

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ІЗМАЇЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Кафедра історії та методики її навчання**

**УКРАЇНСЬКЕ КІНОМИСТЕЦТВО ЯК ЧИННИК
ІСТОРИЧНОЇ ПРАВДИ ХХ СТ. ПО СЬОГОДЕННЯ**

Кваліфікаційна робота здобувача

освітнього ступеня магістр
(бакалавр, магістр)

Спеціальності 014.03 Середня освіта (історія)

(шифр і назва спеціальності (спеціалізації, предметної спеціальності))

освітньої програми Середня освіта: історія. Громадянська
освіта і національно-патріотичне виховання

(назва освітньої програми)

Кожокару Дениса Сергійовича

(прізвище, ім'я, по батькові здобувача вищої освіти)

Керівник к.і.н., доц. Гончарова Н.О.

(науковий ступінь, вчене звання, прізвище, ініціали)

Рецензент Акчешаш А.В., вчитель історії Ізмаїльського ліцею
№1 з гімназією з поглибленим вивченням англійської мови

(науковий ступінь, вчене звання, прізвище, ініціали)

Ізмаїл – 2024

Робота допущена до захисту
на засіданні кафедри історії та естетики
(назва випускової кафедри) 16-е навчання

протокол № 7 від «12» грудня 2024 р.

Завідувач кафедри

Г.Томас - Томарова Н.О.

(підпис) (прізвище, ініціали)

Робота пройшла публічний захист

на відкритому засіданні АК

«25» грудня 2024 р.

Оцінка дуже високо 97.5

(за національною (ЄКТС) (Кількість балів)

шкалою)

Голова АК

Патаринов Т.В.

(підпис) (прізвище, ініціали)

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ ДОСЛІДЖУВАНОЇ ПРОБЛЕМИ.....	8
1.1. Теоретична джерельна база дослідження українського кіномистецтва.....	8
1.2. Методологія дослідження українського кіно у висвітленні історичної правди.....	10
1.3. Характерні риси історіографії українського кіно.....	17
РОЗДІЛ 2. УКРАЇНСЬКЕ КІНОМИСТЕЦТВО ТА ЙОГО МІСЦЕ У ВИСВІТЛЕННІ СУЧАСНОЇ ІСТОРІЇ	26
2.1. Ранні етапи розвитку українського кіно: аналіз перших українських фільмів, їх тематики та особливостей	26
2.2. Вплив радянської ідеології на українське кіно: дослідження тематики та жанрів радянських фільмів, знятих в Україні	31
2.3. Період незалежності: нові виклики та можливості. Аналіз змін у українському кіно після проголошення незалежності.....	36
РОЗДІЛ 3. ШЛЯХИ ВИКОРИСТАННЯ УКРАЇНСЬКОГО КІНОМИСТЕЦТВА У ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ	43
3.1. Психолого–педагогічні основи використання кіномистецтва	43
3.2. Історія використання кіно в освіті: огляд історичних аспектів застосування кіно в навчальному процесі.....	50
3.3. Методи та форми використання кіномистецтва в освітньому процесі.....	58
ВИСНОВКИ.....	65
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ	71

ВСТУП

Актуальність теми. Кіно – це не просто розвага, а потужний інструмент формування світогляду, збереження історичної пам'яті. Українське кіно, незважаючи на численні випробування, завжди відіграло важливу роль у збереженні національної ідентичності та популяризації історичної правди. Українське кіно протягом різних історичних періодів відображало складні процеси, що відбувалися в нашій державі, та як воно впливало на формування історичної свідомості суспільства.

Історична пам'ять – це фундамент національної ідентичності. В умовах інформаційної війни та маніпуляцій з минулим особливо важливо зберегти історичну правду. Українське кіно, як мистецтво, здатне заглибитися в найтонші нюанси історичних подій, передаючи їх глядачу на емоційному рівні.

Українське кіно завжди було невід'ємною частиною боротьби за незалежність. Воно відбивало прагнення українського народу до самовизначення та збереження своєї культурної спадщини.

Українське кіномистецтво, як потужний інструмент культурної пам'яті, відіграє значну роль у формуванні історичної свідомості суспільства. Дана робота націлена на аналіз того, яким чином образи кіно слугують носіями історичної правди та впливають на процес конструювання національної ідентичності. За допомогою методу порівняльного аналізу різних історичних періодів буде досліджено, як змінювалися способи відображення історичних подій в українському кіно та які ідеологічні наративи домінували в різні епохи.

Мистецтво кіно є одним із визначальних елементів розвитку національної культури, показником духовності та зрілості суспільства. Український кінематограф має значні здобутки у збагаченні світової культури видатними творами, що відображають велику історію, самобутність і духовну

красу нашої країни. Творча біографія українського кіно – це постійні духовні пошуки, мистецькі відкриття та боротьба за право вільно творити.

Водночас, як жодна інша сфера суспільного життя, успішне функціонування та розвиток кінематографу потребує постійної підтримки та меценатства з боку держави та органів влади різних рівнів, створення відповідної виробничої інфраструктури, інвестиційного та поточного фінансування, забезпечення матеріально–технічними засобами.

Тому розвиток національного кінематографа в Україні сьогодні є пріоритетним напрямом державної політики в гуманітарній сфері, про що зазначено в Законі України «Про культуру» та Законі «Про кінематографію».

Вивчення розвитку українського кінематографа з сучасної перспективи є важливою темою дослідження, оскільки кожна епоха і кожне покоління аналізує історію мистецтва під власним кутом зору.

Мета роботи полягає у комплексному вивченні особливостей становлення та розвитку українського кіномистецтва XX–XXI ст. та його значення у висвітленні історичної правди. Для її реалізації необхідно вирішити **наступні завдання:**

1. Проаналізувати історіографію та джерельну базу дослідження українського кіномистецтва.
2. Розглянути методологію дослідження українського кіно у висвітленні історичної правди.
3. Розкрити характерні риси історіографії українського кіно.
4. Дослідити ранні етапи розвитку українського кіно, їх тематику та особливості.
5. З'ясувати вплив радянської ідеології на українське кіно.
6. Здійснити аналіз змін у українському кіно після проголошення незалежності.
7. Охарактеризувати методи та форми використання кіномистецтва в освітньому процесі.

Об'єктом дослідження є українське кіномистецтво як соціокультурний феномен.

Предметом дослідження є фактори впливу українського кіномистецтва на формування і розуміння історичної правди.

Методи дослідження – з метою всебічного, повного та об'єктивного аналізу розвитку українського кінематографу при написанні цього дослідження було використано низку методів, зокрема формально–логічні методи дослідження, методи синтезу, аналізу, індукції та дедукції, які допомогли проаналізувати припущення, що сприяли виникненню та розвитку українського кіно як формотворчого чинника історичної реальності. Проблемно–концептуальний метод також сприяв осмисленню та аналізу розвитку українського кіно наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття.

Практичне значення. Результати дослідження, отримані в ході виконання кваліфікаційної роботи, можуть бути використані для комплексного вивчення особливостей становлення та розвитку українського кіномистецтва.

Апробація результатів дослідження. Головні тези кваліфікаційної роботи презентувались на науково-практичних конференціях: всеукраїнських «Пріоритетні напрями європейського наукового простору: пошук студента» (м. Ізмаїл, 16 травня 2024 р.), «Науковий пошук студентів та аспірантів ХХІ ст.: сучасні проблеми та тенденції розвитку гуманітарних і соціально-економічних наук» (м. Ізмаїл, 15 листопада 2024 р.); міжнародних Дунайські наукові читання «Українська Бессарабія як модель полікультурного розвитку держави» (м. Ізмаїл, 20 грудня 2023 р.), «Тоталітарний спадок і сучасна меморіальна політика: європейський контекст та регіональні особливості» (м. Ізмаїл, 17-18 травня 2024 р.), «Етнічна культура в глобалізованому світі» (м. Одеса, 4-5 червня 2024 р.), «Scientific Research in the Age of Virtual Reality: Exploring New Frontiers» (м. Монреаль, Канада, 18 грудня 2024 р.).

Публікації. Основні результати дослідження автора кваліфікаційної роботи викладено в двох публікаціях:

1. Кожокару Д. Патріотичний потенціал українського кіно у вихованні молоді. *Пріоритетні напрями європейського наукового простору: пошук студента*. Ізмаїл: РВВ ІДГУ, 2024. Вип. 14. С. 181-183.
2. Кожокару Д.С. Застосування кіно в освітньому процесі. *Scientific Research in the Age of Virtual Reality: Exploring New Frontiers*: матеріали LII Міжнародної науково-практичної конференції. Збірник тез. International Scientific Unity. 2024. С. 364-368.

Структура кваліфікаційної роботи зумовлена її метою та науковими завданнями. Робота складається зі вступу, трьох розділів (дев'яти підрозділів), висновків, списку використаних джерел та літератури.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРІОГРАФІЯ ДОСЛІДЖУВАНОЇ ПРОБЛЕМИ

1.1. Теоретична джерельна база дослідження українського кіномистецтва

Історіографія досліджуваної проблеми спрямована на виявлення особливостей наукової рецепції українського кінематографу протягом XX – першої чверті XXI ст., виокремлення основних етапів еволюції сценічного слова, встановлення теоретичних прогалин, а також проблематизації предмета дослідження в рамках історичного знання.

Джерельна база дослідження українського кіномистецтва охоплює широкий спектр різноманітних джерел, які включають архівні матеріали, опубліковані праці, візуальні та медіаджерела, інтернет-ресурси та закордонні джерела. Серед архівних матеріалів значне місце займають документи з державних архівів, такі як матеріали Центрального державного кінофотофоноархіву України імені Г. С. Пшеничного, кіноплівки та відеоматеріали, а також особисті архіви кінематографістів, включно з їх листуванням і рукописами.

Опубліковані джерела складаються з книг, монографій, наукових статей, збірників матеріалів конференцій, а також автобіографій, мемуарів та інтерв'ю з діячами українського кінематографу. Візуальні джерела представлені фотографіями зі знімальних майданчиків, афішами, плакатами та іншими рекламними матеріалами, які популяризують українські фільми.

Медіаджерела включають кіножурнали, рецензії, телевізійні та радіопередачі, що аналізують і критично оцінюють українські фільми. Інтернет-ресурси, такі як онлайн-архіви та бази даних, містять оцифровані фільми та документи, тоді як кінопортали та блоги пропонують спеціалізовані огляди й аналізи. Закордонні джерела доповнюють цю базу

аналізами іноземних кінокритиків та дослідників, а також матеріалами, що висвітлюють участь українських фільмів у міжнародних фестивалях, надаючи змогу вивчати українське кіно в контексті світового кінематографу.

