

Земляний Кирило Олександрович,
аспірант кафедри режисури
телебачення. Київський національний
університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна

Kyrylo Zemlianyi,
Postgraduate student of the TV Directing
Department. I. K. Karpenko-Karyi Kyiv
National Theatre, Cinema and Television
University, Kyiv, Ukraine

АРХЕОЛОГІЯ ОБРАЗУ В FOUND FOOTAGE КІНЕМАТОГРАФІ

Анотація. *Мета статті* – аналіз моральних аспектів роботи з архівним візуальним матеріалом у found footage кінематографі, зокрема як форми археології образу, що поєднує документальне й ігрове, та окреслити його значення у формуванні політики пам'яті та критики репрезентації. Розкрити поняття «found footage» як кінематографічної практики, що ґрунтується на використанні попередньо створених (іноді випадково «знайдених», анонімних або аматорських) візуальних матеріалів, яким надається нове значення шляхом монтажного переосмислення. *Методологія дослідження* базується на використанні міждисциплінарного підходу, що поєднує елементи герменевтики, культурології та кіноаналізу. Джерелами слугують як академічні публікації, так і кінематографічні твори, що розглядаються як феномени візуальної культури. *Наукова новизна* полягає в тому, що в статті запропоновано трактувати found footage кінематограф як археологічну практику, що трансформує зображення у критичний інструмент роботи з пам'яттю. Зроблено акцент на переосмисленні ролі монтажу як етичного жесту і політичного акту, а також на деколоніальному потенціалі цієї форми кіно в українському контексті. *Висновки* вказують на те, що found footage кінематограф функціонує як археологічна практика, де кожен кадр є артефактом, що потребує деконструкції та інтерпретації. Він трансформує зображення з носія інформації на суб'єкт політичного, естетичного й історичного досвіду. У цій формі кіно глядач стає не лише спостерігачем, а й учасником складного процесу реконструкції пам'яті, де старе зображення відкриває нові сенси.

Ключові слова: found footage, архівне зображення, пам'ять, монтаж, постпам'ять, деколонізація, кіноархеологія.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. У сучасному візуальному мистецтві відбувається глибоке переосмислення архівного матеріалу, що виявляється у зростанні інтересу до практик found footage – художнього методу, заснованого на використанні попередньо знятих, часто анонімних або неавторських відео- та кіноматеріалів, що «знаходяться» митцем і переосмислюються в новому контексті. Found footage, дослівно «знайдений матеріал», передбачає не просто технічне запозичення зображень, а трансформацію

їхнього змісту через монтаж, деконструкцію, або поєднання з новими наративами. Використання знайдених кадрів як художнього ресурсу породжує нові естетичні, етичні та політичні смисли. Особливо актуальним це стає в українському контексті, де візуальні архіви слугують засобом осмислення історичної пам'яті, травми та деколоніального перегляду культурної спадщини.

Метою цієї наукової статті є комплексне осмислення found footage кінематографа як філософської та культурної практики, що здійснює археологію

образу через роботу з архівними візуальними матеріалами. Автор прагне дослідити, яким чином found footage як форма синтезу документального та ігрового дає змогу деконструювати усталені наративи, переосмислити колективну пам'ять і виступити критичним інструментом репрезентації. Стаття має на меті виявити естетичні, етичні та політичні виміри монтажу як акта втручання в історичну тканину зображень, а також показати, як візуальний архів у цій формі кіномови перетворюється з носія інформації на автономний суб'єкт політичного та емоційного досвіду. Особлива увага приділяється деколоніальному потенціалу таких стратегій у контексті українського візуального мистецтва, зокрема в умовах війни та посттоталітарного перегляду історичної спадщини.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій.

