

Янчук Олександр (Олесь) Спиридонович,
старший викладач кафедри організації
театральної справи імені І. Д. Безгіна,
кінорежисер, продюсер, народний артист
України, член-кореспондент НАМУ, член
Європейської кіноакадемії. Київський
національний університет театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна.

Oleksandr (Oles) Yanchuk,
Senior Lecturer of the Organization Theatrical
Affairs named after Igor Bezgin Department.
Film Director, Producer, People's Artist of
Ukraine, Corresponding Member of NAMU,
Member of the European Film Academy.
I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National Theatre,
Cinema and Television University,
Kyiv, Ukraine

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ІСТОРИЧНИХ ПОДІЙ УКРАЇНИ ЧЕРЕЗ КІНЕМАТОГРАФІЧНІ ЗАСОБИ: ХУДОЖНЯ ТА РЕЖИСЕРСЬКА КОНЦЕПЦІЇ

Анотація. *Мета* дослідження – репрезентація історичних подій України через художні засоби кінематографа та режисерські концепції автора на прикладі особистого творчого доробку. *Предмет дослідження* – шість фільмів: «Голод 33», «Атентат – осіннє вбивство в Мюнхені», «Нескорений», «Залізна сотня», «Владика Андрей» і «Таємний щоденник Симона Петлюри», у яких було виявлено повторювані художні мотиви (дорога, хрест, прапор, могила), символічні композиційні прийоми та драматургічні схеми, що забезпечували послідовне відтворення національного наративу через особистісні та колективні досвіди. *Методологія дослідження* спиралася на історико-культурний, дискурсивно-аналітичний і герменевтичний підходи, на елементи наративного аналізу та метод візуальної семіотики. *Результати та висновки.* Під час дослідження було з'ясовано, що зазначені фільми становили своєрідну візуальну історіографію, орієнтовану на реконструкцію ключових етапів української історії ХХ століття, а саме Голодомору, визвольної боротьби Української Повстанської Армії, діяльності діячів українського національного руху та релігійного лідерства. Особливу увагу зосереджено на інтеграції документальних джерел архівів, спогадів, судових протоколів – у структуру художнього фільму. У підсумку встановлено, що ці фільми, як вид творчості, сприяли зміцненню культурної пам'яті та візуалізації ідеї національної історичної тяглості, і саме ці стрічки виступали як платформа для публічного діалогу щодо переосмислення радянської історіографії. Автор прагнув передати свій багаторічний професійний досвід, використовуючи власні роботи як аналітичний матеріал під час дослідження зазначеної проблеми. Ці фільми були відзначені нагородами на міжнародних кінофестивалях, а також придбані для публічних показів у різних країнах світу, що сприяло поширенню інформації як про історичний поступ України, так і про визначних діячів її культурного та політичного обшару.

Режисерський та організаційний досвід автора дослідження також ліг в основу власних педагогічних навчальних програм, які містять ефективні методи впливу та засвоєння практичного матеріалу для студентів.

Ключові слова: історичний кінематограф України, колективна травма; культурна рецепція; посттоталітарна пам'ять; трагедія; семіотика.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Від початку 2000-х років кінематограф розглядався як важливий інструмент формування колективної пам'яті та переосмислення історичного минулого. Дослідники приділяли увагу репрезентації травматичних подій, зокрема війн, геноциду, репресій і визвольної боротьби. У світовій науковій традиції поняття «екранної пам'яті» застосовувалося для аналізу механізмів візуального відтворення історичних подій через емоційне залучення глядача. Після здобуття незалежності Україна зіткнулася з необхідністю перегляду радянських історичних наративів і формування власного бачення минулого. В українському кінематографі 1990–2000-х років активізувався інтерес до тем Голодомору, визвольної боротьби та ролі політичних і релігійних діячів у збереженні національної ідентичності. Створення історичних стрічок стало важливим засобом архівування й трансляції культурної пам'яті. Поява таких фільмів, як «Famine 33», «Assassination. An Autumn Murder in Munich» і «The Undefeated», засвідчила прагнення переосмислити національну історію засобами художнього кінематографа.

Так, Т. Adamski (2024) проаналізував трансформацію кінематографічного зображення Донбасу після 2014 року, зосередившись на естетиці війни та зміненому сприйнятті простору в українських фільмах. У дослідженні було встановлено, що екранна репрезентація регіону поєднувала елементи документального реалізму та метафоричного зображення руйнування як фізичного, так і ідентичного. Автор інтерпретував кіномову як засіб фіксації соціальних і культурних змін унаслідок збройного конфлікту. Z. Alferova *et al.* (2021) дослідили процес інтеграції сучасного українського кіно у європейський культурний контекст у період 2014–2019 років. Автори встановили, що український кінематограф поступово адаптувався до європейських наративних і візуальних стандартів, зберігаючи при цьому національну ідентичність. У праці було наголошено на ролі міжнародних кінофестивалів як майданчиків для просування українських фільмів і формування культурного діалогу.

Е. Bosak (2023) проаналізував основні напрями сучасної польсько-української співпраці у сфері кінематографа, акцентуючи увагу на спільних проєктах, культурному обміні та історичній тематиці. У дослідженні було виявлено, що співпраця між кінематографічними інституціями обох країн сприяла взаємному розширенню національних наративів та утвердженню спільних пам'ятєвих практик. Автор наголосив значення копродукцій як інструмента поглиблення міжкультурного діалогу в посттоталітарному просторі.

О. Yelchuk (2025) дослідила особливості екранізацій театральних вистав в українському кінематографі радянського періоду. Автор аналізував взаємодію між театральною та кінематографічною мовою, акцентуючи увагу на збереженні етнографічних елементів і сценічної стилістики. Було показано, що екранізації слугували засобом легітимації національної культури в межах ідеологічних обмежень радянської системи. Дослідження ґрунтувалося на міждисциплінарному аналізі архівних джерел і кінопродукції. У праці О. Kalinichenko (2023) досліджено механізми конструювання та репрезентації культурної травми в сучасному українському кінематографі та проаналізовано, як візуальні й наративні стратегії кіномистецтва відображали колективний досвід втрат, репресій і збройного конфлікту. Авторка вказала на важливість естетичних засобів у формуванні емпатії та осмисленні травматичного минулого через кінематографічну мову. L. Krupnyk (2023) проаналізовано розвиток польсько-українських відносин у сфері кінематографа впродовж 1990-х – 2010-х років з акцентом на трансформації історичних наративів і спільних культурних кодів. Авторка виявила, що кіномистецтво сприяло налагодженню міжкультурного діалогу та переосмисленню конфліктних сторінок спільної історії. У дослідженні було наголошено на ролі копродукцій і тематичної взаємодії як способу подолання історичних стереотипів.

Ж. Wojnicka (2023) досліджувала творчість Сергія Параджанова як феномен українського

кінематографа. Авторка проаналізувала специфіку естетики режисера, наголосивши його роль у формуванні поетичного напрямку в українському кіно. Було встановлено, що Параджанов, незважаючи на радянський контекст, зумів інтегрувати національні культурні мотиви у власну кіномову. Дослідження спиралося на аналіз фільмів, архівних матеріалів і критичної літератури. А. Vidaud (2024) досліджував проблему мови в сучасному українському кінематографі. Автор проаналізував мовну політику у фільмах після 2014 року, акцентуючи на співвідношенні української, російської та двомовних практик. Було встановлено, що вибір мови у стрічках відображав складні процеси національної ідентифікації та політичної самоідентифікації. Дослідження базувалося на вивченні художніх фільмів, інтерв'ю з кінематографістами та політичного контексту. V. Vitriv (2024) розглянув режисерські підходи до репрезентації соціальних проблем в українському кіно доби незалежності. Автор встановив, що сучасні кіномитці активно зверталися до теми соціальної нерівності, травматичного досвіду та кризи ідентичності, використовуючи засоби психологічної драми й документального реалізму. У дослідженні було артикульовано роль кіно як інструмента соціальної критики та платформи для публічного обговорення актуальних суспільних викликів.

Більшість досліджень зосереджувалася на загальних аспектах пострадянського історичного кіно або на політичному контексті його створення, оминаючи питання художньої концепції, стилістичних особливостей і режисерської техніки окремих авторів. **Мета** цієї статті полягає в прагненні передати досвід автора через вивчення його робіт, які у візуальній формі відтворюють складні теми української історії, та пояснити, як саме автор цих рядків репрезентував історичні події України через кінематографічні засоби, зосереджуючись на художній концепції та режисерських прийомах. У рамках поставленої мети передбачається проаналізувати ідеологічну й культурну специфіку історичних сюжетів, обраних за власним вибором, і дослідити візуальні та символічні елементи, які формували наратив цих фільмів.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій.