Вивчення державної політики в українському кінематографі потребує залучення широкого спектра джерел, що дозволяє всебічно дослідити цей напрямок. Джерельна база дослідження включає кілька груп опублікованих та неопублікованих документів, таких як архівні матеріали, збірники документів, матеріали періодичних видань, а також спогади. Серед цих джерел особливо варто виділити ті, що безпосередньо характеризують радянський кінематограф 1960–1980-х років, і допомагають його проаналізувати.

Серед опублікованих джерел особливе значення мають збірники документів, які включають постанови, накази, рішення та резолюції, що висвітлюють різні аспекти діяльності кінематографічної галузі. Ці документи допомагають сформувати уявлення про ідеологічну складову українського радянського кінематографу другої половини 1960-х – першої половини 1980-х років. Зокрема, до таких збірників належать багатотомна праця «Комуністична партія Радянського Союзу в резолюціях і рішеннях з'їздів, конференцій і пленумів ЦК», а також «Вопросы идеологической работы КПСС. Сборник важнейших решений КПСС (1965–1972 гг.)». Ці збірники дозволяють відстежити офіційну партійно-державну лінію щодо розвитку кінематографу, а також теоретичні й організаційні основи, на яких вона базувалася.

Також варто виділити багатотомний збірник «Україна: антологія пам'яток державотворення, Х–XX ст.: у 10 т.», зокрема том 9 «Час випробувань. Консолідація національно-патріотичних сил (1939 рік – початок 80-х років XX ст.)». У цьому збірнику зібрані документи, що стосуються різних сфер життя та боротьби за державну самостійність України,

включаючи матеріали, що відображають стан і умови функціонування українського кінематографу.

До опублікованих джерел можна також віднести виступи та промови провідних керівників держави, таких як Л. Брежнєв, Ю. Андропов, К. Черненко, а також першого секретаря ЦК Комуністичної партії України В. Щербицького. Ці виступи допомагають зрозуміти політичну ситуацію в країні та ставлення того чи іншого керівника до українського кінематографу. Важливим джерелом є також спогади П. Шелеста, які містять характеристики окремих політичних діячів. У збірці спогадів, документів та матеріалів про П. Шелеста є документи, що відображають його ставлення до українського поетичного кіно та режисерів, таких як С. Параджанов, Ю. Іллєнко, Л. Осика.

Важливим джерелом для дослідження проблеми є матеріали, опубліковані в пресі. Зокрема, це такі видання, як газети «Правда» та «Радянська Україна», де друкувалися партійні рішення, накази й постанови. Ці документи дозволяють вивчити політичну ситуацію в УРСР, яка мала безпосередній вплив на культурний розвиток республіки.

Серед друкованих видань важливу роль відіграє журнал «Новини кіноекрану» — щомісячний український ілюстрований журнал, орган державного комітету УРСР з кінематографії та Союзу кінематографістів УРСР, що виходив з 1961 року. Це джерело інформації про події та стан розвитку українського кінематографу, а також містить інтерв'ю з діячами кінематографу, які є цінними для розуміння тодішньої ситуації в галузі.

1.2. Методологія дослідження українського кіно у висвітленні історичної правди

Хоча багато дослідників намагаються проаналізувати основні проблеми кінознавства, мало хто звертає увагу на брак власного дослідницького

інструментарію. Розгляд і визначення певних аспектів об'єкта дослідження з точки зору суб'єктивної думки є предметом аналізу в мистецтвознавчій сфері аудіовізуального мистецтва. Коли потрібна конкретика, неточність, розпливчастість і двозначність призводять до невизначеності та інтерпретації одного й того ж явища під різними кутами зору. Таким чином, одна і та ж теоретична робота може бути сприйнята по-різному.

Тому теоретико-методологічні засади дослідження є дуже важливими для становлення та розвитку українського кіно. У зв'язку з цим українські кінознавці використовують різні методи аналізу та викладу матеріалу, в яких можна знайти спільні тенденції, що підтримують термінологічну базу кінознавства як науки. Сьогодні синтетична природа кіно, особливо методи, що використовуються для порівняння різних часових і просторових змін у межах однієї екранної реальності, привертає науковий інтерес багатьох дослідників [9].

Аналізуючи світовий досвід з точки зору його рефлексії на сучасне українське кінознавство, варто зазначити, що після появи семіотики в кіномистецтвознавстві відбувався процес придушення інноваційних утворень. Чимало досліджень з історії кіно з'явилося як на Заході, так і у власних культурних вимірах. Нові методологічні стратегії ґрунтувалися на світовому досвіді наукових досліджень, зокрема в галузі кінознавства.

Зокрема, вже давно визнаним фундаментальним методом, заснованим на детальному описі природи сюжетів, характерів і конфліктів, став дескриптивний метод. Відмінною рисою цього методу є його зосередженість на взаємозв'язках між компонентами кінопроцесу. Це означає, що він бере до уваги не лише каркас структури фільму, а й низку взаємопов'язаних елементів, які мають відповідний вплив на функціональні характеристики всіх компонентів.

Варто зазначити, що структурні методи тісно пов'язані з семіотикою, вивченням властивостей знакових систем, і що в 1960-х роках широка

наукова дискусія італійського кінорежисера П. Пазоліні про мову кіно та її одиниці дала змогу по-новому поглянути на цю проблему.

Таким чином, почав переважати семіотичний підхід, для якого характерна монологічна інтерпретація знака з метою розкриття його значення та закономірностей зв'язку і комбінації знакових елементів між знаковою системою та її реципієнтами.

Контекстуальний метод нашого дослідження ґрунтується на вивченні контексту, який допомагає побачити твір мистецтва крізь призму його історичного, мистецького та біографічного контексту, щоб позиціонувати його в межах соціально-політичних, ідеологічних, естетичних та культурних критеріїв. На цій основі виникають методологічні відгалуження, як-от аналіз кінематографічних творів у контекстах, пов'язаних із психоаналітичною теорією.

Так, Ю. Ілленко пропонує цікавий підхід до основних теоретичних питань кіномистецтва. Цей підхід полягає у своєрідній інтерпретації філософсько-релігійних теорем, що розкривають особливості мови кіно та методології кіномитця, а також подає біблійні тексти про створення світу паралельно зі створенням художніх образів [30].

Варто зазначити, що В. Горпенко використовує такі методологічні принципи в галузі теорії кіно, що ґрунтуються на структурних аспектах логіки матеріалу та історичному контексті, в якому розглядаються факти, події та їхні наслідки.

Дослідниця стверджує, що «кінотекст у контексті епохи має бути головним об'єктом аналізу і основою загальної картини історії українського кіно» [14].

Таким чином, І. Зубавіна аналізує простір і час як основні параметри кінематографічної реальності. Для вивчення хронотопу кіно, тобто єдності часових і просторових параметрів у функціонуванні екранних творів, авторка використовує методологічні принципи з різних галузей людського знання.

Його дослідження ґрунтується на класичних методах аналізу та синтезу; І.Б.Зубавіна використовує попередні теоретичні концепції і водночас виводить власну формулу кінематографічної реальності [27].

У перше десятиліття після здобуття Україною незалежності державне кіно запропонувало глядачам новий підхід, який більш точно висвітлював події минулого, про які за радянських часів не могло бути й мови з точки зору історичної справедливості. Завдяки кіно ми отримали можливість змінити своє ставлення до подій і документів, пов'язаних з Голодомором, Голокостом, Другою світовою війною, визвольною боротьбою УПА та репресіями. Замість того, щоб розвивати перспективні моделі, державне кіно воліло повністю відкидати цінності минулого.

Кінематографічний процес в Україні в 1990–х роках був непростим. Найбільш екстремальною точкою став 1996 рік, коли інтенсивне блокування державної фінансової підтримки, а подекуди й абсолютна заборона творчих реалій спричинили кризу українського кінематографа. Треба визнати, що в результаті занедбаності кіновиробництва кінопроцес майже зупинився. Загалом кінематограф початку 1990–х років розглядається з точки зору забороненої тематики. Жанрове кіно, яке майже не розвивалося, нарешті отримало власне визначення. І лише потім жанрові та тематичні новації отримали практичну підтримку. Таким чином, історію українського кіно можна умовно поділити на дві різні половини: перше десятиліття незалежності та десятиліття після здобуття незалежності [6].

На думку дослідниці Л. Брюховецької, важливою і невирішеною особливістю цього періоду був інтерес до тих сфер життя та історії, які з різних причин перебували поза сферою інтересів кінематографістів. Серед них – життя нічних клубів, наркоманія, проституція та організована злочинність. Спочатку теми цих фільмів здавалися екзотичними, але згодом їх поширеність і майже нерегульоване використання стали суспільною

проблемою, як у фільмах А. Матечка, О. Ісаєва, В. Баркасіна, А. Іванова, В. Савельєва, А. Дончика та інших [7].

Дуже важко зробити строгу типологію різноманітних жанрів і тематик українського кіно цього періоду. Це пов'язано з великою різноманітністю тематики. Більшість з них – це кінематографічні твори, що зображують історичні події. Фільми цієї категорії мають елементи автентичної агіографії та широке розмаїття процесів візуалізації. Для них характерні порівняння між жахливим сьогоденням і так званим ідеальним недавнім минулим. Деякі фільми також зосереджені на відтворенні внутрішнього світу персонажів. В українських фільмах з'являються персонажі, які схильні ставити під сумнів моральні цінності, але здатні на позитивні вчинки. Що стосується сексуального та еротичного кіно, то воно характеризується надзвичайною відвертістю. Фільми демонструють реальний інтерес сучасного українського кінематографа до несвідомих явищ, таких як містика і таємниці підсвідомості [11].

Патріотично налаштовані режисери за період 90–х років звертаються до наступних тем, а саме:

- Голодомор настільки тісно пов'язаний зі становленням української держави, що кінематографісти розглядають його як вершину державності. Спочатку цією темою займалися далеко від України, в канадській діаспорі. Лише в часи перебудови до неї почали звертатися українські кінематографісти. Цілком природно, що тема Голодомору зберегла свої найважливіші позиції і набула більш глибокого розвитку в період незалежності України. Про це свідчать роботи Олеся Янчука, Миколи Масіченка, Сергія Лисенка та інших.

