watch?v=81XafdWq378> (дата звернення: 20.12.2024).
19. Wollen, P. Signs and Meaning in the Cinema. Bloomsbury Publishing. In Patrick Colm Hogan (ed.), *The Cambridge Encyclopaedia of the Language Sciences*. Cambridge, U.K: Cambridge University Press. 2019. P. 367–368.

#### REFERENCES:

1. Breslavets H. (2012). Osoblyvosti muzychnoi dramaturhii A. Zahaikevych (na materialy muzyky do kinofilmu «Mamai») [Peculiarities of musical dramaturgy by A. Zagaykevich / based on the music for the film «Mamai»]. *Kultura Ukrainy*, 38, 166–174. [in Ukrainian].
2. Briukhovetska L. (2003). Bohdan Zynovii Khmelnytskyi [Bohdan Zynoviy Khmelnytsky]. *Kino-Teatr / Kyievo-Mohylianska akademiia*, 3, 28–29. [in Ukrainian].
3. Briukhovetska L. (2016). Davnia i suchasna Ukraina v kino Polshchi. [Ancient and Modern Ukraine in Polish Cinema]. *Kino-Teatr / Kyievo-Mohylianska akademiia*, 3, 15–18. [in Ukrainian].
4. Briukhovetska L. (2023). Kontroversiine kino [Controversial Cinema]. *Kino-Teatr / Kyievo-Mohylianska akademiia*, 2, 36–37. [in Ukrainian].
5. Briukhovetska L. (2003). Mamai [Mamai]. *Kino-Teatr / Kyievo-Mohylianska akademiia*, 4, 38–42. [in Ukrainian].
6. Briukhovetska, O. (2012). Ukrainske poetychne kino v konteksti natsionalnogo pytannia v SRSR [Ukrainian poetic cinema in the context of the national question in the USSR]. *Naukovi zapysky NaUKMA. Teorii ta istoriia kultury*, 127, 40–45. [in Ukrainian].
7. Hrabovych I. (2020). Superechlyve ta siurrealistyчне ukrainske kino hrudnia-sichnia 2020 roku [Controversial and surreal Ukrainian cinema of December-January 2020]. *DetektorMedia*. 6.02.2021. Retrieved from: <https://is.gd/Th1Uv9> (data zvernennia: 20.12.2024). [in Ukrainian].



8. Demydenko M., Markhaichuk N. (2024). Vizualna reprezentatsiia istorychnoho prostoru v ukrainskomu ihrovomu kino (2000–2020 rr.). [Visual representation of historical space in Ukrainian feature films (2000–2020)]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 48, 256–264. [in Ukrainian].
9. Demydenko M. (2022). Natsionalni obrazy ta symvoly u vizualnii movi ukrainskoho kinematohrafa v robotakh zarubizhnykh doslidnykiv. [National images and symbols in the visual language of Ukrainian cinema in the works of foreign researchers]. *SUCHASNE MYSTETSTVO*, (18), 141–150. [in Ukrainian].
10. Dzhon Vinn. Filmohrafiia rezhysera, stsenarni tvory, aktorska robota [John Wynn. Filmography of the director, screenplays, acting work]. Retrieved from: <https://ua.kinorium.com/name/5007646/?page=1> [in Ukrainian].
11. Yepyk, D. V. (2024). Realizatsiia pryntsyphu istorychnoi dostovirnosti v ukrainskomu kinematohrafi XXI st. [Implementation of the principle of historical authenticity in Ukrainian cinema of the 21st century]. *Kulturolohichniy almanakh*, 2, 351–358. [in Ukrainian].
12. Kapralova A. (2022). Pro Mazepu z liuboviu: rozbyraemo provokatyvnu klasyku Yurii Illienka. Plomin. [About Mazepa with love: analyzing the provocative classic of Yuri Illenko]. Retrieved from: <https://plomin.club/mazepa/> [in Ukrainian].
13. Mamai. Dovzhenko-Tsentr (2023). [Mamai. Dovzhenko-Center] Retrieved from: <https://dovzhenkocentre.org/top-100/mamay/> [in Ukrainian].
14. Oles Sanin: Khto boitsia Mamaia? (2023) [Oles Sanin: Who is afraid of Mamaia?] *Ukrainska pravda*. Retrieved from: <https://www.ppravda.com.ua/rus/articles/2003/03/3/4371854/> [in Ukrainian].
15. Seitablaiev A. (2024). «Ya vidkryv dlia sebe bahato emotsii vseredyni «Zakhara Berkuta» [Seitablaiev: «I discovered many emotions inside «Zakhar Berkut»] Retrieved from: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2796421-seitablaiev-a-vidkryv-dlia-sebe-bahato-emocij-vseredyni-zahara-berkuta.html> [in Ukrainian].
16. Strelbytska O. (2019) Retsenziia na film «Zakhar Berkut». [Review of the film “Zakhar Berkut”]. Retrieved from: <https://www.kinofilms.ua/news/19372/> [in Ukrainian].
17. Khrystan N. (2021). «Kniaz Danylo» vs «Korol Danylo»: kinoobraz Danyla Romanovycha v ukrainskomu kulturnomu prostori. [“Prince Danylo” vs “King Danylo”: the cinematic image of Danylo Romanovych in the Ukrainian cultural space]. *Istorychni i politolohichni doslidzhennia*, 2, 11–19. [in Ukrainian].
18. Khudozhnii film «Hetmanski kleynody» (1993 r.) [Feature film “Hetman’s Jewels” (1993)] Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=81XAfdWq378> [in Ukrainian].
19. Wollen, P. (2019). Signs and Meaning in the Cinema. Bloomsbury Publishing. In Patrick Colm Hogan (ed.), *The Cambridge Encyclopaedia of the Language Sciences*. Cambridge, U.K: Cambridge University Press. pp. 367–8.