Центральний пласт матеріалів досліджуваної теми становлять шість історичних стрічок О. Янчука: «Famine 33» (1991), «Assassination. An Autumn Murder in Munich» (1995), «The

Undeclared» (2000), «Zalizna sotnia» (2004), «Metropolitan Andrey» (2008) та «The Secret Diary of Simon Petliura» (2018). Застосовуючи історико-контекстуальний метод, автор продемонстрував співвідношення між тематичним вибором і художнім рішенням кожної стрічки з політичними, економічними й культурними процесами 1990-х–2000-х років. За допомогою цього методу було простежено, яким чином державна підтримка, діаспорні гранти й зміни законодавчого поля впливали на можливість екранізації попередньо табуйованих сюжетів Голодомору, визвольної боротьби та еміграції лідерів УНР. Через дискурсивно-аналітичний метод вдалося забезпечити виокремлення наративних структур і риторичних фігур, що формували центральні опозиції «герой/антигерой», «пам'ять/забуття» та «держава/імперія». Цей метод дав можливість пояснити, як режисерська мова легітимувала нові історичні міфи та наголошувала патріотичний акцент через композиційні та монтажні прийоми.

Для інтерпретації фільмів у ширшому семіотичному полі було використано культурологічний метод. Він зосереджувався на трактуванні візуальних констант, хреста, прапора, дороги й могили – як символічних маркерів національної ідентичності. Через аналіз цих кодів ми намагалися зазначити, яким чином кінотекст взаємодіяв із літературними, музейними та меморіальними практиками формування колективної пам'яті. Поглиблене розкриття багатозначних смислів забезпечував метод герменевтичного аналізу. Через ретельне тлумачення діалогів, внутрішніх монологів і музичних лейтмотивів було продемонстровано екзистенційні виміри жертвності, віри та морального вибору, приховані під документальною фактурою. Герменевтичне прочитання дало змогу простежити інтертекстуальні зв'язки між кадром і архівними документами, листами чи судовими протоколами, що були інтегровані в художню тканину стрічок.

Соціокультурний підхід надав можливість зіставити рецепцію шести фільмів із суспільним запитом на переосмислення радянського історіографічного канону. Аналіз рецепції фільмів здійснювався на основі соціокультурного підходу, що передбачав систематизацію глядацьких обговорень, критичних оглядів і наукових дискусій. На цьому етапі ми показали дієвість своїх кінематографічних проєктів як комунікативного посеред-

ника між академічним історичним дискурсом, державною політикою пам'яті та громадянським суспільством. Було приділено увагу оцінці впливу стрічок на активізацію публічних дебатів стосовно героїзації діячів Організації Українських Націоналістів (ОУН) і Української Повстанської Армії (УПА), інтерпретації Голодомору та пересмислення ролі релігійних лідерів у процесах збереження національної ідентичності. Візуально-стилістичний аналіз деталізував роль композиції кадру, світлотіні та кольорних градієнтів. Було показано, як зміни ракурсу та глибини різкості акцентували героїчні й трагічні моменти, а також відображали хронологічний контекст подій. Для аналізу ритмічних особливостей кінематографічної мови застосовувався монтажно-темпоральний метод, що полягав у дослідженні чергування сцен теперішнього часу та ретроспекцій з метою виявлення ритмічних закономірностей і побудови «ефекту пам'яті». Дослідження звукового супроводу здійснювалося за допомогою музично-семіотичного аналізу, який передбачав інтерпретацію музичних кодів як носіїв емоційної модальності та культурних відсилань. Також було виділено аналіз оркестрових тем і народних наспівів, що використовувалися для посилення героїко-трагічного наративу та збагачення семантичної структури фільмів. За допомогою комплексного застосування зазначених методів, автор цієї статті намагався забезпечити багатовимірне висвітлення особливостей власної творчості та обґрунтувати свої доробки як інструмент візуального перегляду минулого й чинник конструювання інтегрального національного наративу в пострадянському культурному просторі.

Виклад основного матеріалу.

Історико-культурний контекст українського кінематографа радянської доби

Український кінематограф у складі кінематографічної системи Союзу Радянських Соціалістичних Республік (СРСР) розвивався під безпосереднім ідеологічним контролем партійної цензури, що визначало як тематичний репертуар, так і художню стилістику студійного виробництва. Упродовж 1920-х років на базі Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ) відбувалося формування національної школи, яка поєднувала авангардні естетики з етнографічним матеріалом. Проте вже на початку 1930-х відомство було реорганізовано, а автономний кіноринок ліквідовано. Цей крок

привів до втрати фінансової самостійності та переорієнтації студій на виробництво фільмів російською мовою, що відповідало політиці культурного уніфікаціонізму. У 1930-ті роки соціалістичний реалізм став єдиною легітимною художньою парадигмою. Картини, що висвітлювали українські історичні сюжети, зобов'язувалися демонструвати дружбу народів і класову боротьбу замість національних акцентів. Історичні теми подекуди з'являлися, однак вони переписувалися на користь радянської ідеології «возз'єднання» та «братерської допомоги» центру. Внаслідок цього ранні спроби кінематографічного осмислення козацької доби, визвольних змагань 1917–1920 рр. чи Голодомору замовчувалися або трансформувалися в алегоричні сюжети, позбавлені прямого історичного контексту (Myslavskyi, 2018).

Період Другої світової війни (1939–1945) супроводжувався евакуацією Київської та Одеської кіностудій до Алма-Ати й Ташкента, де вони були тимчасово об'єднані у Центральну об'єднану кіностудію фронтових і документальних фільмів. Після повернення в Україну в 1944-му виробництво історичних картин залишалося під наглядом Головного управління кінематографа. Фільми воєнної тематики зосереджувалися на подвигу Червоної армії, водночас теми діяльності ОУН–УПА та трагедії цивільного населення висувалися поза кадр (Jouner, 2020). Студійну політику визначали плани «художньо повчальних» фільмів, що популяризували героїчну версію колективного минулого (Griza *et al.*, 2023). Відлига, що настала після XX з'їзду Комуністичної партії Радянського Союзу (1956), спричинила певну тематичну лібералізацію. З'явилися фільми, у яких простежувався обережний інтерес до особистісної драматургії й національної специфіки, – «Квітка на камені» (1962), «Тіні забутих предків» (1965). Проте навіть ці роботи мусили демонструвати лояльність до загальносоюзних принципів, і будь-яка спроба інтерпретувати історію УНР чи дисидентський рух прирівнювалася до «буржуазного націоналізму» (Nebesio, 2011).

Попри це, в окремих картинах, таких як «Білий птах з чорною ознакою» (реж. Ю. Іллєнко, 1971), «Анничка» (реж. Б. Івченко, 1969) спостерігалися спроби порушувати питання локальної ідентичності та пам'яті про репресії. Період «перебудови» (1986–1991) відкрив нові можливості для історичного кінематографа. Лібералізація цензури дала

змогу торкнутися раніше табуйованих сюжетів, колективізації, сталінських чисток, депортацій. Саме тоді Національна кіностудія ім. О. Довженка ініціювала випуск фільмів, що вперше експліцитно заговорили про Голодомор («Журавель у небі», 1990) та долю інтелігенції у 1930-ті. Водночас обмежене фінансування і нестабільність прокатної мережі стримували масштабні проекти. На цьому тлі творчий дебют авторів першої повнометражної картини «Famine 33» («Голод 33») відбувся вже в незалежній Україні, хоча саму роботу над цим фільмом було розпочато у 1989 році і концептуальні витoki ґрунтувалися на переломному досвіді кінематографа пізнього СРСР. Фільм успадкував документальну точність і етнографічну деталізацію, характерні для стрічок кінця 1980-х, проте водночас поривав із традиційним соціалістичним реалізмом, пропонуючи морально-історичну оптику, скеровану на відновлення травматичної пам'яті (Radecka, 2014).

У роки «перебудови» тематичні заборони почали почасти зніматися, що створило умови для появи перших фільмів, відкрито присвячених трагічним сторінкам національного минулого. Саме в цьому історичному контексті сформувався творчий світогляд молодого режисера, який у 1990-х-2000-х роках допоміг створити на екрані низку сюжетів, що залишалися поза межами радянської кінополітики. Режисерське звернення до Голодомору, визвольного руху та духовного лідерства розгорнулося на ґрунті попереднього досвіду цензурних обмежень, демонструючи, яким чином нова культурна парадигма давала змогу кіномові змінювати оптику й трансформувати колективну пам'ять. Зменшення ідеологічного тиску, поява альтернативних джерел фінансування та запит на національний наратив зумовили народження історичних стрічок, що поєднували документальний реалізм із художньою експресією, відкриваючи новий етап у розвитку українського кіно.

Український кінематограф радянської доби розвивався в умовах постійного ідеологічного контролю, що обмежував тематику й художні експерименти. Історичні сюжети зазнавали редагування відповідно до партійної політики, тоді як національні мотиви переважно витіснялися або алегоризувалися. Лише в період перебудови з'явилася можливість відкрито осмислювати травматичні сторінки минулого, що стало основою для подальшого розвитку українського історичного кіно.

Кінематографічна реконструкція минулого та режисерська концепція

Фільми, які автор цих рядків створював на виробничій базі Національної кіностудії імені О. Довженка – це як частина з прикладів формування українського кінематографа, орієнтованого на переосмислення складних історичних періодів, які тривалий час знаходилися у маргіналізованому стані або піддавалися ідеологічним спотворенням у радянську епоху. Таким чином, створився поступовий перехід від традицій радянського «масового кіно» до національно орієнтованих проєктів, що прагнули не лише представити важливі історичні події, а й викликати суспільний резонанс і сприяти дискусіям щодо ролі цих подій у формуванні колективної ідентичності. У своїй роботі ми водночас спиралися на документальні відомості й використовували елементи ігрової драматургії, що давало можливість звернутися до широкої аудиторії, зберігаючи загальну достовірність ключових фактів.