Вивченню феномену found footage присвячені праці Лаури Маркс (*Visual Pleasure and Narrative Cinema*), Томаса Елсесера (*Film History as Media Archaeology: Tracking Digital Cinema*), Скотта Макдональда (*Avant-Doc: Intersections of Documentary and Avant-Garde Cinema*), Шеллі Макмурдо (*Cameras in Context(s): The Cultural Politics of Found Footage Horror as a Transnational Subgenre*), Вільяма К. Віза (*Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*), зокрема праця останнього автора є однією з базових у дослідженні даної проблеми. В українському академічному дискурсі це питання лежить на перетині історико-культурних, кінознавчих і філософських досліджень. Питання деколонізації в площині кіно було розглянуте Ольгою Ямборко на сторінках журналу *Кіно-Театр*, 2024, № 3 («Пропала грамота» як свідомо деколонізація). Тема гібридності в епоху постколоніалізму була розглянута Ольгою Гомілко в дослідженні «Гібридність як концепт постколоніального дискурсу в умовах глобалізації», і в рамках тої ж науково-практичної конференції були опубліковані тези Ігоря Немчина на тему «Постколоніальна критика в Україні як “опрацювання” травми». Зокрема, питанням пам'яті як частини візуальної культури була присвячена праця Оксани Пушонкової та Сергія П'янзіна «Культура пам'яті у мистецьких рефлексіях війни (на прикладі проєкту “Війна в Україні: візуальні виміри пам'яті”)». Нон-фікшн кінематограф України часів незалежності, включно з found footage, був розглянутий у праці «Non-fiction cinema of independent Ukraine» Сергієм Марчен-

ком на сторінках познанського журналу *Images*. Проте тема археології образу в контексті синтезу документального та ігрового у found footage залишається недостатньо опрацьованою.

Виклад основного матеріалу. Found footage кінематограф, що базується на використанні та переосмисленні вже наявних візуальних матеріалів, сформувався як окремий напрям експериментального кіно у середині XX століття та набув особливого розвитку в контексті цифрових технологій початку XXI століття. За визначенням дослідниці Кетрін Рассел, «found footage не є ні стилем, ні жанром, а скоріше технікою та формалістичною практикою апропріації, що відображає культурологічну потребу в переосмисленні візуальних архівів сучасності» (Russell, 1999, с. 12). У межах цієї практики архівні кадри, аматорські зйомки, освітні фільми, пропагандистські матеріали піддаються художньому переосмисленню шляхом монтажу, фізичної маніпуляції з носіями, звукового перекодування.

Австрійський кінематографіст Пітер Черкас-кі розвинув унікальний метод взаємодії з found footage, що базується на фізичному втручанні в матеріальність плівки. Як зазначає дослідник експериментального кіно Скотт МакДональд, «робота Черкас-кі з целулоїдом як матеріальним носієм є радикальним актом деконструкції кінематографічної ілюзії, що дає змогу глядачеві усвідомити фізичне підґрунтя кінообразу» (MacDonald, 2020, с. 83). У ключовій праці Черкас-кі «Outer Space» (1999), створеній на основі фрагментів голлівудського фільму жахів «Сутність» режисера Сідні Ф'юрі (1982), Черкас-кі здійснює буквально розщеплення фізичної структури плівки шляхом оптичного принтування, хімічної обробки та механічних втручань. Пітер Черкас-кі трансформує первинний наратив про надприродне вторгнення в приватний простір у метафоричне дослідження насильства, закладеного в самий механізм кінематографічної репрезентації. Шляхом фізичної деструкції плівки він оголює матеріальний субстрат кіномови, демонструючи її вразливість, крихкість і схильність до ентропії. Сам режисер пояснює свій метод наступним чином: «Я не маніпулюю зображеннями, я створюю події на поверхні плівки. Моя робота – це не редактура існуючих кадрів, а прямий фізичний контакт з матеріалом, що дає можливість виявити приховані аспекти кінематографічного несвідомого» (Черкас-кі,

цит. за Tscherkassky, 2016, с. 37). У роботах Черкасскі плівка перестає бути прозорим медіумом для передачі наративу та перетворюється на самодостатній матеріальний об'єкт, що має власну історію, пам'ять, здатність до спротиву. Така стратегія трансформації плівки набуває особливого політичного значення в контексті цифрової дематеріалізації зображення, функціонуючи як форма опору гомогенізації візуального досвіду.