- Тема – національно–визвольна боротьба в Західній Україні 1941–1954 років. Тема охоплює широкий спектр відгомонів військових конфліктів і нерівних кривавих подій, таких як картини Леоніда Мужука, фільми Георгія та Олександра Давиденків, Аркадія Микульницького.

- Тема сталінських репресій обговорювалася у зв'язку з наслідками антиукраїнських репресій. Тему обговорювали Георгій Давиденко та Роман Сільман.

- Тема аварії на Чорнобильській АЕС розкриває масштаби екологічної катастрофи і є предметом дослідження українських кінематографістів. Творчість Ігоря Кобрини, Георгія Шкляревського та Сергія Буковського яскраво це ілюструє. Ролан Сергієнко продюсував весь чорнобильський цикл.

Дослідження Л. І. Брюховецької показує, що українське поетичне кіно є важливим гравцем в українській візуальній культурі, а його головною особливістю є національний колорит, який є втіленням українського народу в кіно. Виникнення та розвиток українського поетичного кіно відбувалося в період переходу в культурній ситуації країни від пострадянського кінематографа до суто націоналістичного. Важливою особливістю цього періоду є етнічний вимір українського кіно.

Дослідниця також визначає, що поетичне кіно дуже гостро реагувало на соціальні зміни і яскраво відображало їх на екрані. Соціальні зміни, які поклали край старому життю, міфологізувалися. На цьому етапі виникають цікаві моменти, такі як підміна художніх творів. Політичні категорії замінюються етнічними. Прикладом цього процесу є зміна важливості теми етнічної культури. Сприйняття поетичного українського кіно знаходить широке відображення в проблематиці етнічного питання. Саме воно постає перед глядачем у момент переходу від національного до загальнолюдського. Характерним аспектом політичного кіно є його емоційне, нарочито романтичне та іронічне ставлення до надто ідеалізованого розуміння національної культури [7].

Коли ми розглядаємо українське поетичне кіно з його проблематикою та поетикою в структурі кінотекстів, то бачимо яскраве відображення кожного з цих елементів. Нас цікавлять різні аспекти цього питання. Основними з них є поняття етнічної території, тобто рідної землі та

батьківщини, і символічної території, тобто відображення ідентичності та інтересів етнічної групи. Не менш важливим є питання села як носія етнічної групи, що є особливим варіантом поєднання традиційної свідомості та культури загалом. Важливим є також питання символічних та архетипних постатей. Це стало відтворенням чистого українського в національному кінематографі.

За словами Л. Брюховецької, наприкінці 1990–х років український кінематограф перебував у надзвичайно складній ситуації. Наприклад, у 1993 році було ліквідовано Укрдержкінофонд на чолі з Юрієм Ілленком. Український уряд не був зацікавлений у підтримці українського кіно, був байдужий до його естетичних, моральних та ідеологічних цінностей і надавав перевагу іноземним фільмам. Зарубіжні фільми були агресивними та жорстокими [6].

Однак українські кінематографісти спільними зусиллями оновили та оживили жанрову та тематичну палітру. Українські кінематографісти – молоді та сповнені ентузіазму, свідомо шукають власну інтерпретацію та особистий шлях, активно відмовляючись від наслідування. Ця група молодих кінематографістів намагається вирватися зі старого кола однозначності та певної провінційності, щоб створити нові світи та дати українському кіно нове життя. Цей радикальний розрив між поколіннями є типовою рисою 1990–х років. Відповідно, він перейшов у конструктивну фазу, і молоді піонери естетичного бунту почали ідентифікувати себе з мейнстрімом українського кіно. Таким чином, маніфест творчої молоді 1990–х є цікавим прикладом метафізичного зв'язку між епохами та поколіннями [5].

І. Зубавіна зазначає, що ринкові відносини в українському кінематографі характеризуються прибутковістю, якій віддають перевагу багато режисерів. Така ситуація сприяла оновленню типології екранних персонажів, якщо порівнювати фільми початку та кінця 1990–х років. Зі зникненням снобізму та появою нових амплуа (злочинці, повії, фріки,

безхатченки тощо) спостерігається природний процес зміни облич. Важливе місце в кінематографі початку 1990–х років займали екранізації [26].

Відсутність драматургічних шкіл в Україні стала важливим чинником звернення режисерів до класики літературного жанру. Це було пов'язано з браком оригінальних українських сценаріїв [3].

На початку 2000–х років український кінематограф набирає обертів, зростає попит на комерційне кіновиробництво. Комерційні кінематографісти почали імітувати низькопробні фільми з Голлівуду та Росії, нехтуючи стандартами якості. Тому в роки незалежності українська кіноіндустрія майже не отримувала державної підтримки – ні фінансової, ні правової. Створення фільмів було схоже на жебрацтво, фільмів знімали дуже мало, але з неймовірними труднощами. Часто випускалася лише одна копія українського фільму, і він ніколи не доходив до широкої аудиторії, не міг потрапити в кінотеатри чи на телебачення.

Аналізуючи здобутки українських та світових кінознавців, можна зробити висновок, що українські науковці не лише широко використовували їхній досвід і знання в галузі методології, а й робили успішні спроби зробити власний внесок у цю сферу кінознавства.

1.3. Характерні риси історіографії українського кіно

Історіографія українського кіно – це галузь наукового дослідження, яка займається вивченням історії кінематографа в Україні. Вона досліджує еволюцію українського кіна від його зародження до сучасності, аналізує творчість кінематографістів, визначає основні тенденції та стилі, а також вивчає вплив історичних, соціальних та культурних факторів на розвиток кіномистецтва в Україні.

Вивчення минулого нашої країни та духовної спадщини українського народу дає можливість перегортати раніше не відомі нам сторінки історії, занурюватися у драматичні події, пізнавати забуті, але яскраві імена. На жаль, навіть у не дуже далекому від нас періоді – першій половині XX століття приховано справжні білі плями, які чекають своїх дослідників – істориків та культурологів.

У роки незалежності ця тема також залишалася поза увагою дослідників, хоча період становлення кінематографу – період експерименту, пошуку, коли закладалися підвалини подальшого розвитку цього популярного і нині виду мистецтва, цікавий не тільки фахівцям, а й людям вельми далеким від процесу творення кіно, але небайдужим до культурного минулого України [15].

Кінематограф – наймолодший вид мистецтва, і його поява безпосередньо пов'язана з розвитком науки і техніки, особливо в галузі оптики, хімії та фотографії. Водночас кіно не можна назвати «технічним» видом мистецтва. Фундаментальне прагнення людства до образного осмислення дійсності породило цей популярний вид мистецтва. Кіно об'єднало літературу, живопис, малярство, театр, музику, хореографію в єдине ціле і проклало місток між традиціями минулого та технічними можливостями сьогодення.

Однією з головних характеристик кіно є просторово–часове відображення дійсності, єдиної в своєму русі у всіх її різноманітних зв'язках і відношеннях. Як вид мистецтва, кіно відрізняється від інших видів мистецтва своєю цілісною природою. Воно синтезує естетичні якості літератури, театру, живопису, фотографії, музики, а також досягнення в галузі оптики, механіки, хімії та фізіології. Популярність кіно полягає в унікальному поєднанні та розмаїтті засобів вираження: Народившись на зламі 19–20 століть, воно виникло під впливом потреби зрозуміти історію суспільства, а його життя і діяльність розвивалися в руслі культури 20–го століття [33].

Історично склалося так, що фільми поділяються на такі жанри:

- ✓ Художній (ігровий) фільм: Кінодрама або адаптація поетичного чи прозового твору, в якому ідеї втілюються в життя за допомогою виконавського мистецтва;
- ✓ Документальний фільм. Це спеціалізована форма творчої журналістики;
- ✓ Мультфільми та анімація, в яких графічні або лялькові персонажі оживають;
- ✓ Науково–популярний фільм: Використовує всі три типи медіа для поширення інформації.

Хоча кіномистецтво багатогранне з точки зору жанрів, для сучасного кіно характерна тенденція до переплетення цих жанрів, що досягається переважно інноваційними засобами. Важливо зазначити, що розвиток аудіовізуальних технологій сприяв виникненню всесвітньої масової комунікації, яка все більше стає потужним фактором впливу на культурну та естетичну сфери людського життя. Сучасна людина формується під впливом цих технологій. Сучасне телебачення є найвпливовішою сферою мас–медіа.

Хоча кінематограф є універсальним з точки зору жанрів, сучасне кіно характеризується тенденцією до перетину жанрів, що досягається переважно за допомогою інноваційних засобів [32].

Важливо зазначити, що розвиток аудіовізуальних технологій сприяв виникненню глобальної масової комунікації, яка набуває все більш потужного впливу на культурну та естетичну сфери людського життя. Сучасна людина формується під впливом цих технологій. Сучасне телебачення є найвпливовішим сектором у структурі мас–медіа.

На початку 1900–х років піонери українського кіно віддавали перевагу екранізації популярних українських п'єс, таких як «Наталка Полтавка» (з відомою актрисою Марією Заньковецькою в головній ролі), «Москаль–чарівник» та «Наймичка». У той же час, фільми про українську історію також

були адаптовані з п'єс («Богдан Хмельницький» за п'єсою Михайла Старицького). Український дореволюційний кінематограф включає в себе творчість багатьох популярних акторів. Королевою екранів того часу була Віра Холодна, яка народилася в Полтаві, а більшість своїх робіт знімала в Одесі [63].

У 1919 році радянська Україна почала повністю захоплювати кінематограф, у 1922 році було створено Всеукраїнське управління фотокіно, якому вдалося відбудувати одеські та ялтинські підприємства, а в 1928 році почала працювати найбільша і найсучасніша на той час у світі кінофабрика (згодом Київська кіностудія ім. О. Довженка). У цей же час у художньому кіно намагалися поєднати революційну тематику з традиційними раніше жанрами мелодрами та пригодницьких фільмів («Україна» П. Чардиніна, «Сумка дипкур'єра» О. Довженка, «Знедолені», «Порожнина кохання»). У цей період в Україні також з'являються фільми за мотивами шедеврів вітчизняної літератури – «Тарас Трясило», «Микола Джеря», «Борислав сміється» [53].

Наприкінці 1920–х років в українському кінематографі розпочався новий модерністський рух, до якого долучилися режисер Лесь Кульбас та сценаристи Майк Йогансен і Юрій Яновський. Нові шляхи в кіноіндустрії відкрив майстерний режисер і сценарист, відомий скульптор Іван Кавалерідзе («Злива», «Розкопки») [11].