«Famine 33» – перший ігровий фільм, який висвітлює тему українського голодомору та відкрито продемонстрував трагедію геноциду українського народу 1932–1933 років (Рисунок 1). У добу СРСР такі теми вважалися забороненими, бо офіційна пропаганда або замовчувала факт масового голоду, або приписувала його суто природним чинникам (Mattingly, 2019). У фільмі поєднані реальні факти, здобуті зі свідчень очевидців, архівних документів і трансформовані у канву художнього сюжету, щоб створити потужну емоційну атмосферу. У одному з інтерв'ю автор цих рядків згадував, що процес зйомок ускладнювався не лише браком офіційної підтримки, а й обмеженими можливостями реконструювати селянський побут 1930-х років (Yanchuk, 2023). Проте ентузіазм творчої групи й фінансова допомога благодійників, зокрема з української діаспори, забезпечили змогу завершити проєкт. «Famine 33» відіграв роль каталізатора дискусій про штучний характер голоду в Україні та його наслідки для українського села, тоді як публіка вперше побачила на екрані не абстрактні статистичні дані, а драму конкретних селянських родин. Ця стрічка заклала підґрунтя для подальшого поширення знань про Голодомор і стала вагомим чинником формування національної пам'яті. Впродовж 1995–2018 років ми продовжували розвивати історичну тематику, звертаючись до ключових моментів боротьби за українську державність.



Рисунок 1. Кадр з фільму «Famine 33».
Джерело: Famine 33 (1991)

У 1995 році з'явився фільм «Assassination. An Autumn Murder in Munich», присвячений постаті Степана Бандери та обставинам його вбивства (Рисунок 2). В умовах пострадянського ідеологічного вакууму будь-які спроби розкрити нетривіальний погляд на ОУН та її лідерів неминуче викликали дискусії. Був обраний формат, який поєднував реконструкцію життя С. Бандери з елементами детективної інтриги: убивство в Мюнхені 1959 року подавалося як результат складних геополітичних ігор та діяльності радянських спецслужб. Таким підходом ми пропонуємо аудиторії ширший контекст – відображення ситуації з українськими політичними емігрантами в Європі та їхню напружену взаємодію з радянськими агентами. У «Assassination. An Autumn Murder in Munich» максимально достовірними засобами відтворено постать С. Бандери, також показано атмосферу підпілля, в якій опинилися тисячі українців. Для внутрішньоукраїнської аудиторії цей фільм виконував функцію ревізії радянських штампів, що відповідало загальній тенденції 1990-х, коли національна історія, зокрема історія визвольної боротьби, активно переосмислювалася та шукала нові візуальні форми.

Наступним важливим етапом стала робота над фільмом «The Undeclared» (Рисунок 3). Ця стрічка зосереджувалася на постаті Романа Шухевича, командира УПА, який перебував у суперечливих історичних і моральних обставинах. У центрі кіноповіді опинився внутрішній конфлікт героя, який перебував між проблемами особистого життя і обов'язком керувати підпільною армією, що протистояла одразу кільком ворогам – нацистській окупації, радянській експансії та польським

формуванням на заході України. Автори наголошували психологічні аспекти поведінки героя, який мусив постійно обирати між безпекою рідних і обов'язком зберегти боєздатність своїх загонів. Реальні факти про діяльність Шухевича досліджувалися консультантами-істориками, але у фільмі автори свідомо надавали перевагу особистим історіям і показу побутових подробиць повстанців у схованках Карпат. Ці пейзажі виступали не лише як автентичне тло, а й як символ постійної небезпеки й водночас джерело духовної підтримки. У комплексі своєї символічної режисерської мови було акцентовано на переходах від відкритих просторів гір до тісних криївок, які наголошували постійну загрозу викриття та смерті, «The Undeclared» допоміг сформувати «героїчний пантеон» національного кінематографа, одночасно спонукаючи дослідників до глибшого вивчення діяльності УПА (Briuchoweska, 2016).



Рисунок 2. Кадр з фільму «Assassination. An Autumn Murder in Munich».

Джерело: Assassination. An Autumn Murder in Munich (1995)



Рисунок 3. Кадр з фільму «The Undeclared».

Джерело: The Undeclared (2000)

У 2004 році з'явилася «Zalizna sotnia», яка продовжувала концепцію висвітлення визвольної боротьби, але з більш колективним акцентом (Рисунок 4). Цей акцент ставився не на історичній персоні, а на житті звичайних вояків УПА, тему спротиву окупації було пропущено крізь призму локальних епізодів, акцент зміщувався на масовий характер опору. Оповідь створено на мозаїці коротких історій, де кожен учасник мав власну мотивацію, внутрішні сумніви та мрії. На рівні фактажу «Zalizna sotnia» опиралася на різні джерела, архівні довідки, приватні фотоальбоми, усні перекази, зібрані серед діаспори. Деякі сцени бойових зіткнень були відтворені детально, з уважним ставленням до зброї, одностроїв і навколишніх реалій.



Рисунок 4. Кадр з фільму «Zalizna sotnia».
Джерело: Zalizna sotnya (2004)

У межах того ж тематичного поля, проте з акцентом на релігійно-культурну проблематику, у 2008 році знімальна група представила фільм «Metropolitan Andrey» (Рисунок 5). У радянську добу особа митрополита Андрея Шептицького тривалий час піддавалася ідеологічним атакам і свідомій дискредитації, а його внесок у релігійне й суспільно-просвітницьке життя Галичини був недостатньо оцінений. Тому ми звернулися до цієї постаті, оскільки це мало значення не лише для кіномистецтва, а й для відновлення історичної справедливості. Фільм зосереджувалася на духовному шляху Шептицького, на його зусиллях зберегти національну й конфесійну ідентичність українців у часи політичних трансформацій і численних військових конфліктів.

Використання документальних листів, проповідей і свідчень представників греко-католицької церкви надавало фільму ознак документальності (Рисунок 6). Водночас художні прийоми – виразна гра зі світлом і тінню в інтер'єрах соборів, сцени

молитов або внутрішньої боротьби героїв – підсилювали емоційну складову, пробуджували у глядача відчуття сакрального простору.

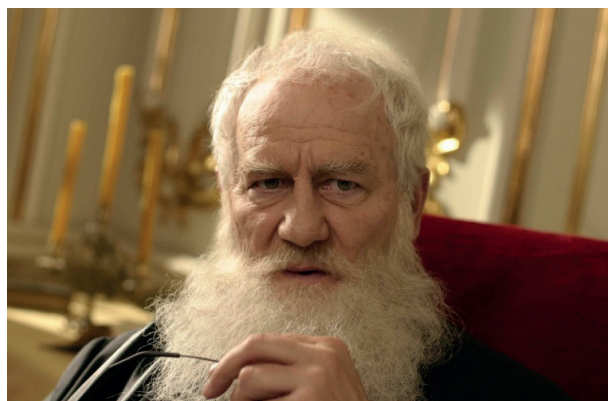


Рисунок 5. Кадр з фільму «Metropolitan Andrey».
Джерело: Metropolitan Andrey (2008)

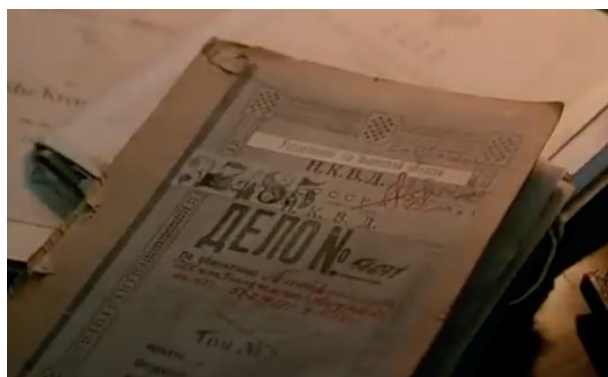


Рисунок 6. Кадр з фільму «Metropolitan Andrey».
Джерело: Metropolitan Andrey (2008)

У 2017 році розпочалося створення фільму «The Secret Diary of Simon Petliura», де предметом аналізу виступала боротьба за незалежність Української Народної Республіки та подальша доля головного отамана УНР, Симона Петлюри, змушеного покинути Україну після поразки визвольних змагань і оселитися в еміграції (Рисунок 7). Сценарій був написаний таким чином, щоб охопити два пласти: драматичний побут українських політичних емігрантів у Франції 1920-х років і спогади Петлюри про події періоду визвольної боротьби. Стрічка вибудовувалася як своєрідне занурення глядача в складне внутрішнє життя героя, який втрачав упевненість у можливості повернення на батьківщину, проте зберігав символічний статус лідера.

У роботі над сценарієм було збережено історичну точність ключових дат і місць, зокрема через використання протоколу суду над Самуїлом

Шварцбардом (Рисунок 8). Водночас, як своєрідну художню манеру, було введено сцени ретроспекцій у вигляді спогадів, коли Петлюра згадував певні епізоди бойових дій чи дипломатичних перемовин (Gurbanova, 2024). Така структура мала на меті з'єднати героїчне минуле з похмурим сьогоденням головного героя, наголошуючи його самотність і відчуття зради з боку багатьох колишніх соратників. Робота над фільмом тривала кілька років через обмеженість фінансування, Державна підтримка цього проєкту становила 50 відсотків бюджету фільму, іншу половину коштів довелося збирати по всьому світі, на це пішло багато часу та енергії.