На відміну від деструктивного підходу Черкасскі, французька режисерка Бів'єн Островські розвиває більш інтимний метод взаємодії з архівними матеріалами, фокусуючись на маргіналізованих аспектах візуальної історії, зокрема жіночому досвіді. Професорка кіностудій Лаура Малві характеризує роботи Островські як «феміністичну археологію погляду, що відновлює чуттєвий та емоційний вимір архівних зображень» (Mulvey, 2019, с. 128). У своїй знаковій роботі «Allers retour» (2016) Островські використовує аматорські туристичні зйомки, знайдені в комісійних магазинах і на блошиних ринках, створюючи особливу форму кіноесе про природу жіночої мобільності. Островські розробляє особливу методологію роботи з 'бездомними зображеннями' – візуальними матеріалами, відірваними від їхнього первинного контексту. Замість того, щоб нав'язувати їм нове домінуюче прочитання, вона створює контекстуальні констеляції, що дають глядачу можливість вступити в афективні стосунки з архівом як простором множинних можливостей. В інтерв'ю для «Frames Cinema Journal» Островські пояснює свій підхід: «В архівних образах я шукаю не історичні факти, а емоційну тональність минулого. Мене цікавлять ті моменти, коли камера вловлює щось випадкове, ненавмисне, щось, що вислизає з-під контролю наративу» (Ostrovsky, 2017, с. 12). Технічні прийоми, які використовує Островські – ручне фарбування плівки, продряпування, хімічне тонування – створюють особливу матеріальність її кіно. Тактильність робіт Островські є політичним жестом в епоху цифрової гладкості. Наполягаючи на фізичності зображення, вона протистоїть абстрактним потокам візуальної інформації, повертаючи кіно до його соматичного виміру.

Американська експериментальна режисерка Ів Геллер розвиває особливий підхід до found footage, що фокусується на підсвідомому вимірі інституційних освітніх і промислових фільмів середини ХХ століття. Дослідник експерименталь-

ного кіно Скотт МакДональд характеризує її роботу як «психоаналітичну сесію з американським візуальним архівом»: «Геллер вилучає 'ефемерні фільми' – промислові, навчальні, рекламні стрічки – з їхнього утилітарного контексту, виявляючи приховані бажання, страхи та фантазії американської культури часів 'холодної війни'. Її монтаж функціонує як форма культурного психоаналізу, що досліджує візуальне несвідоме модерності» (MacDonald, 2019, с. 217). У фільмі «Behind This Soft Eclipse» (2004) Геллер використовує освітні фільми для шкільних класів 1950-х років, виявляючи в них підшкірний страх і тривогу, що контрастує з їхнім оптимістичним фасадом. Геллер працює з особливим типом колективного несвідомого, закарбованого в інституційних фільмах. Через сповільнення, повторення, нашарування звуків вона демонструє, як офіційна педагогіка повсякденності була пронизана холодною параноєю та дисциплінарними механізмами контролю. В інтерв'ю виданню «October» Геллер пояснює свій метод: «Мене цікавить не те, що ці фільми прагнули показати, а те, що вони показують мимоволі – мікрожести, погляди, просторові конфігурації, що зраджують офіційний наратив» (Heller, 2018, с. 78). Такий підхід резонує з концепцією «симптоматичного читання» Фредріка Джеймсона, що фокусується на суперечностях і пропусках у культурних текстах як свідченнях ідеологічних напружень. Особливу увагу дослідники приділяють звуковим стратегіям Геллер. Як зазначає музикознавиця Естер Віола: «Складні звукові колажі Геллер, що поєднують фрагменти оригінальних звукових доріжок з електронною музикою та польовими записами, створюють когнітивний дисонанс, який змушує глядача/слухача критично переосмислити візуальний матеріал. Звук функціонує як контрапункт до зображення, відкриваючи простір для множинних інтерпретацій» (Viola, 2020, с. 134).

Італійсько-ліванський дует Єрвант Джанікія та Андже́ла Річчі Луччі розвиває метод критичної медіаархеології, досліджуючи колоніальні та імперські візуальні наративи через техніку found footage. У серії робіт «Images d'Orient» (2011-2015) вони піддають детальному аналізу європейські кінохроніки та документальні фільми про Близький Схід початку ХХ століття. Постколоніальна теоретикня Елла Шогат характеризує їхній метод як «контрвізуальний акт, що звертає домі-

