

Земляний Кирило,
ORCID <https://orcid.org/0009-0005-1200-3158>
аспірант кафедри режисури телебачення.
Київський національний університет театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна

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

АВТОБІОГРАФІЧНИЙ ДОСВІД ЯК ІНСТРУМЕНТ СИНТЕЗУ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ТА ІГРОВОГО КІНЕМАТОГРАФА

Анотація. *Мета статті* – дослідження автобіографічного досвіду як одного з ключових інструментів синтезу документального та ігрового кіно. Аналіз спрямований на виявлення того, як особисті спогади, приватні переживання та індивідуальний досвід автора можуть бути відтворені або реконструйовані у кінематографічному просторі, перетворюючись на універсальний художній і водночас документальний вислів. У цьому контексті пропонується застосувати поняття «**інтимної реконструкції**» як способу роботи з пам'яттю та особистою історією, що дає змогу поєднувати фактологічну основу з елементами вигадки, створюючи нову форму автентичності й емоційної правди у кіно. **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** статті полягає у введенні до наукового обігу поняття «**інтимної реконструкції**» як особливого методу роботи з автобіографічним досвідом у гібридному кіно. Цей підхід дає можливість описати режисерські стратегії, в яких особисті спогади та приватні переживання стають основою для художнього відтворення, що поєднує елементи документальної достовірності та вигадки. На відміну від усталених концептів документалістики, таких як «performative documentary» авторства Стелли Бруцці та «autobiographical pact» авторства Філіпа Лежена, «інтимна реконструкція» акцентує на взаємодії між пам'яттю, емоційною правдою та творчою реконструкцією, відкриваючи нові горизонти для аналізу автобіографічного кіно. У цьому контексті стаття пропонує новий кут зору на синтез документального та ігрового, актуалізуючи український і міжнародний кінодосвід. **Висновки** свідчать, що автобіографічний досвід у сучасному кінематографі є ефективним засобом поєднання документального й ігрового, поєднуючи факти з художньою вигадкою. Він формує особливу автентичність, у якій особисте набуває універсального та суспільного звучання. Відтворення або «інтимна реконструкція» цього досвіду відкриває нові можливості для осмислення пам'яті, ідентичності й етики, створюючи гібридне висловлювання, де режисер постає автором, свідком і героєм фільму.

Ключові слова: автобіографічний досвід, інтимна реконструкція, перформативна документалістика, модуси документалістики, автобіографічний пакт, авторська суб'єктивність.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Автобіографічні стратегії у кінематографі проявляються у конкретних формах реконструкції особистого досвіду – зокрема, через відтворення власних спогадів, використання щоденникових матеріалів, документальних свідчень та ігрових відтворень минулих подій. Такі практики формують гібридні моделі наративу, що поєднують фактографічний рівень із художнім моделюванням і належать до поля *docufiction* чи автофікції. У сучасному кіно ця проблематика набуває особливої ваги, оскільки режисери активно інтегрують власний життєвий досвід у структуру фільму, використовуючи його як інструмент автентифікації оповіді. В українському контексті актуальність дослідження зумовлюється воєнною та посттравматичною ситуацією, у якій приватні історії трансформуються у форму публічного свідчення. У межах цих процесів формується явище «інтимної реконструкції» – відтворення автобіографічного досвіду у поєднанні з документальною основою та художнім переосмисленням. Незважаючи на наявність окремих спроб аналізу, теоретичне осмислення цього явища в сучасному корпусі наукових праць про кінематограф є фрагментарним, що визначає потребу його системного дослідження.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Вивченню автобіографічного виміру в кіно присвячені праці Філіпа Лежена (*Le pacte autobiographique*, 1975), де окреслено концепцію «автобіографічного пакту», Майкла Ренова (*The Subject of Documentary*, 2004), який аналізує автобіографічну документалістику як форму особистого висловлювання, Стелли Брюцці (*New Documentary: A Critical Introduction*, 2006), що розробляє ідею перформативного характеру документального кіно, а також Білла Ніколса (*Introduction to Documentary*, 2001) та Вівіан Собчак (*The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, 1992), які досліджують модуси документалістики й феноменологію глядацького досвіду. В українському академічному дискурсі ця проблематика отримала розвиток у монографії Галини Погребняк *Авторський кінематограф: національні інтерпретації* (2018), де в розділі «Автобіографізм у кіномистецтві» аналізується трансформація особистого досвіду митця у художню форму, а також у статті Антона Сичевського *Его-документи як джерело дослідження пам'яті* (2020), де автобіографічні тексти й мемуари розглядаються як

спосіб побудови пам'яті та альтернативний наратив історії.