Рисунок 7. Кадр з фільму «The Secret Diary of Simon Petliura».

Джерело: The Secret Diary of Simon Petliura (2018)

Відсутність в Україні Закону про меценатство дуже ускладнювало збір, підтримували ті, хто міг пожертвувати з власних доходів. Для прикладу в США певний відсоток коштів надають на підтримку мистецького контенту, списуючи цю суму з податку.

У контексті розширення відомостей про національно-визвольні змагання 1917–1921 років така робота набула значущості як з погляду мистецтва, так і з перспективи формування нового, більш критичного, ставлення до минулого.



Рисунок 8. Кадр з фільму «The Secret Diary of Simon Petliura».

Джерело: The Secret Diary of Simon Petliura (2018)

У всіх цих фільмах можна помітити часткове звернення до концепту «колективної травми» або «колективного опору», пропонуючи глядачеві не лише біографію відомої особистості, а й середовище, у якому ця особистість діяла (Olzacka, 2023). У «Famine 33» це була трагедія селян, які опиралися штучному вилученню зерна, в «Assassination. An Autumn Murder in Munich» – розгалужене підпілля, що підтримувало контакт із лідером, у «The Undeclared» і «Zalizna sotnia» – широкі верстви повстанців. У зображальній подачі простежувався сталий акцент на візуальних кодах, вирішальну роль відігравали ландшафти (лише у «Владимирі Андрею» перевагу надавали сакральним інтер'єрам), вони слугували метафорою інколи недосяжної свободи, інколи – повної ізоляції. У всіх фільмах відчутне прагнення відтворити документальні основи сюжетів, часто через залучення історичних консультантів, намагання віднайти відомості в українських і закордонних архівах, збирання усних свідчень від тих, хто безпосередньо зіткнувся з наслідками подій. Хоча теоретичні оцінки творчих зусиль свідчили, що історичний сюжет містив у собі елемент суб'єктивного художнього переосмислення, який давав змогу впливати на емоції глядача. Адже метою створення фільму була не вичерпна документальна реконструкція історичного факту, а розкриття простору для суспільної рефлексії, повернення забутих чи заборонених тем у культурне поле, актуалізація їх через яскравий і впливовий, глибоко емоційний кінематографічний образ.

Таким чином, зокрема через вплив згаданих стрічок О. Янчука, впродовж 1991–2018 років в українському культурному просторі поступово почав формуватися своєрідний «альтернативний канон» української історії XX століття у аудіовізуальному мистецтві. Від «Famine 33», що зосереджувався на найбільш трагічному досвіді національного масштабу, через «Assassination. An Autumn Murder in Munich», «The Undeclared» і «Zalizna sotnia», де показувався героїчний аспект опору, аж до «Metropolitan Andrey» з його духовною перспективою та «The Secret Diary of Simon Petliura», який завершував низку персональних портретів, ми намагалися створити можливість поєднання документальних фактів із їхнім художнім трактуванням. Якщо на початку 1990-х років основний виклик полягав у пошуку фінансування та відсутності належної матеріальної бази, то зго-

дом рушійним чинником стала співпраця з діаспорою, зацікавленою у відтворенні подій, що їх радянська історіографія замовчувала. Так, у виробництві «Famine 33» і «The Secret Diary of Simon Petliura» вагому роль відіграли благодійні внески та фонди українських організацій, що розуміли значення культурної дипломатії й збереження національної пам'яті; ці фільми поширювали уявлення про визвольні події та постаті, які свідомо замовчувала радянська влада. Власне, кіноісторіографічна функція цих стрічок полягала у створенні емоційно насиченого, виразного образу минулого, здатного викликати інтерес глядача до детальніших досліджень чи перегляду офіційних версій, а також формувати простір для академічних дискусій і пошуку консенсусних оцінок (Brouwer, 2016).

Завдяки послідовному зверненню до визначальних епізодів – від Голодомору й бурхливих 1940-х до духовного лідерства митрополита Шептицького і трагічної еміграції Петлюри було уможливлено системне бачення історії як процесу безперервної боротьби за право України на самовизначення. Таким чином, саме ці кінематографічні проєкти відігравали роль інструмента, здатного не лише ілюструвати складні події минулого, а й змінювати ставлення суспільства до власної історичної та культурної спадщини. Внесок згаданих фільмів у сучасну українську культуру пов'язаний з конструюванням національного наративу, заснованого на спільному історичному досвіді й прагненні до збереження ідентичності. Попри певні труднощі з достовірним відтворенням історичної правди, неминучі дискусії щодо інтерпретації постатей Бандери, Шухевича чи Петлюри, ці фільми стали складовою української культурної пам'яті. Вони відкривали нові можливості для взаємодії між науковим середовищем, громадськістю й кіноглядачами, демонструючи, що національна історія може бути висвітлена мовою аудіовізуального мистецтва без втрати загальних орієнтирів достовірності. Завдяки цьому фільми залишаються актуальним джерелом переосмислення минулого й стимулом для подальших досліджень у сфері історіографії, кінознавства та культурології.

Художня константа та режисерська стилістика

Автора цих рядків завжди цікавили кінопроєкти, які розкривали ключові події національної історії. Фільми, що виникали в умовах державної підтримки та в періоди змін суспільно-політичної атмосфери, формували особливу стилістику

й закріплювали низку повторюваних художніх констант. Серед них регулярно траплялися такі символи, як хрест, прапор, дорога й могила. Кожен із цих символів виконував роль маркера національної візуальної ідентичності та драматургічного вузла, який поєднував особисті історії героїв із широким контекстом боротьби за державність. Акцентування на подібних візуальних деталях увиразнювали кульмінаційні моменти стрічок, посилюючи емоційне сприйняття подій минулого.

Зображення хреста слугувало своєрідним знаком духовного виміру, що пронизував життєвий шлях героїв. Особливо виразно цей образ постає у фільмах «Famine 33» та «Metropolitan Andrey»: у першому фільмі хрест символізує духовне випробування під час трагедії Голодомору, у другому – сакральну місію релігійного лідера митрополита Андрея Шептицького. Він символізував не лише релігійне підґрунтя української культури, а й нагадував про моральну відповідальність, яку несла людина в критичних історичних обставинах. У кадрах, де з'являвся хрест, часто відчувалася внутрішня трагедія, герої постійно перебували на межі між надією на вищу справедливість і гіркою неможливістю змінити неминуче. Коли такий символ з'являвся у місцях поховання або зруйнованих святинях, він артикулював руйнівний вплив війни та репресій на духовну сферу. Водночас цей образ окреслював точку, де національна пам'ять поєднувалася з релігійними уявленнями, посилюючи емоційну напругу.

Прапор, навпаки, втілював політичне й національне самоствердження, постаючи в кульмінаційні миті як знак, що нагадував про мету боротьби. У стрічках «Assassination. An Autumn Murder in Munich» та «The Undefeated» прапор стає символом непохитності української національної ідеї навіть у часи смертельної загрози. Поява прапора на екрані часто збігалася з моментами піднесення або найвищої небезпеки, коли герої стихійно об'єднувалися задля захисту власних переконань. Ця символіка надавала сюжетним епізодам особливої виразності, адже в самій фактурі прапора, що майорів у кадрі, читалася притаманна йому історична пам'ять (Shynkarenko, 2025). Зосередження на драматичних протистояннях, у яких вивішування або зберігання прапора робило подію символічною, що повертала глядача до центрального запитання: чому люди були готові жертвувати життям заради власних ідеалів? Через цю

символіку можна було відчутти, що культура надає особливого значення предметам, які стають носіями колективної пам'яті й допомагають вибудувати ідентичність.

Мотив дороги відтворював ідею шляху, яким мусили йти герої в умовах розладу, воєнного протистояння або суспільних криз. У фільмах, зокрема у «Assassination. An Autumn Murder in Munich» та «The Undeclared», дорога символізує шлях боротьби і духовного випробування героїв, які опиняються між життям і смертю в умовах втрати державності. Цей образ уособлював невпевненість у майбутньому, постійну потребу рухатися далі, покидаючи звичні місця, і водночас віднаходити власну мету. Її зображення з'являлося не лише як тло для пересування, а й як емоційно насичена складова, коли камера навмисне фіксувала довгі марші підпільників або біженців. Саме в подібних епізодах посилювався резонанс між внутрішнім станом героїв і зовнішніми обставинами, адже дорога завжди вела їх до чергового виклику.

Образ могили визначав місце зустрічі з утраченим, рідними, друзями, побратимами. У фільмі «Assassination. An Autumn Murder in Munich» могила Степана Бандери є символом не тільки особистої втрати, а й національної пам'яті про боротьбу за Україну. Водночас він розкривав складне переплетення індивідуальної долі та історичних зламів. Могила нагадувала про ціну, якою оплачувалася боротьба за свободу, та увиразнювала мотив колективної трагедії, навіть якщо в епіцентрі сюжету опинялася конкретна історична постать. У кадрі часом виникала могила з неозначеною датою й іменем – таким чином у фільмах віддається належне десяткам тисяч жертв українців, які втрачали не лише своє життя, а й власне ім'я у час воєн і репресій. Водночас сцени на цвинтарі часто слугували нагодою для внутрішніх монологів і підтекстів, висвітлюючи те, як пам'ять про загиблих лягала в основу нових дій.