нантний погляд проти нього самого»: «Джанікія та Річчі Луччі не просто демонструють проблематичність колоніальних зображень, а й розкривають структурні механізми, що уможлиблювали цей погляд. Шляхом сповільнення, повторення та фрагментації вони створюють простір критичної дистанції, що дає змогу глядачеві побачити те, що зазвичай приховується за нормалізованим потоком образів» (Shohat, 2018, с. 215). Сповільнення як основний метод їхньої роботи з архівним матеріалом набуває особливого політичного значення. Стратегія сповільнення у Джанікія та Річчі Луччі функціонує як форма епістемологічного спротиву прискореному споживанню візуальної інформації, характерному для капіталістичної медіакультури. У роботі «Pravda» (2014), присвяченій радянським пропагандистським хронікам, режисери застосовують подібну стратегію деконструкції ідеологічного нарративу. Як зазначають самі митці: «Наше завдання – не показати альтернативну історію, а продемонструвати, як образи конструюють історію. Через виявлення непомітних деталей, жестів, мікроподій, що вислизують з-під ідеологічного контролю, ми намагаємося створити простір для множинних прочитань архіву» (Gianikian & Ricci Luchi, 2017, с. 42). Їхній особливий метод роботи з пошкодженнями плівки – плямами, подряпинами, хімічними дефектами – дослідниця Лаура Мувей інтерпретує як «матеріалізацію історичної травми»: «Матеріальні пошкодження плівки у роботах Джанікія та Річчі Луччі функціонують не просто як естетичний прийом, але як форма історичної семіотики, де фізичні дефекти носія стають знаками травматичних розривів в офіційній історичній наративізації» (Mulvey, 2015, с. 112).

У контексті повномасштабної війни в Україні архівування в режимі реального часу стало не лише інструментом документування подій, а й засобом опору, пам'яті та політичного висловлювання. Українські документалісти, зокрема Олексій Радинський, формують нову парадигму архіву, де реальність фіксується не постфактум, а в момент її розгортання, часто за допомогою цифрових технологій і спільнотних ініціатив. Наприклад, його стрічка «Там, де закінчується Росія» базується на знайдених у київських архівах кіноматеріалах про колоніальні практики Росії в Сибіру і стала важливим кіноесе про імперіалізм і пригноблення корінних народів. Інший приклад – короткометражний фільм «Чорнобиль 22», який документує

тимчасове перебування Чорнобильської АЕС під російською окупацією, створений на основі свідчень працівників станції та матеріалів, зібраних у рамках проекту документації воєнних злочинів РФ. У фільмі «Спеціальна операція» (2025) Радинський використовує понад 1000 годин записів із камер спостереження, що зафіксували дії російських військових під час окупації Чорнобильської зони. Цей матеріал, отриманий завдяки співпраці з Офісом Генерального прокурора України, став основою для документального дослідження, яке демонструє події без коментарів, надаючи глядачеві можливість самостійно інтерпретувати побачене. Радинський наголошує, що архіви в Україні часто перебували у стані «колективної амнезії», особливо це стосується періоду української незалежності 1990-х років, коли багато документальних матеріалів залишалися недоступними або загрожували зникнути. Завдяки ініціативам, у яких він бере участь, було виявлено та оцифровано понад 11 тисяч коробок з кіноплівками, що містять унікальні документальні свідчення про соціальне, політичне і культурне життя України в різні історичні періоди, зокрема матеріали, які раніше не зберігалися в офіційних архівах або були розпорошені. Практика Радинського включає не лише збереження, а й активне використання архівних матеріалів у створенні нових документальних фільмів, що мають важливе суспільне і політичне значення. Важливим аспектом архівної роботи Радинського є усвідомлення архіву як «режиму реального часу», де минуле не є статичним, а постійно актуалізується через нові інтерпретації, монтаж і контекстуалізацію. Він наголошує: «Оцифрування архівів – це не лише технічний процес збереження, а й можливість вийти зі стану забуття, відновити історичну пам'ять і створити інструменти для критичного переосмислення минулого і теперішнього» (О. Радинський та Л. Кнорозок, Серед закинутого архіву, 2024). Саме тому робочі матеріали, незмонтовані кадри і «халтурні» фільми 1990-х, які раніше ігнорувалися, сьогодні набувають нового значення як унікальні свідчення історії, що не зафіксована в офіційних хроніках.