Таким чином, у сучасному науковому полі вже існують напрацювання, які торкаються проблеми автобіографізму та його культурних вимірів, проте питання автобіографічного досвіду як інструменту синтезу документального та ігрового, зокрема через феномен «інтимної реконструкції», залишаються недостатньо концептуалізованими. Відтак **мета статті** – комплексне осмислення автобіографічного досвіду як інструменту синтезу документального та ігрового кіно. Автор прагне з'ясувати, яким чином різні стратегії роботи з особистими спогадами та життєвими подіями – від відтворених епізодів до автофікційних форм – дають змогу створювати кінематографічні образи, що поєднують елемент реальності та її інтерпретації. Стаття має на меті виявити естетичні, етичні та філософські виміри цього процесу, а також показати, як автобіографічне «я» у кінематографі водночас постає у ролі свідка й творця власної історії. Особливий акцент робиться на понятті «інтимної реконструкції», що постає як спосіб трансформації особистої пам'яті у кінематографічну форму свідчення та рефлексії, особливо значущу в умовах воєнного й поствоєнного досвіду України.

Виклад основного матеріалу. У цій статті пропонується робочий термін «інтимна реконструкція» для означення специфічного способу роботи автобіографічного кінематографа з особистим досвідом. Під інтимною реконструкцією мається на увазі процес перетворення приватних спогадів і переживань на публічну форму через реконструкцію, монтаж і поєднання документальних і художніх елементів. Це не буквально відтворення минулого, а радше спосіб надати досвіду видимості й осмисленості, перетворити його на естетичний образ і водночас залишити в ньому сліди процедури.

Для уточнення цього поняття виокремимо **три ключові стратегії інтимної реконструкції:**

1. Пряма реконструкція життя – відтворення минулого, яке не приховує своєї постановочності та виявляє пам'ять як процес.

2. Пам'ять як вигадка – створення поетичної реальності, де вигадка й стилізація стають формою доступу до суб'єктивної правди.

3. Варіативність досвіду – нескінченні повтори й відхилення, які демонструють пам'ять як живий, змінний процес, а не архів факту.

Таким чином, «інтимна реконструкція» постає не як усталена дефініція, а як аналітичний інструмент цієї статті, що дає змогу систематизувати різні форми автобіографічного синтезу в сучасному кіно.

У першій стратегії автобіографічного кінематографа – коли минуле «відтворюється» через *пряму реконструкцію* – постановка не маскується під документ, а, навпаки, відкрито демонструє свою зрежисованість. Йдеться не про ілюзію «захопленого факту», а про виявлення самого процесу пам'яті, яка завжди є вибіркою і монтажем. Так працює «Історії, які ми розповідаємо» (2012) Сари Поллі: режисерка комбінує інтерв'ю з родичами, архівні матеріали та стилізовані Super-8 реконструкції з акторкою Ребеккою Дженкінс. Половина фільму – це штучно створений «архів», але Поллі не приховує цього, а наголошує, що «істина пам'яті» складається з версій і нашарувань. Її прийом підтверджує тезу Стелли Брюцці, яка пише: «Документальний фільм завжди є актом зустрічі, простором перформативної взаємодії, де “правда” виникає не як копія реальності, а як результат процесу її відтворення» (Bruzzi, 2006, с. 185-186).

У зовсім іншому політичному контексті, але з подібною логікою, діє «Це не фільм» (2011) Джафара Панахі. Засуджений і позбавлений права знімати, він створює щоденник під домашнім арештом: креслить на килимі мізансцени невітленого сценарію, фіксує побут на iPhone, звертається до камери як до співрозмовника. Сам факт зйомки в умовах заборони стає політичним жестом. Коли копія потрапляє на Каннський фестиваль на флешці захованій у торті, приватний простір перетворюється на публічний акт опору. Це безпосередньо ілюструє тезу Жака Ранс'єра, який визначає *distribution of the sensible* як «систему самоочевидних фактів чуттєвого сприйняття, яка водночас виявляє існування чогось спільного та окреслює межі, що визначають відповідні частини й позиції в ньому» (Rancière, 2004, с. 12). У Панахі приватне життя стає політичним не завдяки фактам, а завдяки їх винесенню у сферу видимого, всупереч спробам влади зробити їх невидимими.