Музичний супровід відіграв важливу роль у розгортанні емоційної картини фільмів. Нам пощастило співпрацювати з композиторами, які вміли поєднувати мотиви народних пісень, духовних наспівів і модерні оркестрові аранжування. Музика створювала додатковий емоційний пласт, накладаючись на складні сцени й сприяючи потужнішому зануренню глядача в епоху. Часто звучання народних інструментів чи хору підсилювало трагічність і монументальність сцени, ак-

центуючи на незворотності історичних процесів. У напружені моменти фінальних епізодів саме музика формувала своєрідний катарсис, коли змішувалися біль утрат і духовне піднесення. Це був один із прийомів, що надавав фільмам епічного забарвлення й допомагав відчутти глибину історичних колізій, не втрачаючи зв'язку з емоційним досвідом героїв.

Режисер вищезначених стрічок намагався дотримуватися принципу документального реалізму, одночасно дозволяючи собі вдаватися до стилізації, яка наголошувала певні художні ідеї. Реальні історичні факти лежали в основі сценаріїв, що підтверджувалися архівними джерелами, свідченнями очевидців чи науковими розвідками. Проте сюжетні історії не обмежувалися відтворенням фактів, а переплавляли їх у кінематографічне видовище, використовуючи образи та символічні метафори. Цей баланс між фактичністю та художнім домислом надавав фільмам переконливості й емоційної сили. Костюми, реквізит та локації зазвичай підбиралися з увагою до історичної достовірності, що закріплювало реалістичний ефект і давало змогу аудиторії відчутти минулу епоху. Водночас крупні плани, контрастне освітлення й метафоричні деталі розкривали внутрішні конфлікти персонажів.

Головним бажанням було зробити фільми свого роду візуальною історією, яка претендувала на роль альтернативи підручникам. Завдяки кінообразам, перейнятим емоційним змістом, глядач отримував можливість «прожити» певні періоди, побачити ключові події крізь призму людських дол. Для багатьох такий підхід був набагато зрозумілішим і ближчим за суто академічні виклади, де події часто постають у вигляді схем та абстрактних дат. Утім, ця особливість водночас могла ставати причиною спрощень і спокуси зробити фільм інструментом пропаганди. Попри те, що ми мали щире бажання доносити правду, сам жанр історичного кінематографа припускав авторський відбір фактів і формування певного ідейного посылу, де одні акценти висвітлювалися яскравіше, а інші лишалися в тіні.

Ці фільми виконували функцію трансляції ідеологем української державності, відображаючи крізь призму окремих епізодів історії ідею про тяглість боротьби за суверенність. Від ранніх робіт, де втілювалася тема Голодомору чи національно-визвольних рухів, до пізніших стрічок

про постатей в українській історії, ми створювали національних героїв як носіїв власних цінностей, які впливали на хід подій. У таких сценаріях центральну роль відігравала саме ідея політичної самоорганізації народу, що протистояв численним загрозам і відстоював своє право на існування. Тим самим ми намагалися зробити свою кінематографічну діяльність частиною ширшого культурного процесу, де кіномистецтво брало участь у конструюванні спільної пам'яті та легітимізації національних міфів, заснованих на історичному підґрунті.

Цей ідейний вектор міг викликати суперечки, коли йшлося про ступінь узгодженості з реальними джерелами та з оцінками різних політичних середовищ. Проте такий підхід був створений для популяризації тем, які раніше замовчувалися або спотворювалися радянською пропагандою. Широкі кола глядачів відкривали для себе факти й сюжети, що не завжди розкривалися в публічному дискурсі, тим більше у форматі видовищних та емоційно насичених фільмів. Наявність таких кіноробіт свідчила про актуалізацію попиту на національну історію, яка розглядалася крізь призму боротьби та патріотичних ідеалів (Engel, 2016). Хоча досить часто доводилося маневрувати між мінімальним фінансуванням і намаганням зберегти авторську свободу в умовах, коли державне замовлення на історичну тематику могло передбачати певний ідеологічний ухил.

Як уже зазначалося, метою створення фільмів було не лише звернення до героїчного минулого, а й поштовх сучасним глядачам до роздумів про власну роль у суспільних перетвореннях. Зрештою, персоналії, які обирались для екранного втілення, вказували на те, що історія мала багатий пласт незасвоєних або неправильно інтерпретованих подій. Пошук правди, переплетений із художнім домислом, формував специфічний стиль, коли глядач одночасно бачив історичну основу та відчував режисерську суб'єктивність. Відобразити на екрані національну ідею, протистояння зовнішнім і внутрішнім ворогам, трагічні сторінки геноциду чи репресій – усе це вимагало не тільки рішучості, а й тонкого відчуття форми, щоб зберегти баланс між фактами й емоціями.

Завдяки зверненню до різних періодів історії, але водночас зберіганню спільної стилістики та повторюваної системи символів, режисер своїми фільмами створив власне кінематографічне «еди-

не поле» українського минулого. Це поле було водночас і простором для переосмислення подій, і механізмом трансляції ідеологем, наявних у національній культурі. Художні прийоми дали нам змогу створити своєрідний візуальний літопис – альтернативу науковому, сухому викладу історичних фактів. У результаті ці фільми мали на меті спонукати аудиторію до діалогу зі складною спадщиною, заглиблювали в контекст боротьби за державність і оживляли сторінки минулого, які раніше здавалися далекими або малопомітними.

У дослідженні репрезентовано основні тенденції українського історичного кінематографа, що полягали в балансуванні між документальною точністю й художньою інтерпретацією складних подій минулого. Хоча аналіз цих фільмів виявив певні проблемні аспекти, зокрема схильність до героїзації центральних персонажів («The Undeclared», «Assassination. An Autumn Murder in Munich») та використання емоційно насичених образів, іноді призводили до ідеалізації чи спрощення складних історичних конфліктів. Незважаючи на декларативну мету відновлення правди, у деяких випадках спостерігалася тенденція до формування власного «канону» історичних подій, що міг суперечити академічним оцінкам і ставати об'єктом критики через недостатню увагу до неоднозначних сторінок діяльності представлених героїв («The Secret Diary of Simon Petliura»).

К. Bohuslavska & О. Briukhovetska (2020) встановили, що «The Secret Diary of Simon Petliura» і «Крути 1918» інтерпелювали глядача в рамки модерної національної ідентичності шляхом акцентування героїчного дискурсу та використання патріотичних топосів. У даному дослідженні проаналізовано ширший корпус, де візуальна репрезентація історії базувалася на поєднанні документального реалізму та повторюваних художніх констант (хрест, прапор, дорога, могила), що забезпечували багаторівневе прочитання колективної травми. Порівняння показало, що результати праці К. Bohuslavska & О. Briukhovetska зосереджувалися на механізмах ідеологічної інтерпеляції, тоді як ми наголошували на синтезі символічної та герменевтичної складових режисерської мови. К. Bohuslavska & О. Briukhovetska інтерпретували предмет як статичний культурний текст, тоді як ми розглядали історичний кінодискурс як динамічну форму суспільної комунікації,

яка здатна модифікувати колективну пам'ять через рецепцію різних цільових аудиторій.

R. Khardel *et al.* (2020) довели, що кінематографічні продукти функціонували як інструмент інформаційно-психологічного впливу в російсько-українській гібридній війні, формуючи поляризовану історичну свідомість через стратегії пропагандистського кадру та емоційної маніпуляції. Цей історичний кінодискурс проявляється як чинник позитивної мобілізації, що поєднував документальний реалізм із символічними константами задля конструювання цілісного національного наративу. Відмінність результатів була зумовлена розбіжністю методологічних оптик, праця R. Khardel *et al.* спиралася на політико-комунікативний аналіз інформаційної війни, тоді як у даному дослідженні ми застосовували культурологічний, герменевтичний та соціокультурний підходи, які фіксували багаторівневу взаємодію фільмів із колективною пам'яттю.

У проведеному дослідженні було акцентовано руйнівний ефект маніпулятивного контенту, що базувався на джерелах радянської ідеології та мав певний пропагандистсько-психологічний вплив на користувачів, тоді як ми наголошували консолідує роль художньої реконструкції історії.

J. Mlejnek (2023) проаналізував літературні інтерпретації Голодомору у творах Віктора Цимбала, Уласа Самчука та Василя Барки, довівши, що полівокальний наратив травми формувався через суб'єктивні свідчення та експресіоністичні художні засоби. У даному дослідженні було досліджено аудіовізуальну репрезентацію Голодомору й п'яти інших ключових історичних картин у творчому доробку автора цих рядків, де документальний реалізм поєднувався з повторюваними символічними константами, що забезпечували цілісне бачення національної історії. Результати J. Mlejnek були показані на фрагментарній природі літературної пам'яті, тоді як результати даного дослідження засвідчили консолідаційний потенціал кіномови у створенні візуального канону колективної травми. У дослідженні J. Mlejnek концепт історичної правди базувався на інтертекстуальній герменевтиці, а наші – на синтезі історико-контекстуального та соціокультурного аналізів, що враховували рецепцію фільмів різними аудиторіями.