Висновки. У сучасному контексті found footage кінематограф постає як потужний інструмент критичного переосмислення візуальної культури, здатний активізувати історичну пам'ять, виявити ідеологічні механізми репрезентації та сформулювати нові естетичні й політичні стра-

тегії у роботі з архівами. Ця практика, що бере свій початок у формалістичних експериментах середини ХХ століття, сьогодні набуває особливої актуальності як у межах кінематографічного авангарду, так і в суспільно-політичному дискурсі. Особливістю found footage є його здатність оголювати саму матеріальність кіно, деконструювати звичні форми сприйняття та висвітлювати ті елементи зображення, які зазвичай залишаються поза полем уваги. Робота з архівними матеріалами виходить за межі простого цитування – це акт реконфігурації зорового досвіду, що залучає глядача до процесу інтерпретації і спонукає до критичного мислення. У різних варіаціях – від агресивної деструкції плівки до делікатного монтажного взаємозв'язку між фрагментами – found footage виявляє потенціал кіно як інструменту філософського запитування, естетичного опору та соціальної емпатії. Важливим є також акцент на фізичності зображення у цифрову добу, що надає роботі з архівами не лише ностальгійного, а й емансипативного змісту. Практики художньої деконструкції архіву дають змогу порушити гегемонічні наративи, розкрити маргіналізовані досвіди та запустити процеси колективного усвідомлення травм, які були витіснені чи приховані офіційними історіями. Водночас found footage кіно не обмежується лише естетичними завданнями: воно формує нову етику ставлення до зображення, зокрема до зображень страждання, війни, приватного життя. У цьому сенсі робота з архівами передбачає не лише технічну обробку чи монтаж, а й відповідальність за контекстуалізацію, інтерпретацію та репрезентацію. У ХХІ столітті архів перестає бути місцем збереження минулого й трансформується у динамічний простір політичного та художнього виробництва, де минуле постійно оновлюється й актуалізується. В умовах інформаційної гіперреальності та цифрової гомогенізації зображень саме тактильність, сповільнення, повторення, монтажна деструкція та рефлексивність стають методами опору візуальній автоматизації. У found footage кіно архів стає не просто джерелом, а й місцем боротьби – за пам'ять, за критичну свідомість, за альтернативну історію. З цієї точки зору важливо усвідомлювати архів як простір інтерпретації, де кожен кадр несе не лише інформаційне, а й афективне, ідеологічне та етичне навантаження.

Джерела та література

- MacDonald, S. (2015). *Avant-Doc: Intersections of Avant-Garde Cinema*. Oxford: Oxford University Press. С. 433. URL: https://www.academia.edu/84795869/Avant_Doc_Intersections_of_Avant_Garde_Cinema (дата звернення: 9.05.2025).
- Cameras in Context(s): The Cultural Politics of Found Footage Horror as a Transnational Subgenre / Shellie McMurdo. (2019). UK: School of Creative Arts. С. 203-205. URL: <https://researchprofiles.herts.ac.uk/en/publications/cameras-in-contexts-the-cultural-politics-of-found-footage-horror> (дата звернення: 12.05.2025).
- Elsaesser, T. (2016). *Film History as Media Archaeology: Tracking Digital Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press. С. 301-328. URL: <https://www.jstor.org/stable/j.ctt1zxskjv> (дата звернення: 3.05.2025).
- Marchenko, S. (2023). Non-fiction cinema of independent Ukraine. *Images*, 34(43), С. 1-19. URL: <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/i/article/view/39828/33620> (дата звернення: 9.05.2025).
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3). URL: <https://www.amherst.edu/system/files/media/1021/Laura%20Mulvey%2C%20Visual%20Pleasure.pdf> (дата звернення: 7.05.2025).
- Ostrovsky, V. (2017). Archival Intimacy and Feminist Montage. *Frames Cinema Journal*, Nr. 11. С. 11-15.
- Radynski, O. (2025). Documents the Secret Life of Russian Soldiers. URL: <https://a-rabbitsfoot.com/editorial/film/oleksiy-radynski-documents-the-secret-life-of-russian-soldiers/> (дата звернення: 5.05.2025).
- Radynski, O. (2025). Interview on Special Operation at Berlin Film Festival 2025: Unveiling Chernobyl. URL: <https://youtu.be/csfpEgtbagY?si=tV6u5caVlicBP3Gc> (дата звернення: 5.05.2025).
- Russell, C. (1999). *Experimental Ethnography The Work of Film in the Age of Video*, Durham: Duke University Press. С. 1-14. URL: <https://www.degruyterbrill.com/document/doi/10.1515/9780822396680/html> (дата звернення 5.05.2025).
- Shohat, E. (2018). Countervisuality and Colonial Archives in Gianikian and Ricci Lucchi's Work. *Third Text*, 32(2-3). С. 212-219.
- Tscherkassky, P. (2016). The Film Strip as a Battlefield: On Materialist Cinema. *Found Footage Magazine*, Nr. 3. С. 36-41.
- Viola, E. (2020). Acoustic Counterpoint: Sound and Disruption in Heller's Archival Cinema. *Sound Studies*, Nr. 6(1). С. 132-136.
- What Is Found Footage In Film? Complete Guide [with Examples]. URL: <https://filmlifestyle.com/found-footage-film/> (дата звернення: 5.05.2025).
- William C. Wees (1993) *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films* / ResearchGate. URL: https://www.researchgate.net/publication/360037945_