Наприкінці 1930–х років страх перед Радянським Союзом поєднувався з кон'юнктурним поверненням до національної та історичної тематики. «Щорс» Олександра Довженка (1939) та «Богдан Хмельницький» Ігоря Савченка (1941) були ідеальним поєднанням режисерського та акторського таланту.

Частково евакуйоване на Схід під час Другої світової війни, українське кіно було підпорядковане переважно ідеологічному порядку денному воєнного часу. У той же час були створені деякі шедеври. Серед них – «Райдуга» Марка Донського за сценарієм Ванди Василевської, що з

надзвичайною художньою силою розповідає про трагедію українського села, окупованого нацистами. Фільм здобув низку міжнародних нагород, але, попри поширені чутки, так і не отримав «Оскара» [52].

Українське кіно 1945–53 років слідувало нормам «соціалістичного реалізму». Найбільшою цінністю фільму є високий рівень акторської гри (на екрані в той час знімалися Михайло Романов, Амвросій Бучма, Дмитро Мілютенко та молодий Сергій Бондарчук) та високопрофесійна операторська робота (фільми «Свято пластунів» (реж. Борис Барнет, оператор Данило Демуцький) і «Тарас Шевченко» (1951 р., реж. Ігор Савченко, оператор Данило Демуцький) [33].

Під час політичної «відлиги» кінця 1950-х – початку 1960-х років українське кіновиробництво стрімко зросло. З'явилися фільми, які й досі популярні серед глядачів: «Весна на Зарічній вулиці» (1956, режисери Марлен Гузієв і Фелікс МIRONAR), «Спрага» (1959, режисер Евен Ташков), «Іванна» (1960, режисер Віктор Івченко), «Сон» (1964, Володимир Денисенко) і «За двома зайцями» (1961, режисер Віктор Іванов).

Хоча українська кіноіндустрія за часів Брежнєва мала бюрократичну структуру, у 1970-х і 1980-х роках з'явилися фільми, створені сильними особистостями. Леонід Биков на межі «застою» зняв фільм «В бій ідуть одні старики» (1972). У 1983 році Роман Балаян, високопрофесійний екранізатор російської літературної класики, зняв «Польоти уві сні і наяву», щоб точно передати феноменологію того часу [41].

У 1970-х і 1980-х роках в Україні процвітало неігрове кіно. Київські кіностудії науково-популярних фільмів випустили численні стрічки, серед яких були справжні шедеври жанру («Мова тварин», «Чи думають тварини», «Сім кроків за горизонт» Фелікса Соболева та інші).

Цей період був також дуже успішним для українського анімаційного кіно. Режисерами фільмів були Володимир Дафун (серія «Як козаки...»), Давид Черкаський («Пригоди капітана Врунгеля», «Крила» та ін.), Леонід

Зарубін («Солом'яний бичок») та Володимир Гончаров («Чумацький шлях»). Це зробило українську анімацію відомою за межами країни.

У період перебудови було знято низку фільмів, присвячених серйозним соціальним проблемам: «Синдром відчаю» Кіри Муратової (1989), «Божа кара» Олега Фіалко (1988), «Крах» Михайла Белікова (1990). Широку аудиторію привернув фільм Юрія Іллєнка «Лебедине озеро» (1989). Фільм «Зона» (1989) мав міжнародний успіх і став своєрідною антитоталітарною кіноіконою [57].

Хоча за часів незалежності не було «тоталітарних репресій», український кінематограф перебував у своєрідному застої: На початку 1990-х на українському телебаченні почав розвиватися комерційно-економічний жанр телесеріалів («Роксолана» Бориса Небієлідзе, «Острів любові» Олега Біми), у 1994 році вийшов фільм «Дорога на Сіті». Так закінчилося перше вільне десятиліття успіхів.

У 2000-х роках багато українських акторів знімалися в зарубіжних фільмах. Український актор Богдан Ступка зіграв роль гетьмана Богдана Хмельницького у фільмі «Вогнем, мечем і шаблею» польського режисера Єжи Гофмана, який мав великий успіх. Відтоді Богдан Ступка став окрасою українського екрану, знявшись в історичній драмі Миколи Засєєва-Руденка «Чорна рада» (2000) та фільмі Юрія Іллєнка «Молитва за генерала Мазепу» (2001).

Історичні теми також були в центрі творчості Олеся Янчука: У 1990-х і на початку 2000-х років він зняв такі фільми, як «Голод-33» (1991), «Атентат – вбивство восени в Мюнхені» (1995), «Атентат» (2000) і «Залізна сотня» (2004), що розповідають про трагічну долю української родини під час Голодомору, а також «Нескорені» (2000) і «Залізна сотня» (2004), у яких зроблено спробу представити ідеологічну оповідь, використовуючи методологію радянських часів, водночас даючи глядачеві особистий погляд

на цей феномен і українське повстання очима відданого режисера. Це була одна з таких спроб [60].

В останні роки в українському кіно з'явилося нове покоління кінематографістів: У 2001 році молодий режисер Тарас Томенко переміг у секції «Панорама» Берлінського кінофестивалю; у 2003 році в основному конкурсі того ж таки Берлінського міжнародного кінофестивалю був показаний «Трамвай «9» українського аніматора Стефана Ковалю. 2003 року Україна номінувала на премію «Оскар» фільм «Мамай» Олеся Саніна. Однак фільм не увійшов до остаточного списку номінантів.

У 2005 році «Подорожні» молодого українського режисера Ігоря Стрембіцького отримали «Золоту пальмову гілку» в категорії короткометражних фільмів [20].

Починаючи з 2004 року, було знято багато фільмів про Помаранчеву революцію. Цей період відображений у багатьох фільмах, таких як «Помаранчеве небо» (2006, реж. Олександр Кірієнко); «Ми прорвемося» (2006, реж. Іван Кравчишин), «Помаранчева любов» (2006, реж. Алан Будоев); фільм «Помаранчева любов» отримав приз за найкращу режисуру на 15-му Міжнародному кінофестивалі «Кіношок» в Анапі, Росія.

У 2006 році також вийшов перший український трилер «Штольня» (продюсер і режисер Олексій Хорошко, оператор Любомир Кобильчук).

У 2008 році на екрани вийшов фільм українського режисера Олександра Кірієнка «Ілюзія страху». Фільм знятий за мотивами однойменного роману Олександра Турчинова. Фільм був номінований на премію Української кіноакадемії. Того ж року в конкурсній програмі Роттердамського міжнародного кінофестивалю відбулася світова прем'єра фільму «Las Meninas» режисера Ігоря Подольчака. Загалом фільм взяв участь у 27 міжнародних кінофестивалях, з яких 10 – у конкурсній програмі, а решта – в офіційній.

Хоча «політика українофобії», започаткована контрреволюційними директивами Сталіна, нарешті подолана, сучасне українське кіно не може конкурувати з кінематографічною якістю та креативністю своїх радянських попередників. Сьогодні кіно залишається продовженням бізнес-машини, симптоматично залежним від фінансово-матеріальних міркувань. Як наслідок, фільми або переповнені рекламою та штампами, або не знімаються взагалі. Тим не менш, серед молодого покоління авторів і представників зароджується свідоме, незалежне від влади і бізнесу кіно. Програма фестивалю короткометражних фільмів насичена стрічками епохи Вертова та Довженка.

Українське кіно XX–XXI століть – це багатогранне та складне явище, яке відображає бурхливу історію нашої країни. Воно пройшло шлях від зародження до зрілості, зазнаючи значних змін під впливом політичних, соціальних та культурних трансформацій [31].

Ключові риси українського кіно цього періоду:

- Політична ангажованість: Кіно часто використовувалося як інструмент ідеологічної боротьби та пропаганди, особливо в радянський період.
- Національна ідентичність: Незважаючи на всі обмеження, українські кінематографісти завжди прагнули відобразити у своїх фільмах національну історію, культуру та ментальність.
- Експериментальні пошуки: Українське кіно завжди було відкритим для експериментів, особливо в галузі візуального стилю та мови.
- Вплив світових кінотрендів: Українські фільми часто запозичували досягнення світового кінематографа, адаптуючи їх до національних реалій.
- Соціальна критика: Багато українських фільмів торкалися гострих соціальних проблем, таких як корупція, нерівність, національні конфлікти.

- Гумор та іронія: Український кінематограф завжди славився своїм гострим гумором та іронією, які допомагали висвітлювати складні теми.

Особливості різних періодів:

- Радянський період: Переважання ідеологічного кіно, але також з'являються роботи, які відзначаються високою художньою цінністю.

- Післявоєнний період: Пошук нової естетики, розвиток документального кіно.

- Період незалежності: Розвиток національного кіно, поява нових жанрів та тем, але також фінансові труднощі та конкуренція з голлівудським кіно.

Українське кіно має багату та складну історію, яка продовжує писатися. Незважаючи на всі труднощі, воно завжди було і залишається важливою частиною української культури. Сучасне українське кіно демонструє високий потенціал і має всі шанси стати одним з найцікавіших явищ світового кінематографа.

РОЗДІЛ 2

УКРАЇНСЬКЕ КІНОМИСТЕЦТВО ТА ЙОГО МІСЦЕ У ВИСВІТЛЕННІ СУЧАСНОЇ ІСТОРІЇ

2.1. Ранні етапи розвитку українського кіно: аналіз перших українських фільмів, їх тематики та особливостей

Основою для створення перших кінофільмів, звісно, була фотографія – чітка нерухома фіксація того чи іншого зображення. Перші стрічки були зняті саме за принципом «швидкого фото», що нагадувало швидше рухомі картинки, аніж сьогоденні, ідентичні реальним, сюжети.

У 1893 році Йосип Тимченко винайшов і сконструював прототип сучасної кінокамери та проекційної системи. Тоді ж він зробив перші кінокадри вершників і металників списа: У листопаді та грудні 1893 року ці два фільми, «Верхова їзда» та «Метання списа», були показані у Французькому готелі в Одесі. Три роки по тому в Харкові фотограф Альфред Федецький зняв документальний фільм «Чудесне перенесення Курської ікони Божої Матері «Знамення» до Харківського Покровського монастиря». Пізніше Федецький зняв ще 2–3-хвилинні фрагменти цієї історії (зокрема, «Джиги козаків Першого Оренбурзького полку», «Відправлення поїзда з Харківського вокзалу», «Хресний хід з Курязя до Харкова» та «Катання на ковзанах на Красній площі») – першу україномовну хроніку першого публічного кіносеансу в Харківському оперному театрі, що відбувся 2 грудня 1896 року [11].