M. Sachleben (2024) визначив, що теми голоду, еміграції та конфліктної ідентичності в українському кіно формували багатоголосий дискурс,

який пояснював сучасні соціально-політичні напруження через проєкцію минулих травм. У дослідженні було застосовано політико-комунікативний аналіз, що акцентував роль кіно як арени змагання конкуруючих наративів і висвітлив колізії між постколоніальною та глобалістською оптиками. У даному дослідженні репрезентація історичних подій розглядалася як інструмент консолідації національної пам'яті, де документальний реалізм і повторювані символічні константи створювали цілісний героїко-трагічний наратив. M. Sachleben аналізував широкий спектр стрічок доби незалежності, тоді як ми зосередилися на кіно, що прагнуло утвердити стабільний історичний канон. Крім того, у проведеному ним дослідженні було зафіксовано поліфонічну природу кінодискурсу, тоді як у нас наголошувалася інтегративна функція кінематографа в конструюванні єдиного національного наративу. Таким чином, обидва дослідження підтвердили здатність кіно впливати на історичну свідомість, проте результати засвідчили протилежні ефекти – від відтворення конкуренції ідентичностей до зміцнення ідеологічної цілісності.

A. Tsoma (2024) дослідив, що фільми української «нової хвилі» 2010-х–2020-х років репрезентували 1990-ті як період соціально-економічного хаосу, використовуючи естетику урбаністичної руїни та мотиви побутової маргіналізації для конструювання сучасної національної ідентичності. У наших фільмах історичний наратив був зосереджений переважно на подіях першої половини ХХ ст. і формувався через героїко-трагічну оптику колективної травми. У A. Tsoma історичну перспективу було обмежено пострадянською дійсністю, що зумовило домінування хронотопу «перехідного простору», тоді як у даному дослідженні фільми активно експлуатували символи хреста, прапора та могили для актуалізації тривалої боротьби за державність. Методологічно A. Tsoma застосовував культурно-антропологічний аналіз повсякденних практик, тоді як у нашому дослідженні використовувався комплекс історико-контекстуального й герменевтичного підходів, орієнтованих на зіставлення архівних джерел із художнім текстом. У результаті A. Tsoma наголосив процес «десакралізації» національного міфу через іронічну тональність кіномови, тоді як у проведеному дослідженні було зафіксовано зворотний вектор – ресакралізацію минулого через піднесену символіку та героїзаційний дискурс.

Відмінність корпусів і методик зумовила різні висновки: А. Тсона трактував кінематограф 2010-х як простір критичного осмислення травматичного переходу, а ми – як засіб кодифікації історичних міфів, що забезпечували цілісність національної пам'яті.

Л. ґерік (2021) встановила, що українське історичне кіно початку ХХІ століття тяжіло до жанрового формату «засновано на реальних подіях», який забезпечував баланс між комерційною привабливістю й прагненням до фактичної достовірності. У дослідженні було наголошено, що головним критерієм успішності стрічок виступала здатність інтегрувати документальний матеріал у драматургічну структуру без переобтяження ідеологічним пафосом. Репрезентація історичних подій у фільмах автора цієї статті аналізувалася крізь призму поєднання документального реалізму з повторюваними символічними константами, що створювали героїко-трагічний наратив і консолидували колективну пам'ять. Результати Л. ґерік засвідчили зростання глядацького попиту на історичні сюжети, тоді як у даному дослідженні було доведено, що це кіно намагалося виконати не лише розважальну, а й просвітницьку та ідеологічно формативну функції. У дослідженні Л. ґерік оцінка автентичності базувалася переважно на коректності відтворення фактів, натомість у даному дослідженні критерій достовірності поєднувався з герменевтичним аналізом символів, що підсилювали емоційний ефект. Крім того, Л. ґерік приділив увагу фестивальній динаміці й економічним показникам, тоді як ми змістили акцент на соціокультурні наслідки рецепції стрічок.

Через свою кінематографічну діяльність було репрезентовано прагнення українського кінематографа поєднати документальну точність із символічною інтерпретацією національної історії. У проведеному дослідженні акцентовано, що, попри окремі спрощення й героїзаційні тенденції, саме ці фільми сприяли консолидації історичної пам'яті через багаторівневу візуальну мову.

Висновки.

Проведене дослідження дало змогу виявити ключові трансформації історичного кінематографа в Україні від радянської доби до періоду незалежності, а також визначити місце творчих доробків автора тексту у формуванні національно зорієнтованої моделі візуалізації минулого. Було виокремлено чотири фази інституційного

контролю над історичною тематикою: догматизація 1930-х років, що підпорядковувала сюжети ідеології соціалістичного реалізму; воєнна міфопоетика 1940-х, у межах якої домінувала героїчна модель «Великої Вітчизняної»; часткова лібералізація «відлиги», яка обмежено допускала національну специфіку; та ревізіонізм «перебудови», що дав можливість звернутися до травматичних сторінок національної історії. Тематичний і стилістичний діапазон українського радянського кіно виявився безпосередньо залежним від політичної кон'юнктури та інституційних обмежень.

Аналіз репрезентативних фільмів, таких як «Famine 33», «Assassination. An Autumn Murder in Munich», «The Undefeated», «Zalizna sotnia», «Metropolitan Andrey» і «The Secret Diary of Simon Petliura», допоміг нам пояснити стійку символічну систему, в якій образи дороги, хреста, могили й прапора виконують роль емоційних і концептуальних маркерів. Дорога уособлює історичний шлях і вибір; хрест – моральну напругу трагедії; могила – колективну втрату; прапор – акт національного самоствердження. Ці візуальні коди допомогли нам сформувати єдине поле національної пам'яті, яке поєднує особисті історії героїв із колективними історичними контекстами.

Особливу увагу було приділено поєднанню художніх і документальних елементів. Наша стратегія передбачала опору на архівні джерела, усні свідчення, консультації істориків, водночас зберігаючи художню драматургію, що давало змогу ефективно комунікувати з масовою аудиторією. Виробництво фільмів часто підтримувалося українською діаспорою, що сприяло появі стрічок про найбільш контroversійні теми – репресії, визвольний рух, релігійне лідерство. Таким чином, соціальна економіка виробництва істотно впливала на репертуарну політику й ідеологічну тональність фільмів.

Аналізовані фільми створювались як своєрідна альтернатива офіційній радянській та пострадянській історіографії. Змісти фільмів не лише вводили до публічного простору замовчувані теми, а й формували емоційно виразну модель історичного наративу, що зменшувала дистанцію між глядачем і матеріалом. Через драматургічну індивідуалізацію історичних подій режисер сприяв емпатичному сприйняттю складних сторінок минулого.

Проведений аналіз показав, як саме у фільмах на історичну тематику вдавалося реалізовувати подвійну функцію: з одного боку – компенсація лакуни радянської історичної пам'яті, з іншого – сприяння суспільній дискусії щодо формування української ідентичності. Запропонована модель символічного аналізу може бути використана як основа для подальших порівняльних досліджень в інших постсоціалістичних кінематографах. Вона також дає змогу краще зрозуміти механізми впливу візуального мистецтва на колективну пам'ять і процеси культурного переосмислення в сучасній Україні.

Обмеження дослідження зумовлювалися неповною збереженістю архівних виробничих документів радянських кіностудій іфрагментарністю прокатної статистики, що обмежувало можливість кількісної верифікації окремих висновків. Перспективою подальших досліджень може бути порівняльне вивчення символічних матриць українського кіно з аналогічними в польському, литовському та румунському кінематографах, аби з'ясувати спільні та відмінні способи візуалізації колективної травми.