Отже, і Поллі, і Панахі розкривають структуру «інтимної реконструкції», що робить приватне публічним. У першому випадку це пам'ять, що

показує багатоголосність і прозорість власної побудови; у другому – щоденник неможливості, де заборона обертається самим актом зйомки. У цьому полягає те, що Брюцці називає «перформативною природою документального» (Bruzzi, 2006, с. 185), а Ранс'єр – «перерозподілом чуттєвого» (Rancière, 2004, с. 12): документальність існує не у верифікації факту, а у створенні нової конфігурації видимого й чутного.

У другій стратегії автобіографічного кінематографа – коли *пам'ять* функціонує як *вигадка* – фільм не актуалізує «готовий» минулий досвід із архіву, а конструює його наново як поетичну реальність, у якій художня умовність не зменшує правдивості пережитого, а, навпаки, робить її видимою. Цей підхід поєднує інтимність спогаду з його свідомим відтворенням, коли реальність трансформується у форму, здатну передати істину емоції, а не факту.

Саме так працює «Амаркорд» (1973) Федеріко Фелліні – фільм, який став зразком того, як автобіографічна пам'ять може бути виражена через міфотворення. Уже сама назва – діалектне «я пам'ятаю» – програмує глядача на сприйняття минулого не як хронологічної реконструкції, а як поетичного процесу згадування. Мозаїчна структура, що поєднує шкільні пустощі, сезонні ритуали, гротеск фашистського повсякдення й еротичні фантазми, перетворює автобіографію на «архітектуру афектів», у якій тілесна пам'ять реагує на світ через ритм, світло й рух. Особисте в «Амаркорді» театралізоване до межі карнавалу: усе, від студійних декорацій до перебільшеної міміки, говорить не про минуле саме, а про те, як воно переживається у свідомості. Як зазначає Фелліні, «я ніколи не показую свого дитинства таким, яким воно було, а лише таким, яким я його пам'ятаю» – у цій відмові від документальної точності прихована сама сутність автобіографічної вигадки: **емоційна правда важливіша за фактологічну**.

Ця ж логіка лежить в основі «Зачарованої Десни» (1955), екранізації автобіографічної повісті Олександра Довженка, створеної Юлією Солнцевою. Тут автобіографічність не є просто відтворенням життєпису, а перетворюється на поетичну модель світу. Як і у Фелліні, минуле зображене не як історія, а як стан пам'яті – плинний, фрагментарний, сповнений символів. Голос автора (втілений закадровим коментарем) не розповідає події, а створює ауру присутності, у якій дитинство набуває сакрального звучання. Камера

Солнцевої «пам'ятає» не обличчя й факти, а світло, колір, дотик вітру, перетворюючи побутові сцени на міфологеми. Так само, як Фелліні вибудовує свій Ріміні як універсальний образ європейського дитинства, Довженкова Десна стає місцем повернення до витоків власного досвіду, артефактом землі, пам'яті, дому.

Попри визначення Філіпа Лежена, для якого «автобіографічний пакт» – це угода довіри, заснована на тотожності автора, оповідача й головного героя (Lejeune, 1975, с. 14–15), у кінематографі ця модель набуває іншої природи. Тут пам'ять завжди розподілена між кількома суб'єктами бачення – режисером, камерою, актором, монтажем – і тому «підпис» під автобіографічним пактом ніколи не належить одній свідомості. У Фелліні його ставить сам візуальний образ – ритм, гротеск, колористика, що перетворюють особисте минуле на театр пам'яті; у Солнцевої – це голос і пластика монтажу, які не просто ілюструють текст Довженка, а вступають із ним у діалог, створюючи спільну, подвійну свідомість.

Ця багатошаровість зору й пам'яті відповідає тому, що Вівіан Собчак називає «подвоєним баченням»: кінематограф завжди передбачає наявність двох свідомостей, які дивляться й ділять між собою світ (Sobchack, 1992, с. 24). У цьому сенсі автобіографічний акт у кіно постає не як монолог автора про себе, а як діалог – між дорослим і дитиною у Фелліні, між пам'яттю Довженка і поглядом Солнцевої, що її оживлює. Саме в цій взаємності народжується кінематографічна форма довіри, де автентичність не доводиться, а проживається через спільний акт бачення.