Одним із піонерів українського кіно був Данило Сахненко, кінооператор і кінорежисер з Катеринослава. У 1911 році в передмісті Катеринослава (село Розманська Кам'янка) він зняв німий фільм «Запорожці», який вважається першим вітчизняним художнім фільмом в Україні. Було створено фільм «Січ». Український кінематограф продовжував

екранізувати популярні театральні твори, такі як «Москаль–чарівник», «Наймичка» та «Наталка Полтавка», що відзначалися чудовою грою Марії Заньковецької, Віри Холодної та інших відомих акторів.

Вже у 1907–1908 роках, у відповідь на інтерес до «української екзотики», режисери компанії «Пате» зняли фільм «Мазепа», а згодом до цієї справи почали долучатися кінематографісти країни («Катерина» царя Сабінського достовірно відтворювала український побут і природу). У 1911 році Д. Сахненко запросив Миколу Садовського, Марію Заньковецьку та Івана Маляренка, видатних діячів українського театру, зняти «Наймичку» І. Твіревича та «Наталку–Портавку» І. Котляревського. Обидва фільми стали найціннішими здобутками українського кінематографа на зламі століть. Надзвичайно популярна «Наталка–Полтавка» демонструвалася до 1930 року, за нею йшли «Андріївська любов» 1912 року та «Запорозька Січ» 1914 року. У той час кінопокази часто супроводжувалися читанням літературних творів [25].

У 1917–1918 роках в Україні існувало понад 20 компаній, що виробляли фільми (Київ, Харків, Одеса, Катеринослав, Луганськ і Полтава).

Під час революції розвиток кіно майже зупинився. За часів Української Держави було створено Українське кіно і знято кілька хронікальних фільмів. Коли до влади прийшли більшовики, приватні кінопідприємці переїхали на південь і продовжували знімати фільми, аж поки Червона армія не окупувала Крим. Враховуючи неписьменність мас, більшовики вважали кіно найважливішим засобом комуністичної пропаганди: 27 серпня 1919 року Ленін підписав декрет Раднаркому про передачу всієї фото– і кіноторгівлі та кінопромисловості у відання Народного комітету освіти. Під час громадянської війни знімалися пропагандистські фільми, які показували переможний марш Червоної армії та «викриття» супротивних сил.

В Одесі на базі націоналізованих кінофірм Борисова і Харитонова було засновано Одеську кінофабрику, яка у 1920 році отримала назву Одеська

філія Всеукраїнського кінокомітету, а у 1922 році, після завершення реорганізації, – Одеська кінофабрика ВУФКУ; у 1919 році на базі приватної кінофабрики О. Ханжонкова та І. Єрмольєва було засновано Ялтинську кінофабрику. Завдяки сприятливому клімату, мальовничій природі та гарному транспортному сполученню кіностудії стали кінобазою на півдні країни: До 1930 року це була кінофабрика ВУФКУ, згодом вона стала філією кіностудії «Союзмультфільм», кіностудії «Мосфільм» та Центральної студії дитячих та юнацьких фільмів ім. Горького. У 1956 році, після передачі Криму до складу Української РСР, вона належала Україні до 1963 року [26].

Українське кіно розвивалося у тісному взаємозв'язку з іншими видами мистецтва, зокрема театром і літературою: Український театральний реформатор Лесь Кульбас зняв чотири сатиричні та публіцистичні агітаційні фільми на запрошення ВУФКУ між 1924 та 1925 роками: «Вендета», «Макдональд», «Сон Товстоп'ятого» та «Арсеналіст» (не вийшов на екрани). З Молодого театру пішли актори О. Ватуля, П. Долина, П. Нятко та М. Терещенко, з «Белесору» – Ф. Лопатинський, з кіно – актори А. Бучма, С. Стеченко, С. Шагіда та П. Масока, які перейшли в кіноіндустрію. Демонструвалися українські фільми: зокрема, М. Терещенко показував українські фільми: «Микола Джеря» І. Нечуя–Левицького та «Дорогою ціною» М. Козюбинського.

У 1922–1923 роках В. Гардін зняв три фільми: «Поєдинок», «Привиди, що блукають Європою» та «Слюсар і первосвященик». Писали, що перший фільм символічно відображає війну між світовим пролетаріатом і світовою буржуазією; Г. Тассін написав сценарій до другого фільму, за мотивами оповідання Едгара По «Маска червоної смерті». І в сценарії, і у фільмі сюжет досить наївно пов'язаний з подіями революційної боротьби [32].

Третій фільм заснований на п'єсі А. Луначарського і є більш реалістичним зображенням подій революції. У наступних двох фільмах, «Куміль» та «Остап Бандура», революція знаходиться на передньому плані, а

не на задньому. В «Остапі Бандурі» Марія Заньковецька зіграла роль матері головного героя [31; 50].

Міжнародне визнання отримали також фільми Павла Чардиніна «Тарас Шевченко» (1925, з Амвросієм Бучмою в головній ролі) і «Тарас Трясило» (1926, за поемою Володимира Сосюри), Георгія Стабового «Два дні» (1927, з Іваном Замічковським) і Георгія Тасіна «Нічний візник» (1929, з Амвросієм Бучмою в головній ролі). Герої двох останніх фільмів мали багато спільного з головним героєм драми Миколи Куліша «97»; «ПКП» А. Лундіна та Г. Стабового (1926, в Україні не існує) зображував події в Україні 1920–1921 років, в яких влітку 1920 року війська УНР разом з польськими військами відтіснили Червону армію аж до Києва, але були змушені кавалерією Котовського залишити Київ і відступити до Збруча. Фільм був створений як продукт радянської ідеології, відредагований і скорочений з метою дискредитації образу Петлюри. У фільмі є неординарні епізоди. Генерал армії УНР Юрко Тютюнник, який написав і опублікував спогади та сценарій Звенигори, грає самого себе і є найцікавішим персонажем фільму.

У 1930 році вийшов фільм «Злива» за участі акторів С. Шкурата та І. Мар'яненка. У цьому фільмі Іван Кавалерідзе відтворив епос «Гайдамащина» – цікаве формальне дослідження нових принципів освітлення на тлі чорного оксамиту, тканини та павільйонів геометричної форми [53].

Наприкінці 1920–х років українське кіно досягло значних успіхів як у розвитку матеріально–технічної бази, так і в художньому рівні фільмів. Сила і масштаби кіновиробництва були визнані не лише в Україні, а й журналом «Радянський екран», який назвав ВУФКУ найпродуктивнішою організацією в Радянському Союзі. В Українському кіноінституті було освоєно виробництво перших вітчизняних фільмів, а Одеський кіномеханічний завод постачав кіноапаратуру. Україна також була однією з перших країн, де почали виробляти кіно.

22 червня 1926 року 32-річний Олександр Довженко (1894–1956) прибув на Одеську кінофабрику з Харкова. Завдяки своєму другові Юрію Яновському він вже співпрацював з ВУФКУ. Він розробив дизайн плакату до фільму та написав сценарій до дитячого фільму «Вася–реформатор». Довженко мріяв знімати комедії і дебютував як режисер короткометражним фільмом «Ягідки кохання». Потім він зняв «Сумка дипкурєра», серйозний пригодницький фільм про революцію, в якому вперше з'явився як актор (у ролі кочегара). А. Бучма говорить про Довженка, що його «ентузіазм, що межує з одержимістю», «надзвичайна працездатність і висока творча чесність відразу привернули увагу до цього молодого митця, який був непересічним, оригінальним і потужним талантом», – згадує він.

Справжній успіх йому приніс оригінальний фільм «Звенигора» (1927), написаний Юрком Тютюнником і Майком Йогансенем. Ніколи раніше фільм так всебічно не висвітлював життєві проблеми та історичні шляхи українського народу. Мало хто тоді зрозумів фільм, але знаковим було те, що Довженка визнав один із провідних майстрів радянського кіно Сергій Ейзенштейн (стаття «Народження майстра»): «Сеанс закінчився. Люди встали з місць. Люди встали з місць. Перед нами з'явився новий кінорежисер. Майстер обличчя. Майстер жанру. Майстер власної особистості. А ще він був нашим майстром. Свій. Спільний... Людина, яка створила щось нове у світі кіно» [19; 56].

У 1928 році вийшла кінопопея «Арсенал». На відміну від «Звенигори», Довженко відмовився від алегорії та метафори. Сценарій був заснований на повстанні робітників київського заводу «Арсенал» 1918 року проти Центральної Ради і використовував Тимоша як узагальнений символічний образ українських робітників. Незважаючи на свій суспільний зміст, фільм справляє враження художньої оригінальності, поєднуючи монументальні експресіоністичні образи, лаконічну поетичну мову та характерний для Довженка пейзаж. О. Довженко виходить за межі усталених

конвенцій психологічної драми, виводячи своїх героїв зі сфери особистих почуттів і проблем у світ ширших соціальних питань. Багато епізодів «Арсеналу» схожі на українські пісні, що оживають на екрані. Поетичні кадри української природи оператора Д. Демуцького – ліричні [1; 52].

Українські фільми 1920–х років демонструвалися в Україні та за кордоном і збирали велику аудиторію; міжнародний прокат розпочався у 1923 році. США, Німеччина, Франція та Японія купили «Отамана Хмеля», «Слюсаря і канцлера», «Остапа Бандуру» та інші фільми. Це важливий факт, враховуючи небажання США купувати іноземні фільми: У 1926 році фільми ВУФКУ посідали друге місце після США серед імпортованих фільмів у Німеччині. Після Гаазького та Празького кінофестивалів багато видань у США, Бельгії, Німеччині, Італії, Румунії, Чехословаччині та Франції почали регулярно публікувати огляди про поточну діяльність ВУФКУ, а українську кінофабрику запрошували на кіновиставки до різних країн [21; 50; 51].

Українське кіно має довгу і цікаву історію, яка сягає кінця XIX століття. Хоча перші кіносеанси в Україні відбулися ще в 1896 році, власне українське кіно почало формуватися на початку XX століття.

2.2. Вплив радянської ідеології на українське кіно: дослідження тематики та жанрів радянських фільмів, знятих в Україні

Радянська ідеологія залишила глибокий слід на всіх сферах життя в Україні, зокрема й на кінематографі. Протягом десятиліть радянської влади українське кіно було інструментом пропаганди, що служило для утвердження комуністичних ідей та створення певного образу української культури і народу.