- Recycled_Images_the_Art_and_Politics_of_Found_Footage_Films (дата звернення: 4.06.2025).
- Working with Emptiness: Oleksiy Radynski Discusses His CCTV Chornobyl Doc 'Special Operation'. (2025). URL: <https://www.documentary.org/online-feature/working-emptiness-oleksiy-radynski-discusses-his-cctv-chornobyl-doc-special> (дата звернення: 5.05.2025).
- Немчинов, І. (2016). Постколоніальна критика в Україні як «опрацювання» травми. Проблеми сучасної психології, філософії, мистецтвознавства. С. 23-24. URL: https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/14304/konf_fmadv.pdf?sequence=1 (дата звернення: 4.06.2025).
- Олексій Радинський, Люба Кнорозок. (2024). Серед закинутого архіву Київнаукфільму вдалося знайти сім невідомих раніше перлин кіно. URL: https://lb.ua/culture/2024/12/18/650745_oleksiy_radynskiy_lyuba_knorozok.html (дата звернення: 5.05.2025).
- Опозиція без опонента: монтаж деперсоналізованих протистоянь Олексія Радинського. (2025). URL: <https://supportyourart.com/columns/radinskymontazh/> (дата звернення: 5.05.2025).
- Пушонкова, О., П'янзін, С., (2025). Культура пам'яті у мистецьких рефлексіях війни (на прикладі проєкту «Війна в Україні: візуальні виміри пам'яті»). Almanac of Culture and Arts Studies. URL: <https://almanac.npu.kiev.ua/index.php/almanac/article/view/261> (дата звернення: 4.06.2025).
- Ostrovsky, V. (2017). Archival intimacy and feminist montage. *Frames Cinema Journal*, Nr.11. S. 11-15. [in English]
- Radynski, O. (2025). Documents the secret life of Russian soldiers. Retrieved from: <https://a-rabbitsfoot.com/editorial/film/oleksiy-radynski-documents-the-secret-life-of-russian-soldiers/> [in English]
- Radynski, O. (2025). Interview on Special Operation at Berlin Film Festival 2025: Unveiling Chernobyl. Retrieved from: <https://youtu.be/csfpEgtbagY?si=tV6u5caVlicBP3Gc> [in English]
- Russell, C. (1999). *Experimental Ethnography The Work of Film in the Age of Video*, Durham: Duke University Press. S. 12. URL: <https://www.degruyterbrill.com/document/doi/10.1515/9780822396680/html> [in English]
- Shohat, E. (2018). Countervisuality and colonial archives in Gianikian and Ricci Lucchi's work. *Third Text*, Nr. 32(2-3). S. 212-219. [in English]
- Tscherkassky, P. (2016). The film strip as a battlefield: On materialist cinema. *Found Footage Magazine*, Nr. 3. S. 36-41. [in English]
- Viola, E. (2020). Acoustic counterpoint: Sound and disruption in Heller's archival cinema. *Sound Studies*, Nr. 6(1). S. 132-136. [in English]
- What is found footage in film? Complete guide [with examples]. Retrieved from: <https://filmlifestyle.com/found-footage-film/> [in English]
- Wees, W. C. (1993). *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/360037945_Recycled_Images_the_Art_and_Politics_of_Found_Footage_Films [in English]
- Working with Emptiness: Oleksiy Radynski discusses his CCTV Chornobyl doc «Special Operation». (2025). Retrieved from: <https://www.documentary.org/online-feature/working-emptiness-oleksiy-radynski-discusses-his-cctv-chornobyl-doc-special> [in English]
- Nemchynov, I. (2016). Postkolonialna krytyka v Ukraini yak «opratsyuvannya» travmy [Postcolonial criticism in Ukraine as «processing» of trauma]. *Problemy suchasnoyi psykholohiyi, filosofiyi, mystetvoznavstva*, S. 23-24. Retrieved from: https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/14304/konf_fmadv.pdf?sequence=1 [in Ukrainian]
- Radynskiy, O., & Knorozok, L. (2024). Sered zakynutoho arkhivu Kyivnaukfilmu vdalosya znajty sim nevydomykh ranshe perlyn kino [Among the abandoned Kyivnaukfilm archive, seven previously unknown film pearls were found]. Retrieved from: https://lb.ua/culture/2024/12/18/650745_oleksiy_radynskiy_lyuba_knorozok.html [in Ukrainian]
- Opozytsiia bez oponenta: montazh depersonalizovanykh protystoiannia Oleksiia Radynskoho [Opposition without an opponent: editing depersonalized confrontations by Oleksiy Radynski]. (2025).