Як слушно зауважує Галина Погребняк у розділі «Автобіографізм у кіномистецтві» своєї монографії «Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини XX – початку XXI століття», «автобіографізм зумовлює особливу форму вираження суб'єктивності режисера і перетворює власний досвід на естетичний образ» (Погребняк, 2020, с. 87). У цьому сенсі «Амаркорд» і «Зачарована Десна» демонструють дві модальності одного процесу: у Фелліні – пам'ять як театралізований акт звільнення від дитинства, у Довженка – пам'ять як сакралізована матерія повернення до його витоків. І в обох випадках автобіографічність стає не темою, а формою мислення – способом бачити світ через особисту історію,

яка, будучи реконструйованою, набуває універсального звучання.

У стратегії *варіативності*, автобіографічний досвід постає не як одноразова реконструкція чи фіксація «минулого факту», а як **процес варіювання** – повтори, мікрорзуви, відгалуження, які щоразу по-новому розкладають особистий матеріал у формі фільму. **Хон Сан Су** робить повтор **структурним принципом**: його наративи розігрують подібні ситуації зустрічей, прогулянок, застіль і творчих криз, але кожен цикл відхиляється від попереднього настільки, щоби висвітлити інший нерв взаємин і саморефлексії. У «*Прямо зараз, а не потім*» (2015) одна історія проживається двічі з відмінною інтонацією та наслідками; «*Вночі на пляжі наодинці*» (2017) переносить приватну травму у серію варіацій дистанції/близькості; «*Прогулянка*» (2022) пропонує кілька «версій» тих самих взаємодій, де порядок подій і модальність погляду змінюють акценти. Критики влучно фіксують це як «перетворення повтору звичок і obsesій на структурну основу» та як кінематограф, «насичений дублюваннями й варіаціями однієї зустрічі», – означення, що артикулюють продуктивну природу різниці в повторенні. (Hong Sang-soo and the Pleasure of the Repeat, Andrew Russeth, 2022)

Теоретичну рамку тут надає Марія дель Кармен Моліна Бареа: спираючись на Бергсона й Дельоза, вона показує, що в Хона пам'ять **діє**, а не зберігає – повтор не повертає тотожне, а щоразу **актуалізує відмінність**, перетворюючи приватний досвід на подію варіації (Molina Barea, 2021). У такій оптиці автобіографізм не зводиться до прямої «сповіді»: він **втілюється у формі**, де стиль (подвійні структури, варіативні монтажні рими, римовані мотиви) і є носієм авторського «я». Феноменологічно це корелює з тезою Вівіан Собчак про «подвійну оптику» екранного досвіду – співприсутність двох суб'єктів, автора й глядача, які «матеріально і свідомо ділять між собою світ» (Sobchack, 1992, с. 24): у Хона глядач проживає «той самий» епізод інакше саме завдяки ритмічним і інтонаційним зсувам, а отже – завдяки **формі**, що втілює пам'ять.

У цій самій логіці варіативності, але на іншому матеріалі, працює Валентин Васянович у «За перемогу!» (2025). Дія розміщена в уявленому післявоєнному Києві, де режисер Роман (його грає сам Васянович) пробує повернутися до кіно: він живе з підлітком-сином, тоді як дружина й мо-

лодша донька лишаються за кордоном; реальність стабілізується, але наслідки війни не зникають – саме вони формують мотивацію та ритм дій персонажа. Вибір близького майбутнього як часу дії працює тут як естетична дистанція: фільм не реконструює «як було», а моделює «як триває» – як війна, хоч і без пострілів, продовжує визначати конфігурацію сім'ї, дружби, праці та етики професії. Цю амбівалентність між документальним і вигаданим фіксують і синопсис, і фестивальна комунікація: стрічку описують як docudrama, що «уявляє поствоєнну Україну», а її центральний персонаж – режисера, який намагається знову знімати в Києві; водночас саме це метاپоложення (герой-режисер, автор у кадрі) перетворює автобіографічний жест з приватної констатації на **перформативну процедуру** – форму, у якій глядач спостерігає не лише «історію», а самі **умови видимості**: хто і як створює кадр, що залишається поза рамкою, як приватне перетинає поріг публічності. Склад знімання (невелика команда, поєднання функцій «перед/за камерою»), а також інтонація «змішування факту й вигадки» наголошують, що предметом уваги стає не «подія як така», а **процес її формування** – збирання сцени, логістика, помилки, переробки, паузи, у яких і «осідає» досвід. Формально картина продовжує аскетичну лінію автора: довгі, статичні плани, глибокофокусні композиції та мінімум монтажних склеювань створюють режим тривалої присутності, де поле кадру функціонує як відкритий простір відповідальності – і для персонажа-режисера, і для реальних учасників процесу. У підсумку «За перемогу!» уточнює саму ідею автобіографічного синтезу: документальною тут є **видимість виробництва** (самоприсутність автора, злагоджена робота малої групи, доступність «похибок»), а ігрове надає **модус відмінності** (моделювання ситуацій у близькому майбутньому, перестановка акцентів, метакінематографічний ракурс). Саме через таку конфігурацію фільм оприявнює «правду переживання» не у схемі верифікації («як було»), а у модусі відповідності досвіду («як це триває у формі»), що й відзначають огляди: поєднання факту й вигадки в «майже теперішній» Україні, робота «тонкими шарами», акторські й виробничі ролі, що перетинаються, та впізнаваний візуальний аскетизм як інструмент етики погляду. Не випадково саме ця позиція була відзначена на TIFF – фільм здобув Platform Award, що підсвітила релевант-