Внесок у вивчення різних аспектів кінопропаганди в українському радянському кіно зробили В. Миславський, В. Молоткіна, Я. Примаченко, Т. Самойленко та інші [45; 47; 56; 62]. Цікаве дослідження здійснив А. Пижик, який дослідив втілення в радянському художньому кіно образів «ворога» та «героя» періоду Української революції 1917–1921 рр. [52]. Проте проблема образу ворога в українському радянському кіно у широкому контексті не здобула спеціальної уваги науковців. З огляду на таку історіографічну ситуацію метою даної розвідки є дослідження втілення образу «ворога» в українському радянському кінематографі періоду 1919–1939 рр.

З приходом до влади і взяттям під контроль усіх сфер життя суспільства основним завданням комуністів було формування певних важелів ідеологічного впливу. Нова влада ставила собі на меті створення якості нової, радянської людини, формування інакшої картини світу для суспільства. Тому вагому увагу приділяли пропаганді нових ідей. На екранах почали з'являтися хронікальні, агітаційні та художні фільми, призначення яких полягало у просуванні комуністичних ідей у широкі маси народу. Образ світу у кінематографі був тісно пов'язаний з конструюванням образу «ворога» (імперіалізм/фашизм/соціал–демократи і т. д.) і союзника в боротьбі з ним (робітничий клас і комуністичний інтернаціонал).

Репрезентація постійної військової загрози, що нависла над СРСР, часто використовувала жанр політичного памфлету та ексцентричної комедії. Перший передбачав викриття «ворога» і героїзацію тих, хто знаходив у собі сили протистояти світовому злу. Комедії висміювали «ворога», роблячи його в очах глядача вразливим і безпорадним [52].

У 1930–х роках українське кіно, як і наука, література та мова, було репресоване сталінським режимом. Багато українських кінорежисерів, сценаристів і операторів були репресовані, заслані на Північ Росії або розстріляні. Багатьом талановитим кінематографістам було заборонено

знімати фільми, а ті, що виходили на екрани, були невиразними. Незважаючи на жорстку цензуру та репресії з боку тоталітарної держави, фільми Леоніда Осики, Сергія Параджанова, Кіри Муратової, Юрія Іллєнка та інших провідних українських кінематографістів, таких як Іван Миколайчук, Леонід Биков, Ада Роговцева, Богдан Ступка, Костянтин Степанков та інших акторських зірок, все ще яскраво сяють. Абсолютний терор у Радянському Союзі поєднується з кон'юктурним зверненням до національних та історичних тем, як у фільмах «Щорс» (1939, реж. Олександра Довженко) та «Богдан Хмельницький» (1941, реж. Ігор Савченко), що стосуються національного порядку. Дивовижне поєднання вимушеної заангажованості та очевидного режисерського й акторського таланту [53].

Українське кіно під час Другої світової війни було переважно пов'язане з ідеологічним порядком денним воєнного часу. Водночас було знято кілька шедеврів історії кіно. Серед них – «Райдуга» (1943, реж. Марко Донської), що з надзвичайною художньою силою змальовує трагедію українського села, окупованого нацистами. Фільм здобув численні міжнародні нагороди, в тому числі премію «Оскар» за найкращий фільм іноземною мовою (1944).

Найбільшою цінністю українського кіно, яке дотримувалося норм «соціалістичного реалізму» у 1945–1953 роках, є високий рівень акторської майстерності. Його дуже професійно знімали Михайло Романов, Амвросій Бучма, Дмитро Мілютенко, Сергій Бондарчук та такі режисери, як «Найвище досягнення розвідника» (1947, Борис Барнет) і «Тарас Шевченко» (1951, Ігор Савченко). Фільми з'явилися на екранах у той час [62].

Під час політичної «відлиги» кінця 1950–60-х років стрімко зростає виробництво українських фільмів, розквітає українське кіно. «Весна на Зарічній вулиці» (1956, реж. Марлен Хуцієв і Фелікс Миронар), «Спрага» (1959, реж. Євген Ташков), «Іванна» (1960) та «За двома зайцями» (1961), реж. Віктор Іванов, «Сон» (1964), реж. Володимир Денисенко, «Камінний

хрест» (1968, реж. Леонід Осика), «Камінний хрест» (1968) та «Злодій», за новелою Василя Стефаника.

У 1964 році відбулася прем'єра чудового фільму Сергія Параджанова «Тіні забутих предків». Фільм отримав 39 міжнародних нагород і 28 призів на фестивалях по всьому світу. Своїм успіхом фільм завдячує досконалому синтезу оригінального сюжету (однойменної повісті Михайла Коцюбинського), режисури, операторської роботи, художньої техніки, музики та акторської гри. Фільм стане маніфестом цілої течії під назвою «поетичне кіно». На той час ця течія була найбільш відома в контексті українського кінематографу [68].

Майже 70 років українське кіно було частиною радянської кіноіндустрії, обмежене в усіх відношеннях тогочасною політикою та цензурою, але все ж таки створювало фільми, визнані на міжнародному рівні. Українські кіностудії створювали фільми, які прославили Україну на весь світ, самі фільми входили до списків найкращих фільмів, а режисерів часто називали геніями. У 1970 році в Києві був заснований найбільший міжнародний кінофестиваль «Молодість», який проводиться щороку в жовтні.

Розквіт радянсько–українського кіно припадає на 1970–1980–ті роки 20 століття. «Білий птах з чорною ознакою» (1971, Юрій Іллєнко), «Д'Артаньян і три мушкетери» (1978, Георгій Юнгвальд–Хилькевич), «Місце зустрічі не змінюється» (1979, Станіслав Говорухін) та багато інших хороших фільмів, які неодноразово номінувалися на різних конкурсах і здобули популярність як в СРСР, так і за його межами. «В бій ідуть одні старики» (1973, Леонід Биков) – один з найкращих радянських фільмів про Велику Вітчизняну війну. Майже через 50 років після виходу на екрани фільм продовжує залишатися улюбленим для глядачів різних поколінь [4].

З приходом гласності та більшою можливістю говорити правду на екрані, документальна журналістика активізувалася, стали показувати

заборонені сторінки історії та «відкладені на полицю» фільми. Наприклад, фільм Івана Драча «Криниця для спраглих» був знятий у 1965 році, але був заборонений і вперше показаний у 1987 році. Фільм Бориса Івченка «Пропала грамота» був знятий у 1972 році, але був заборонений на 10 років через партійну цензуру. Основним впливом перебудови на кіноіндустрію наприкінці 1980–х років стало скасування ідеологічної цензури. Кінематографісти, які раніше були змушені мовчати, почали отримувати фінансування від держави на виробництво нових робіт [11].

Таким чином, радянський кінематограф поступово формував образ «ворога», який наділявся визначеними владою характерними рисами, властивостями, що нав'язувалися глядачам. «Вороги» уособлювали собою слабкість, антинародність, неповноцінність, недолугість, залежність від зовнішньої підтримки та безперспективність боротьби проти радянської влади. Їх зазвичай зображали з безліччю недоліків і шкідливих звичок. «Вороги» схильні до пияцтва, хуліганства, прагнення до власної наживи. Їх спеціально зображали такими, до яких не може виникнути співчуття, а їхня діяльність буде обов'язково покарана. «Ворогом» у кінематографі зображено релігію, яку влада сприймала як політичного противника і для боротьби з нею використовувала різні методи. У радянський період кінематограф перетворився на потужну ідеологічну зброю влади. Священнослужителі зображуються як жадібні, лицемірні, розпусні контрреволюціонери. Церква показується як твердиня мракобісся, що поневолює жінок і використовує їх. У кінокартинах демонструється обман народу шляхом шахрайського використання темряви та забобонів для корисливих цілей церкви.

Незважаючи на те, що радянська епоха давно минула, вплив радянської ідеології на українське кіно продовжує відчуватися й досі. Сучасні українські кінематографісти намагаються подолати наслідки радянської спадщини, створюючи фільми, які відображають реальність українського життя і відстоюють національні цінності.

Радянська ідеологія мала руйнівний вплив на українське кіно, перетворивши його на інструмент пропаганди. Однак, завдяки зусиллям кінематографістів нового покоління, українське кіно поступово відроджується і набуває нових рис, відображаючи складну і багатогранну історію України.

2.3. Період незалежності: нові виклики та можливості. Аналіз змін у українському кіно після проголошення незалежності

У перші роки після розпаду Радянського Союзу та створення незалежної української держави вітчизняний кінематограф перебував у повному занепаді, а після ліквідації Держкіно у 1988 році наша країна практично втратила інституцію, що відповідала за розвиток та підтримку кіномистецтва. Однак у 1991 році режисер Юрій Іллєнко заснував і очолив Українську кінофондацію (Держкіно). Фонд був центральним органом виконавчої влади, діяльність якого координував міністр культури і який відповідав за державну політику в галузі кінематографії. Однак Фонд проіснував лише до 1993 року і відновив свою діяльність лише у 2005 році.

У 1990-х роках виробництво та розповсюдження фільмів в Україні різко занепало. Люди стали менше відвідувати кіносеанси: До 1990 року кінотеатри відвідували близько 550 мільйонів людей на рік, тоді як у 1999 році їх відвідували трохи більше 5 мільйонів людей на рік. Економічна криза та розвиток телебачення (особливо в Росії) призвели до зростання популярності телевізійного контенту та закриття кінотеатрів [7].

Рецепція механізму національної ідентичності від моменту здобуття Україною незалежності до 2020-х рр. показала поступову конкретизацію змісту процесу, зумовленого трансформацією концепції нації. Українські кінематографічні практики років Незалежності унаслідували кодифікацію

ключових маркерів національної культури від радянського мистецтва. Так само архетипіка національної культури демонструвала тотожність радянському періоду. Проте розширення тематичного спектру та залучення актуальних жанрових форм забезпечили собою варіативність художніх образів. Легалізація статусу української мови зумовила зв'язку між художньою образністю та архетипами національної культури за допомогою інтонування як здатного формувати емоційно–ціннісний сенс.

Відмінність між попередніми періодами в формуванні національної ідентичності за допомогою засобів художньої виразності та процесом 1990–х рр. першої чверті полягають у тому, що зі здобуттям Незалежності: почала формуватися законодавча база, яка окреслила політико–правові межі культурних процесів у середині держави; відбувалася державна підтримка національного кінематографу на початках їх становлення (зокрема, держава фінансувала створення кінострічок історичної тематики); поступово розширювався вжиток української мови та її легалізація.