References

- MacDonald, S. (2015). *Avant-Doc: Intersections of Avant-Garde Cinema*. Oxford: Oxford University Press. Retrieved from: https://www.academia.edu/84795869/Avant_Doc_Intersections_of_Avant_Garde_Cinema [in English]
- McMurdo, S. (2019). Cameras in context(s): The cultural politics of found footage horror as a transnational subgenre. *UK: School of Creative Arts*. Retrieved from: <https://researchprofiles.herts.ac.uk/en/publications/cameras-in-contexts-the-cultural-politics-of-found-footage-horror> [in English]
- Elsaesser, T. (2016). *Film History as Media Archaeology: Tracking Digital Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press. Retrieved from: <https://www.jstor.org/stable/j.ctt1zxskjv> [in English]
- Marchenko, S. (2023). Non-fiction cinema of independent Ukraine. *Images*, 34(43). S. 1-19. Retrieved from: <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/i/article/view/39828/33620> [in English]
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3). Retrieved from: <https://www.amherst.edu/system/files/media/1021/Laura%20Mulvey%2C%20Visual%20Pleasure.pdf> [in English]

Retrieved from: <https://supportyourart.com/columns/radinskymontazh/> [in Ukrainian]

Pushonkova, O., & P'ianzin, S. (2025). Kul'tura pam'iatu u mystets'kykh refleksiiakh viiny (na prykladi proiektu «Viina v Ukraini: vizual'ni vymiry pam'iatu»)

[Memory culture in artistic reflections on war (based on the project «War in Ukraine: Visual Dimensions of Memory»)]. Almanac of Culture and Arts Studies. Retrieved from: <https://almanac.npu.kiev.ua/index.php/almanac/article/view/261> [in Ukrainian].

Kyrylo Zemlianyi

The Archaeology of the Image in Found Footage Cinema

Abstract. Purpose. The *aim* of the article is to analyze the moral aspects of working with archival visual material in found footage cinema, particularly as a form of image archaeology that merges documentary and fiction, and to outline its significance in shaping memory politics and the critique of representation. Found footage refers to a cinematic practice based on the use of previously created (sometimes accidentally «found», anonymous, or amateur) visual materials, which are reinterpreted and given new meaning through montage. The **methodology** of the research is based on an interdisciplinary approach that combines elements of hermeneutics, cultural studies, and film analysis. The sources include both academic publications and cinematic works, which are viewed as phenomena of visual culture. The **scientific novelty** lies in proposing an understanding of found footage cinema as an archaeological practice that transforms images into a critical tool for engaging with memory. Emphasis is placed on rethinking the role of montage as an ethical gesture and political act, as well as on the decolonial potential of this cinematic form within the Ukrainian context. **Conclusions** indicate that found footage cinema functions as an archaeological practice in which each frame is an artifact that requires deconstruction and interpretation. It transforms the image from a carrier of information into a subject of political, aesthetic, and historical experience. In this form of cinema, the viewer becomes not just an observer but a participant in the complex process of memory reconstruction, where old images reveal new meanings.

Keywords: found footage, archival image, memory, editing, postmemory, decolonization, film archaeology.