ність його етико-естетичної рамки до «післявоєнного» горизонту сучасного кіно.

Висновки. Запропоноване у статті поняття *інтимної реконструкції* дає змогу окреслити автобіографічний кінематограф як простір, де приватне життя трансформується у публічну форму завдяки поєднанню документальних і художніх стратегій. Виділені три її модальності – пряма реконструкція життя, пам'ять як вигадка, варіативність досвіду – демонструють різні способи роботи з особистим матеріалом, що однаково виводять його за межі індивідуального досвіду. У першій стратегії («Історії, які ми розповідаємо» Сари Поллі, «Це не фільм» Джафара Панахі) ключовим стає показ самої процедури пам'яті й політичного жесту видимості: документальність тут існує не як верифікація факту, а як форма публічного акту. У другій («Амаркорд» Федеріко Фелліні, «Зачарована Десна» Олександра Довженка та Юлії Солнцевої) особисте вибудовується у поетичний вимір, де художня стилізація та феноменологія присутності створюють інший доступ до «правди переживання». У третій (фільми Хон Сан Су та «За перемогу!» Валентина Васяновича) автобіографічність реалізується через варіації й повтори: пам'ять постає не як архів, а як динамічний процес, де навіть реконструйована форма стає актом свідчення. Залучені теоретичні оптики – «перформативність документального» (Стелла Брюцці), «автобіографічний пакт» (Філіп Лежен), «подвійна оптика втіленого глядача» (Вівіан Собчак), «перерозподіл чуттєвого» (Жак Ранс'єр), а також інтерпретація автобіографізму в авторському кіно (Галина Погребняк) – дають можливість побачити, що інтимна реконструкція не є фіксацією «минулого факту», а завжди процедуральним жестом, де важить спосіб показу, етика авторської позиції та форма взаємодії з глядачем. Отже, інтимна реконструкція як аналітичний інструмент відкриває можливість систематизувати різні стратегії автобіографічного синтезу у сучасному кіно та показати, що саме в цій межовій зоні між документальним і вигаданим формується нова естетика і політика пам'яті.

Джерела та література

Погребняк, Г. (2020). Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини XX – початку XXI століття. Київ: NAKKKiM. С. 87. URL:

- https://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/monohrafi/Pogrebniak_Avtorskiy_kinematograf.pdf (дата звернення: 3.10.2025).
- Сичевський, А. (2021). «Мемуари як его-документи: вектори автобіографічної нарації, засади використання та інтерпретація». *INTERMARUM: History, Policy, Culture*, № 13. С. 243-263. URL: <https://eprints.zu.edu.ua/40202/1/%D0%A1%D0%B8%D1%87%D0%B5%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9.pdf> (дата звернення: 3.10.2025)
- LB.ua. (2025). Валентин Васянович: «Мені простіше самому стати в кадр». *LB.ua. Культура*. 01.10.2025. URL: https://lb.ua/culture/2025/10/01/699053_valentin_vasyanovich_meni.html (дата звернення: 3.10.2025)
- Bruzzi, S. (2006). *New Documentary*. 2-ге вид. London–New York: Routledge. P. 185-186.
- Lejeune, Ph. (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil. P. 14-15.
- Molina Barea M. del C. (2021). Endless rewriting of experience: Variability as a method in Hong Sangsoo's cinema. *Communication & Society*, Nr 34(3). P. 27-40.
- Rancière, J. (2004). *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. London–New York: Continuum. P. 12.
- Russeth A. (2022). Hong Sang-soo and the Pleasure of the Repeat. *The New York Times*. URL: <https://www.nytimes.com/2022/11/30/movies/hong-sangsoo-repetition.html> (дата звернення: 3.10.2025)
- Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press. P. 24.
- the second half of the 20th – early 21st century]. Kyiv: NAKKKiM. P. 87-89. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/monohrafi/Pogrebniak_Avtorskiy_kinematograf.pdf [in Ukrainian]
- Sychevskyi, A. (2021). Мемуари як его-документи: вектори автобіографічної нарації, засади використання та інтерпретація [Memoirs as ego-documents: vectors of autobiographical narration, principles of use and interpretation]. *INTERMARUM: History, Policy, Culture*, Nr. 13. P. 243-263. URL: <https://eprints.zu.edu.ua/40202/1/%D0%A1%D0%B8%D1%87%D0%B5%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9.pdf> [in Ukrainian]
- Valentyn Vasyanovych: «Meni prostishe samomu staty v kadr» [«It's easier for me to step into the frame myself»]. *LB.ua. Culture* 01.10.2025. URL: https://lb.ua/culture/2025/10/01/699053_valentin_vasyanovich_meni.html [in Ukrainian]
- Bruzzi, S. (2006). *New Documentary*. 2-ге вид. London–New York: Routledge. P. 185-186.
- Lejeune, Ph. (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil. P. 14-15.
- Molina Barea M. del C. (2021). Endless rewriting of experience: Variability as a method in Hong Sangsoo's cinema. *Communication & Society*, Nr 34(3). P. 27-40.
- Rancière, J. (2004). *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. London–New York: Continuum. P. 12.
- Russeth A. (2022). Hong Sang-soo and the Pleasure of the Repeat. *The New York Times*. URL: <https://www.nytimes.com/2022/11/30/movies/hong-sangsoo-repetition.html> (дата звернення: 3.10.2025)
- Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press. P. 24.

References

Pohrebniak, H. (2020). Avtorskiy kinematograf u kulturnomu prostori druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia [Author cinema in the cultural space of

the second half of the 20th – early 21st century]. Kyiv: NAKKKiM. P. 87-89. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/monohrafi/Pogrebniak_Avtorskiy_kinematograf.pdf [in Ukrainian]

Kyrylo Zemlianyi

Autobiographical experience as a tool for the synthesis of documentary and fiction cinema

Abstract. The *purpose* of this article is to explore autobiographical experience as one of the key instruments for synthesizing documentary and fiction cinema. The analysis seeks to identify how personal memories, private emotions, and the individual experience of the author can be staged or reconstructed within cinematic space, transforming into a universal artistic and simultaneously documentary expression. In this context, the concept of “*intimate reconstruction*” is introduced as a way of working with memory and personal history, combining factual foundations with elements of invention to create a new form of authenticity and emotional truth in film. The *methodology* of the study is based on an interdisciplinary approach that integrates hermeneutics, cultural studies, and film analysis. The sources include both academic publications and cinematic works, treated as phenomena of visual culture. The *scientific novelty* of the article lies in the introduction of the concept of “*intimate reconstruction*” into academic discourse as a distinctive method of engaging with autobiographical experience in hybrid cinema. This approach allows for the description of directorial strategies in which personal memories and private experiences become the foundation for artistic staging, combining elements of documentary veracity with fictional invention. Unlike established concepts in documentary studies such as Stella Bruzzi’s *performative documentary* and Philippe Lejeune’s *autobiographical pact*, *intimate reconstruction* emphasizes the interplay between memory, emotional truth, and creative reconstruction, opening new horizons for the analysis of autobiographical cinema. Within this framework, the article offers a new perspective on the synthesis of documentary and fiction, highlighting both Ukrainian and international film practices. The *conclusions* indicate that autobiographical experience in contemporary cinema functions as an effective tool for synthesizing documentary and fictional modes, enabling the fusion of factual foundations with artistic invention. It produces a unique form of authenticity where the personal becomes universal and the private acquires social and political resonance. The disclosure of this experience through staging or *intimate reconstruction* opens new avenues for the study of memory, identity, and ethical dimensions in cinema. Such practices generate a distinctive type of hybrid expression, where the filmmaker simultaneously occupies the roles of author, witness, and protagonist of their own film.

Keywords: autobiographical experience, intimate reconstruction, performative documentary, modes of documentary, autobiographical pact, authorial subjectivity.

Подано до редакції 30.10.2025

Підписано до друку 25.11.2025