Джерела та література

- Адамські, Т. (2024). Кінематографічні образи простору Донбасу після 2014 року у вибраних фільмах на військову тематику. *Культура та Освіта*. Том 144, № 2. С. 243-262. DOI: 10.15804/kie.2024.02.13.
- Алфьорова, З., Марченко, С., Шевчук, Ю., Котляр, С., та Гончарук, С. (2021). Сучасне українське кіно в європейському контексті (2014-2019). *Лінгвістика та Культурологія*. Том 5, № 2. С. 274-283. DOI: 10.21744/lingcure.v5n2.1345.
- Вбивство. Осіннє вбивство в Мюнхені. (1994). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jgm0TtGu3R8>
- Богуславська, К., Брюховецька, О. (2020). Ідеологічні інтерпеляції сучасних фільмів про УНР в українському культурному контексті : (на прикладі стрічок «Таємний щоденник Симона Петлюри» (2018) та «Крути 1918» (2019)). *Наукові Записки НаУКМА. Історія та Теорія Культури*. Том 3. С. 49-61. DOI: 10.18523/2617-8907.2020.3.49-61.
- Босак, Е. (2023). Вектори сучасного польсько-українського співробітництва в кінематографі. *Науковий Вісник Ужгородського Університету. Серія: Історія*. Том. 48 / № 1. С. 40-48. DOI: 10.24144/2523-4498.1(48).2023.280214.
- Брюховецька, Л. (2016). Польща в українському кіно. *Studia Filmoznawcze*. Вип. 37. С. 25-88. DOI: 10.19195/0860-116X.37.5.
- Броувер, С. (2016). Спорні інтерпретації минулого в польському, російському та українському кіно: Екран як поле бою. Лейден: Brill. DOI: 10.1163/9789004311749.
- Енгель, Д. (2016). Вбивство Симона Петлюри та суд над Шолемом Шварцбардом, 1926-1927: Вибірка документів. Геттінген: Vandenhoeck & Ruprecht. DOI: 10.13109/9783666310270.
- Голод 33. (1991). URL: https://www.youtube.com/watch?v=dZPTs_BsVeI
- Гриза, В., Гончарук, С., Михалов, В., Барнич, М., Балабан, О. (2023). Зміни в представленні героїв у сучасному українському кіно. *Журнал Європейських Досліджень*. Том 53 / № 4. С. 384-391. DOI: 10.1177/00472441231206550.
- Гурбанова, Г. (2024). Представлення Симона Петлюри в українському націоналістичному дискурсі та політиці пам'яті. Відень: Центральний Європейський університет. URL: https://www.etd.ceu.edu/2024/gurbanova_havva.pdf
- Гікс, Дж., Мачулін, Л. (2024). Спеціальний спільний випуск «Дослідження російського та радянського кіно та культури України» («Культура України»). *Studies in Russian and Soviet Cinema*. Том 18 / № 3. С. 251-262. DOI: 10.1080/17503132.2024.2405346.
- Джойнер, А. (2020). Спільне відзначення: зв'язок між політикою та увічненням пам'яті Другої світової війни в польській літературі, кіно та музеях (1945 – дотепер). Вустер: Коледж Вустера. URL: <https://openworks.wooster.edu/independentstudy/8985/>
- Калиниченко, О. (2023). Конструювання та представлення культурної травми в сучасному українському кіно. *Кіно: Журнал Філософії та Рухомого Зображення*. Том 15 / № 1. С. 115-129. DOI: 10.34619/puno-ivjy
- Хардель, Р., Виздрік, В., Мельник, О. (2020). Кіно як інструмент впливу на історичну свідомість в російсько-українській інформаційній війні. *Codrul Cosminului*. Том 26 / № 2. С. 281-302. DOI: 10.4316/CC.2020.02.001.
- Крупник, Л. (2023). Кіно та польсько-українські відносини між 1990-ми та 2010-ми роками. *Images. Міжнародний Журнал Європейського Кіно, Виконавських Мистецтв та Аудіовізуальної Комунікації*. Том 34 / № 43. С. 211-226. DOI: 10.14746/i.2023.34.43.13.
- Меттінглі, Д. (2019). «Лінії, п'яні та ні до чого не здатні»: Рядові виконавці голодомору 1932-1933 років в Україні та їхнє представлення в культурній пам'яті. DOI: 10.17863/CAM.38324.
- Митрополит Андрей. (2008). URL: https://youtu.be/6GBSAmJaAg?si=RzVGwM_sDgm92Os7
- Млейнек, Я. (2023). Я чую крики у своїх вухах. Український Голодомор очима Віктора Цимбала, Уласа Самчука та Василя Барки. URL: <https://archive.org/details/hladomor-kontexty-online-v-pdf-merged/page/n6/mode/1up?q=%22touze%22>

- Миславський, В. Н. (2018). Історія українського кіно. 1896-1930. Факти та документи. Харків: Дім ре-клами. URL: <http://www.irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000012474>
- Небесьо, Б. Ю. (2011). Чи ми вже там? Дослідження національного кіно в Україні. *Канадські Слов'янські Панери*. Том 53 / № 2/4. С. 475-784. URL: <http://www.jstor.org/stable/41708352>
- Ользацька, Е. (2023). Розвиток національного кіно в постмайданній Україні. *Східноєвропейська Політика та Суспільства*. Том 37 / № 2. С. 435-454. DOI: 10.1177/08883254221101907
- Радецька, А. (2014). Тема Української Повстанської Армії (УПА) в сучасній українській культурі. URL: <https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/handle/item/195505>
- Захлебен, М. (2024). Спорні ідентичності, голод та еміграція: Теми в українському кіно для пояснення сьогодення. *Чеський Журнал Міжнародних Відносин*. Том 59 / № 1. С. 153-176. DOI: 10.32422/cjir.771
- Шинкаренко, О. (2025). Обличчя війни: як кіно формує та спотворює історичну пам'ять в Україні. URL: https://www.academia.edu/127031340/The_Faces_of_War_How_Cinema_Shapes_and_Distorts_Historical_Memory_in_Ukraine
- Таємний щоденник Симона Петлюри. (2018). URL: <https://youtu.be/fEFPeS86WnE?si=bbihPWk19T2U9CKR>
- Непереможений (2000). URL: <https://youtu.be/NENah9oEiek?si=gk1AmTmtvHsdWnVr>
- Цона, А. (2024). Зображення 1990-х у українському кіно 2010-2020-х років як спосіб національної самоідентифікації. *Культура України*. Том 83. С. 99-106. DOI: 10.31516/2410-5325.083.11.
- Відо, А. (2024). Питання мови в сучасному українському кіно. *Дослідження світового кіно*. Том 4 / № 2. С. 135-156. DOI: 10.1163/26659891-bja10041.
- Вітрів, В. (2024). Підходи режисерів до представлення соціальних проблем в українському кіно епохи незалежності. *Культура України*. Том 83. С. 59-66. DOI: 10.31516/2410-5325.083.06.
- Войніцька, Я. (2023). Сергій Параджанов – режисер українського кіно. Images. *Міжнародний Журнал Європейського Кіно, Виконавських Мистецтв та Аудіовізуальної Комунікації*. Том 34 / № 43. С. 137-156. DOI: 10.14746/i.2023.34.43.9.
- Янчук, О. (2023). Що спонукало мене зняти цей фільм? *Український Щоквартальник*. Том 79 / № 4. URL: https://openurl.ebsco.com/EPDB%3Agcd%3A8%3A18330936/detailv2?sid=ebsco%3Aplink%3Ascholar&id=ebsco%3Agcd%3A175917016&crl=c&link_origin=scholar.google.com
- Ельчик, О. (2025). Екранізації театральних постановок в українській кінематографії періоду СРСР. *Народне Мистецтво та Етнологія*. Том 405 / № 1. С. 81-87. DOI: 10.15407/nte2025.01.081.
- Спик, Л. (2021). Засновано на реальних подіях: Українське історичне кіно початку XXI століття. *Шлях*

науки: Міжнародний Електронний Науковий Журнал. Том 7 / № 10. С. 8001-8004. DOI: 10.22178/pos.75-14.

Залізна сотня. (2004). URL: https://youtu.be/G1Wmqp3O9FA?si=p_aUu0fBeB1UPFOh

References

- Adamski, T. (2024). Filmowe wizerunki przestrzeni Donbasu po 2014 roku w wybranych filmach o tematyce wojennej [Cinematic images of the Donbas space after 2014 in selected war-themed films]. *Kultura i Edukacja*. Vol. 144 / Nr. 2. P. 243- 262. DOI: 10.15804/kie.2024.02.13. [in Polish]
- Alferova, Z., Marchenko, S., Shevchuk, Y., Kotlyar, S., & Honcharuk, S. (2021). Contemporary Ukrainian cinema into the European context (2014-2019). *Linguistics and Culture Review*. Vol. 5 / Nr. 2. P. 274-283. DOI: 10.21744/lingure.v5nS2.1345
- Atentat Osinnje vbyvstvo v Mjunheni [Assassination. An Autumn Murder in Munich]. (1994). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jgm0TtGu3R8>. [in Ukrainian]
- Bohuslavskaya, K., Briukhovetska, O. (2020). Ideolohichni interpelyatsiyi suchasnykh filmiv pro UNR v ukra-yns'komu kul'turnomu konteksti: (na pryklady strichok «Tayemnyy shchodennyk Symona Petlyury» (2018) ta «Kruty 1918» (2019)) [Ideological interpellations in the films about the Ukrainian People's Republic in the Ukrainian cultural context (based on «Symon Petliura's Secret Diary» (2018) and «Kruty 1918» (2019))]. *NaUKMA Research Papers. History and Theory of Culture*. Vol. 3. P. 49-61. DOI: 10.18523/2617-8907.2020.3.49-61. [in Ukrainian]
- Bosak, E. (2023). Vektory suchasnoyi Pol's'ko-Ukray-yns'koyi spivpratsi v kinematohrafiyi [Vectors of modern Polish-Ukrainian cooperation incinematogra-phy]. *Scientific Herald of Uzhhorod University. Series: History*. Vol. 48/ Nr. 1. P. 40-48. DOI: 10.24144/2523-4498.1(48).2023.280214. [in Ukrainian]
- Briuchowicka, Ł. (2016). Pol'shcha Ukrayyns'komu kino [Poland in Ukrainian cinema]. *Studia Filmoznaw-cze*. Vol. 37. P. 25-88. DOI: 10.19195/0860-116X.37.5. [in Ukrainian]
- Brouwer, S. (2016). Contested interpretations of the past in polish, Russian, and Ukrainian film: Screen as bat-tlefield. Leiden: Brill. DOI: 10.1163/9789004311749.
- Engel, D. (2016). The assassination of Symon Petliura and the trial of Scholem Schwarzbard, 1926-1927: A selection of documents. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. DOI: 10.13109/9783666310270.
- Holod 33 [Famine 33]. (1991). URL: https://www.you-tube.com/watch?v=dZPTs_BsVeI. [in Ukrainian]
- Griza, V., Honcharuk, S., Mykhalov, V., Barnych, M., Balaban, O. (2023). Changes in the representation of heroes in contemporary Ukrainian cinema. *Journal of*