Передусім варто звернути увагу на той факт, що конструювання національної ідентичності від початку Незалежності відбувалося за умов неузгодженості потреб націєтворення у його зв'язку з українською мовою та відповідної законодавчої бази України [20].

Вивчення аудіо–візуальних джерел періоду Незалежності уможливило виокремлення низки характерних ознак творів театральної та кіноіндустрії:

- збереження візуальних образів та історичних тем із радянського періоду, але наповнення їх сенсами української культури (героїзація козацтва; переосмислення взаємин із Росією; соціальна несправедливість як умови для демонстрації людської гідності, а не класової боротьби; українське село як носій традицій, а не етнографічний заповідник);
- залучення заборонених радянською цензурою історичних тем (Козацька держава; експансивна політика Росії; національно–визвольні змагання 1917–1922 рр.; тема ОУН–УПА як складова історико–культурного

процесу України та виборювання її незалежності; сталінські репресії, «розстріляне відродження»; Голодомор 1932–1933 рр.; депортація кримських татар);

- звернення до заборонених радянською цензурою персоналій з політичних, релігійних і мистецьких життя (Король Данило; Іван Мазепа; Роман Шухевич; Андрій Шептицький; Василь Стус);
- легендарні сюжети і поетизовані історичні події (Захар Беркут; Олекса Довбуш; розстріл бандуристів і лірників у м. Харків; бій під Крутами, Чорний Яр);
- сюжети про історичних особистостей загальнокультурного значення (Василь Вишиваний; Той, хто пройшов крізь вогонь; Іван Трясило);
- експерименти із жанровою формою в кіно (детектив про козацтво; балаган як форма оповіді про Мазепу; бенкет як режисерське рішення для Полтавської битви; екранізація коміксу);
- персонажі, котрі відображають різні соціально–демографічні верстви населення різних епох, міської та сільської місцевості;
- мовно–культурне розмаїття історичної та сучасної України (поляки, євреї, роми, німці, турки не як чужинці з негативними характеристиками, а як носії особистих властивостей та представники різних верств населення);
- оголене тіло як виражальний засіб (повія в борделі; прояв кохання; єднання з природою);
- розширення спектру виражальних можливостей сценічної мови (відхід від ідеалізації мови головного героя; розкриття образу через особливості мови персонажів; залучення непрофесійних акторів).

Дослідниця історії українського кіно незалежної України В. Зубавіна виокремила такі властивості: кіно як відображення неадекватності життя;

криза наукової картини світу та вивчення впливу на психіку (маніпуляції, гіпноз, езотерика); аварія на ЧАЕС; Голокост [49].

Рубіжними подіями історико–культурного процесу, які впливали на поступове збагачення тематичного, сюжетного та жанрового розмаїття, а також стали чинниками змін у механізмі процесу національної ідентичності, варто виокремити такі: Незалежність, Помаранчева Революція, Революція Гідності, АТО та ООС, повномасштабне збройне вторгнення Росії на територію України 24 лютого 2022 р.

Найбільша кількість українських фільмів була створена протягом 1990–х рр., що, на думку В. Зубавіної, зумовлене «відчуттям ейфорії від нечуваної свободи: митці більше не залежали від чиновницького та бюрократичного свавілля, проте ще не потрапили у залежність від ринкових стосунків» [31]. Як зауважив Л. Г. Пономаренко, Помаранчева Революція та Революція Гідності, зумовили собою не тільки позитивні зміни в мистецькому процесі, але й розширили аудиторію реципієнтів, у тому числі в Європі. Хвиля інтересу швидко вгасає, проте залишаються точкові поціновувачі окремих письменників в різних країнах, і з часом тих точок уваги стає більше [15]. Варто додати, що аналогічне підвищення уваги до українського культурного продукту зумовлене і агресією Росії від 24 лютого 2024 р.

Однак, як зазначила дослідниця формування національної ідентичності за допомогою кіно О. Кузьменко, протягом 2000–2010–х рр. український кінематограф демонстрував радянську настанову ідеологічної інтерпретації подій історії України або ж замовчування «періодів Княжої доби, Козацької держави та Національного відродження як невігідних для Росії [40]. Тоді як Є. Стасіневич не розділяв ідеологічний тиск Російської імперії, СРСР та Росії від моменту здобуття Україною незалежності, узагальнено характеризував його як імперський та колоніальний [75]. Проте хоч і мінімальній кількості, проте український кінематограф 1990–х здійснив ревізію історії та за допомогою української сценічної мови створювали художні світи, де

російський вплив був відсутній. Тож, коректніше говорити не про продовження радянської традиції, а про формування нової російської ідеології, втручання котрої наявне в українському мистецькому процесі. Відтак, втручання впливало і на механіку національної ідентичності.

За підтримки Міністерства культури знімалися ігрові фільми історичної тематики, котрі відтворювали ідеологічний канон радянського кінематографу, в рамках якого відбулася консервація образу України як етнографічного регіону, історично віддаленого в часі. На думку Дж. Фьорста, саме така тематика та образність «поетичного кіно» зумовила гальмування національної ідентичності українців, адже показувала Україну через Карпати як регіон зі специфічною культурою та діалектом, ототожнюватися з яким у масового глядача не виникало бажання [74].

Протягом 1990–х рр. держава виступила замовником кінострічок про козаків, Запорізьку Січ, Богдана Хмельницького. Зокрема, козаччини присвячені фільми «Чорна долина» (1990), «Гетьманські клейноди» (1993), «Дорога на Січ» (1994), які візуально відповідають сформованому радянським кінематографом образу козацтва (шаровари, оселедець на голові, зухвалість пластичного малюнку ролі). Проте змістовно стосуються тем української державності, спротиву панській владі не як класовій ворожнечі, а як обстоюванню власної гідності та свободи, а також розкривають образ Богдана Хмельницького безвідносно до союзу з Московією. Більш того, спільним місцем фільмів є відсутність або епізодичність персонажів із Московії. Козацтво збирально постає сміливим, патріотичним і таким, котре захищає слабких і бореться із несправедливістю. Інтонаційно персонажі–козаки розмовляють на середньому регістрі, розмірено, що демонструє силу та досвід. Героїзація, тим не менш, не супроводжується однотипністю – простежується варіативність образів за віком, біографією персонажа та обставинами розкриття образу [68].

Яскравим і неоднозначним прикладом некласичних режисерських рішень і форми в кінематографі є фантасмагоричний ігровий фільм Ю. Ілленка «Молитва за гетьмана Мазепу. Нова версія» (2010). Карнавальна гротескна форма балагану, що зумовила скандал навколо стрічки, візуалізувала події програшу гетьмана України Івана Мазепи та подальшу помсту Петра I, війська котрого вирізали мирне населення м. Батурин і спричинили 300-річну окупацію України. Кінострічка висвітлює болісні теми викривлення історії на прикладі постаті Мазепи, окупації України, відсутності «братського» ставлення з боку росіян, армія котрих показана як армія мародерів.

Тоді як прикладом залучення нової жанрової форми та актуального сучасного сюжету в кіно є історичний детектив «Золота лихоманка» (2003). Фільм є історією про пошуку вбивці підприємця, в результаті чого з'ясовується, що той був сином коменданта концтабору, де почали видобуток золота для сталінського режиму. Грошова винагорода, яку мали отримати герої, була з особистих накопичень коменданта. Герої відмовилися від грошей, що трансформувало детективний сюжет на ревізію історії. Фільм поєднав два світи: концтабір, де людське життя знецінене, на відміну від золота, і Україну початку 2000-х рр., де пересічні громадяни зберігають людську гідність та відмовляються від збагачення, бо воно родом із періоду поневолення їх країни та є результатом насильства та знецінення людського життя [31].

Сьогодні найуспішнішим виробниками кінопродуктів в Україні є Студія «Квартал 95», «ТРК Україна», «1+1 media», «Film.UA», які створили десятки фільмів та телевізійних шоу, котрі є досить популярними на українському кінопросторі. Найуспішнішими українськими фільмами вважаються: «Поводир», «Плем'я», «Тіні незабутих предків», «Захар Беркут» та інші.

Аналіз сучасного розвитку кіноіндустрії дає можливість стверджувати про зміну базових орієнтирів та ціннісних векторів розвитку. Показ

розважальних та гумористичних фільмів і шоу свідчить про те, що головним завданням кіно на сьогодні є розважальна функція. Однак, сучасний кінематограф намагається підняти проблеми повсякдення та допомогти у становленні «людини сучасної епохи».

РОЗДІЛ 3

ШЛЯХИ ВИКОРИСТАННЯ УКРАЇНСЬКОГО КІНОМИСТЕЦТВА У ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ

3.1. Психолого–педагогічні основи використання кіномистецтва

Кіно має сильний позитивний вплив на особистість, її мотивації, цінності, погляди, переконання та поведінку, розвиває здатність розпізнавати складні життєві події крізь призму моральних цінностей, спонукає до великих вчинків, допомагає формувати життєву позицію і є важливим чинником соціалізації та адаптації молоді. Наприклад, більшість здобувачів освіти намагаються відтворювати образи кіногероїв та наслідувати їхню поведінку, коли відчують труднощі, психологічні розлади чи тривогу. Крім того, кіногерої є важливим джерелом інформації про їхній внутрішній світ, допомагають усвідомити своє покликання та визначитися з цінностями.

Кінематограф вважається ефективним і популярним способом поширення соціальних, моральних і культурних повідомлень, він як ніяке інше середовище налагоджує емоційну і пізнавальну комунікацію. Кіно як медіум не просто відзеркалює картинку суспільства, а й відбиває саме його образ з усіма його цінностями, звичаями, надіями і страхами. Голова Європейської кіноакадемії Вім Вендерс вважає, що на часі внесення до «порядку денного» європейської системи освіти таких предметів, як «кіноосвіта» і «кінограмотність», як стабільної інтегрованої частини шкільної програми, а не факультативів, що практикується нині в багатьох країнах [14].

Кожен фільм «розмовляє» зі своєю аудиторією. Кінорежисери розповідають певну історію, передають певну ідею. Навіть коли вони прагнуть просто розважити свою аудиторію, їхній фільм все одно буде мати певний сенс.

То для чого взагалі потрібна кіноосвіта і кінограмотність? Наша відповідь – задля:

- засвоєння навичок оцінки кінотексту з точки зору ідеології, етики та естетики;
- обізнаності про місце та функцію фільму в сучасній культурі в контексті інших видів мистецтва та масових комунікаційних засобів;
- виопрацювання навичок критичного мислення;
- вивчення граматики кіномови, що дає змогу усвідомлювати і декодувати образну мову кіно.