- European Studies*. Vol. 53 / Nr. 4. P. 384-391. DOI: 10.1177/00472441231206550.
- Gurbanova, H. (2024). Representation of Symon Petliura in Ukrainian nationalist discourse and politics of memory. Vienna: Central European University. URL: https://www.etd.ceu.edu/2024/gurbanova_havva.pdf
- Hicks, J., Machulin, L. (2024). Special joint issue of Studies in Russian and Soviet Cinema and Culture of Ukraine (Kul'tura Ukrainy). *Studies in Russian and Soviet Cinema*. Vol. 18 / Nr. 3. P. 251-262. DOI: 10.1080/17503132.2024.2405346.
- Joyner, A. (2020). Contested commemoration: The relationship between politics and the memorialization of the Second World War in Polish literature, cinema, and museums (1945-present). Wooster: The College of Wooster. URL: <https://openworks.wooster.edu/independentstudy/8985/>
- Kalinichenko, O. (2023). Construction and representation of cultural trauma in contemporary Ukrainian cinema. *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*. Vol. 15 / Nr. 1. P. 115-129. DOI: 10.34619/ny-no-ivjy.
- Khardel, R., Vyzdryk, V., Melnyk, O. (2020). Cinema as a tool for influencing historical consciousness in Russian-Ukrainian information warfare. *Codrul Cosminului*. Vol. 26 / Nr. 2. P. 281-302. DOI: 10.4316/CC.2020.02.001.
- Krupnyk, L. (2023). Cinema and Polish-Ukrainian relations between the 1990s and 2010s. *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication*. Vol. 34 / Nr. 43. P. 211-226. DOI: 10.14746/i.2023.34.43.13.
- Mattingly, D. (2019). 'Idle, Drunk and Good-for-Nothing': The rank-and-file Perpetrators of 1932-1933 famine in Ukraine and their representation in cultural memory. DOI: 10.17863/CAM.38324.
- Vladyka Andrey [Metropolitan Andrey]. (2008). URL: https://youtu.be/6GBSAmJaAg?si=Rz-VGwM_sDgm92Os7. [in Ukrainian]
- Mlejnek, J. (2023). Slyším v uších ten křik Ukrajinský holodomor očima Viktora Cymbala, Ulase Saměčuka a Vasyła Barky [I can hear the screaming in my ears. The Ukrainian Holodomor through the eyes of Viktor Cymbal, Ulas Samchuk and Vasyl Barka]. URL: <https://archive.org/details/hladomor-kontexty-online-v-pdf-merged/page/n6/mode/1up?q=%22touze%22> [in Czech]
- Myslavskiy, V.N. (2018). *Istoriya ukrayins'koho kino. 1896-1930. Fakty i dokumenty* [History of Ukrainian cinema. 1896-1930. Facts and documents]. Kharkiv: House of Advertising. URL: <http://www.irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000012474> [in Ukrainian]
- Nebesio, B.Y. (2011). Are we there yet? Studies of national cinema in Ukraine. *Canadian Slavonic Papers*. Vol. 53 / Nr. 2/4. P. 475-784. URL: <http://www.jstor.org/stable/41708352>
- Olzacka, E. (2023). The development of national cinema in Post-Maidan Ukraine. *East European Politics and Societies*. Vol. 37 / Nr. 2. P. 435-454. DOI: 10.1177/08883254221101907.
- Radecka, A. (2014). Wątek Ukraińskiej Powstańczej Armii we współczesnej kulturze ukraińskiej [Ukrainian Insurgent Army (UPA) theme in contemporary Ukrainian culture]. URL: <https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/handle/item/195505> [in Polish]
- Sachleben, M. (2024). Contested identities, hunger, and emigration: Themes in Ukrainian cinema to explain the present day. *Czech Journal of International Relations*. Vol. 59 / Nr. 1. P. 153-176. DOI: 10.32422/cjir.771.
- Shynkarenko, O. (2025). The faces of war: How cinema shapes and distorts historical memory in Ukraine. URL: https://www.academia.edu/127031340/The_Faces_of_War_How_Cinema_Shapes_and_Distorts_Historical_Memory_in_Ukraine
- Taynyy dnevnik Simona Petlyury [The Secret Diary of Simon Petliura] (2018). URL: <https://youtu.be/FEF-PeS86WnE?si=bbihPWk19T2U9CKR> [in Russian]
- Neskoreniy [The Undeclared] (2000). URL: <https://youtu.be/NENah9oEiek?si=gk1AmTmtvHsdWnVr> [in Ukrainian]
- Tsona, A. (2024). Zobrazhennya 1990kh v ukrayins'komu kinematohrafi 2010–2020kh yak sposib natsional'noyi samoidentyfikatsiyi [The depiction of the 1990s in Ukrainian cinema of the 2010s-2020s as a way of national selfidentification]. *Culture of Ukraine*. Vol. 83. P. 99-106. DOI: 10.31516/2410-5325.083.11. [in Ukrainian]
- Vidaud, A. (2024). The question of language in contemporary Ukrainian cinema. *Studies in World Cinema*. Vol. 4 / Nr. 2. P. 135-156. DOI: 10.1163/26659891-bja10041.
- Vitryv, V. (2024). Rezhysers'ki sposoby zobrazhennya sotsial'noyi problematyky v khudozhnikh kino-fil'makh Ukrayiny doby Nezalezhnosti [Director's approaches to representation of social problems in Ukrainian cinema of the independence era]. *Culture of Ukraine*. Vol. 83. P. 59-66. DOI: 10.31516/2410-5325.083.06 [in Ukrainian].
- Wojnicka, J. (2023). Siergiej Paradzanow – reżyser kina ukraińskiego [Sergey Parajanov – Director of Ukrainian cinema]. *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication*. Vol. 34 / Nr. 43. P. 137-156. DOI: 10.14746/i.2023.34.43.9. [in Polish]
- Yanchuk, O. (2023). What prompted me to produce this film? *Ukrainian Quarterly*. Vol. 79 / Nr. 4. URL: https://openurl.ebsco.com/EPD-B%3Aagcd%3A8%3A18330936/detailv2?sid=ebsco%3Aplink%3Ascholar&id=ebsco%3Aagcd%3A175917016&crl=c&link_origin=scholar.google.com
- Yelchuk, O. (2025). Ekrinizatsiya teatral'nykh vystav v ukrayins'komu kinematohrafi periodu SRSR [Film

- adaptations of the theatrical performances in Ukrainian cinematography during the USSR period]. *Folk Art and Ethnology*. Vol. 405 / Nr. 1. P. 81-87. DOI: 10.15407/nte2025.01.081. [in Ukrainian]
- Yepik, L. (2021). *Zasnovano na real'nykh podiyakh: ukrayins'ke istorychne kino pochatku XXI st.* [Based on real events: Ukrainian historical cinema of the early XXI century]. *Path of Science: International Electronic Scientific Journal*. Vol. 7 / Nr. 10. P. 8001-8004. DOI: 10.22178/pos.75-14. [in Ukrainian]
- Zalizna sotnia [Iron Hundred]. (2004). URL: https://youtu.be/G1Wmqp3O9FA?si=p_aUu0fBeB1UPFOh. [in Ukrainian]

Oleksandr (Oles) Yanchuk

**Representation of historical events in Ukraine through cinematographic means:
artistic and directorial concepts**

Abstract. *The aim* of the study was to analyse the representation of historical events in Ukraine through cinema, using my works as examples, focusing on the artistic concept and specifics of the director's vision. **The subject of the study** is six films – «Holod 33», «Attentat – Autumn Murder in Munich», «Unconquered», «Iron Hundred», «Vladika Andrey», and «The Secret Diary of Symon Petliura» – recurring artistic motifs (road, cross, flag, grave), symbolic compositional techniques, and dramatic schemes were identified, which consistently reproduced the national narrative through personal and collective experiences. **The methodology** of the research relied on historical-cultural, discourse-analytical, and hermeneutic approaches, and also included elements of narrative analysis and the method of visual semiotics. **Results and conclusions.** During the study, it was found that these films constituted a kind of visual historiography aimed at reconstructing key periods of Ukrainian history in the 20th century, including the Holodomor, the struggle of the Ukrainian Insurgent Army, the activities of figures in the Ukrainian national movement, and religious leadership. Special attention was given to the integration of documentary sources, archives, memoirs, and court protocols into the structure of the feature film. Ultimately, it was established that these films, as a form of art, contributed to the strengthening of cultural memory and the visualization of the idea of national continuity, with my films serving as a platform for public dialogue on the re-evaluation of Soviet historiography. I convey my extensive professional experience using my own works as examples and analytical material. My feature films have been awarded and positively reviewed at international film festivals and have been acquired for public screenings in various countries around the world. Based on this experience, I have developed educational programs that include effective methods of influence and assimilation of practical material for my students.

Keywords: collective trauma, cultural reception, post-totalitarian memory, tragedy, semiotics.