Фільм – це медіатекст, і вони через нього можна навчитися критичного мислення та аналізу.

І кінознавці і педагоги погоджуються, що аналіз та інтерпретацію фільма слід розглядати як основні методи кіноосвіти. Першоумова ефективного аналізу – володіння граматикою кіномови. Функції аналізу та інтерпретації фільму під час вивчення шкільної програми можуть бути різними. З одного боку вони дозволяють досягнути задум творця кінотвору, завдяки визначенню типу та жанру кінострічки, що дає змогу глибше «прочитати» зміст і форму даної роботи. Екранна культура об'єднує зображення звук, рух, форму та колір. І аудиторія «декодує» сенс історії, так як би інтерпретувала усні чи письмові тексти. Переглядаючи фільм, глядач півсвідомо застосовує весь свій попередній досвід і знання до того, що бачать на екрані [16].

Кіно як засіб візуальної комунікації безпосередньо пов'язане зі здатністю його мови створювати ілюзію реальності. Кінодійсність так само сильно і безпосередньо впливає на чуттєвість людини, як і власне дійсність. Сюжет в кінематографі – структура, яка не обмежується сукупністю дій персонажів. Він органічно поєднує виразні засоби внутрішньо кадрового простору, ракурсу камери, оптичні ефекти для знімання об'єктів, які реципієнт часто не розрізняє, але які саме і створюють «невербальну додану

вартість» побаченого нами сюжету. Кожен кінообраз глядач трактує індивідуально й особистісно.

Одним із цікавих засобів навчання є кінематограф. Адже кіно поєднує елементи літератури, театру, живопису, музики, хореографії. Саме тому цей вид мистецтва оперує багатьма виражальними можливостями. Кінематограф займає значну частину сучасної культури, як вид образотворчого мистецтва допомагає осмислити навколишню дійсність, подивитися на світ новим поглядом, під новим кутом. У кіно проявляються різні процеси та вирази світу втілені в художньому образі. Особливу роль кіно займає в умовах сучасного навчання, де його використовують, як інтерактивну форму навчання.

Кіно – це вид мистецтва, який займає унікальне місце в сучасному світі та житті людини. Фільми допомагають глядачеві побачити своє життя під іншим кутом зору, впливають на його світогляд, трансформують його внутрішній стан і поведінку. Під впливом кіно людина розвиває свої зорові та слухові відчуття, набуває здатності динамічно сприймати художню інформацію, зображену на екрані. Монтажна функція фільмів також сприяє розвитку асоціативного мислення. Згідно з психоаналітичним підходом, кіно здатне зняти внутрішню напругу особистості. З. Фройд, зокрема, виокремлює два типи його естетичного впливу: попередній та підсумковий, який справляє психотерапевтичний вплив [73].

Кожен кіножанр має унікальний вплив на психіку людини, а перевага того чи іншого жанру визначається внутрішніми бажаннями, психічним станом і несвідомими переживаннями людини. Наприклад, фільми жахів можуть викликати низку негативних ефектів, таких як безсоння, тривожність, нічні кошмари та агресію. З іншого боку, фільми жахів також можуть бути безризиковим способом пережити різні загрози та відрепетирувати реакцію на них. Психологічні дослідження підтверджують, що люди з низьким рівнем

емпатії, як правило, отримують задоволення від фільмів жахів, оскільки вони не відчують болю, зображеного на екрані [13].

Нещодавнє дослідження підтвердило, що глядачі фільмів жахів зазнали меншої психологічної депресії через пандемію COVID-19 і що шанувальники піджанру апокаліптичних жахів почувалися безпечніше під час основного спалаху пандемії. Це свідчить про те, що люди, які дивляться фільми жахів, розвивають здатність справлятися зі стресовими ситуаціями та мінімізувати власну тривогу. На думку психологів, фільми жахів мають десенсибілізуючий ефект і є дуже ефективними для подолання страхів і фобій [28].

Комедія вчить нас легше сприймати життя і ставитися до всього, що відбувається, з гумором. Комедія як вид мистецтва має унікальну здатність проникати у внутрішній світ людини та зображати соціальні проблеми під зовсім іншим кутом зору. Але водночас такі репрезентації можуть сприйматися як провокаційні та образливі. Комедія може забезпечити відчуття психологічної безпеки, відволікти від складних ситуацій і підкреслити той факт, що всі люди схильні знаходити вихід, коли стикаються з повсякденними труднощами. Використання чорного гумору в комедійних фільмах про смерть, хворобу, депресію і трагедію дозволяє людям по-іншому ставитися до проблем [18].

Протягом всієї історії люди були зачаровані вигаданими сумними історіями, від шекспірівських трагедій, таких як «Гамлет» і «Ромео і Джульєтта», до складних фільмів, таких як «Список Шиндлера» і «Титанік». Сумні історії подобаються людям, тому що вони дозволяють глядачеві переживати чутливі та значущі емоції, а також спонукають до самоаналізу, який стає джерелом для особистісного зростання [30].

Популярність науково-фантастичних фільмів значною мірою пояснюється використанням у них комп'ютерних спецефектів та 3D-формату, які є найпривабливішими сучасними кінотехнологіями для молодих глядачів

[8] Наукова фантастика має позитивний вплив на молодь. Вона викликає позитивні емоції, такі як любов, радість, задоволення і захоплення. Вона змушує молодих людей по-іншому дивитися на світ, переосмислювати свої погляди на життя, розвиває їхню уяву та вчить боротися зі своїми внутрішніми обмеженнями. Водночас науковці стверджують, що художня література стрімко стирає різницю між фактом і вигадкою. Було виявлено, що молоді люди, які дивилися популярний науково-фантастичний фільм «Земне ядро: кидок у пекло» (англ. «The Core»), мали більше хибних уявлень про різні наукові концепції про Землю, ніж молоді люди, які не дивилися цей фільм. Дослідники виявили, що перегляд науково-фантастичних фільмів може мати негативний вплив на розуміння молодими людьми загальних наукових явищ [62].

Популярність детективного жанру серед молоді можна пояснити низкою причин, таких як потреба в емоційному насиченні, інтерес до конкуренції, реакція на інтелектуальний виклик, бажання брати участь в інтелектуальних іграх, прагнення передбачити майбутні дії, використання навичок діалектичного мислення та вміння розгадувати таємниці. Дедуктивне мислення розвивається, коли глядач намагається розгадати загадку, знайти докази і розкрити істину раніше за головного героя. Детективи вчать нас помічати і звертати увагу на найдрібніші деталі, бути кмітливими. Шанувальники детективної літератури стають обережнішими з людьми і рідше втягуються у злочинну діяльність, навіть на несвідомому рівні [8].

Жанр серіалу розкриває теми, що цікавлять усіх глядачів: влада і гроші, перемога і поразка, любов і ненависть, зрештою, життя і смерть. Неоднозначні персонажі та реалістичний сюжет зробили серіал надзвичайно популярним серед молоді. Серіал – немов урок, який яскраво ілюструє, як поводитися в сучасному суспільстві. Кожна серія відбувається в конкретній життєвій ситуації, в якій спеціально підібрані персонажі демонструють одну з можливих форм поведінки. Під час перегляду глядачі починають

ідентифікувати та співпереживати персонажам, які є найближчими для них [56].

Дослідження показують, що 25% глядачів Netflix кажуть, що їм подобаються телепрограми, тому що вони співпереживають героям. Ще однією поширеною причиною вподобання телепрограм є те, що вони дозволяють людям проявляти емпатію та співчуття до інших. Перегляд телепрограм може зменшити стрес і неприємні емоції та створити позитивні враження. Загалом, у підлітковому віці виникає багато запитань, відповіді на які можна знайти у схожих екранних ситуаціях, що трапляються з улюбленими телегероями. Тому підлітки часто наслідують поведінку улюблених героїв, що стає для них головним орієнтиром у подоланні труднощів. Телесеріали мають значний вплив на формування психічної та моральної сфер особистості підлітка та впливають на процес соціалізації в суспільстві [56].

Тому кіно є найбільш всеосяжним і потужним комунікаційним інструментом у світі, який може розкрити несвідомі структури особистості, відображаючи їх на кіноплівці. Фільми мають значні позитивні ефекти, такі як здатність до рефлексії та критичного мислення, допомагають краще зрозуміти себе, створюють конструктивні способи вирішення складних життєвих ситуацій, допомагають знайти нові смисли, розвивають емпатію, допомагають зрозуміти та систематизувати свій життєвий досвід. Своїм авторитетом воно здатне трансформувати дитячий досвід у новий, зрілий світогляд, утверджувати моральні та естетичні цінності. Однак з часом фільми почали представляти погляд на життя, який суперечить традиційним цінностям і нав'язує деструктивні образи та негативні погляди і ставлення. Зокрема, життя багатьох дівчат руйнує спотворений образ сучасних жінок, які прагнуть бути схожими на кіногероїнь [55].

Однак варто зазначити, що обговорення та відгуки після перегляду фільму можуть спонукати молодих людей до конструктивного аналізу свого

досвіду, роблячи їх «несприйнятливими» до деструктивних фільмів. Тому найефективніший спосіб захистити молодь від аморальних фільмів – це залучити її до позитивних і жвавих дискусій. Дискусії не лише зменшують негативний вплив фільмів, але й стимулюють роздуми та формують внутрішні поведінкові моделі. Більше того, навіть насильницькі, агресивні та часто безглузді фільми можна використовувати для ілюстрації ненормальної та деструктивної поведінки. Іншими словами, дуже важливо, щоб підлітки розвивали незалежний і критичний погляд на реальність, зображену на екрані. Неможливо заборонити підліткам дивитися фільми, але відповідна мова може допомогти їм розвинути огиду до них.

У роботі Н. Лубашевої кінематограф розглядається як об'єкт, що виконує такі функції: регулятивну, пізнавальну, інформаційну, компаративну, виховну, соціальну, адаптивну, нормативну, освітню, естетичну, політичну та розважальну. Однак слід підкреслити, що первинною функцією, притаманною кінофільмам, є все ж таки виховання емоцій, тоді як розважальна, комунікативна, інформаційна та пізнавальна функції є вторинними і додатковими. Ці емоції також є «інтелектуальними емоціями», їхній зміст – соціальний, а вплив на людей – художній [42].

Таким чином, фільми є потужним інструментом розвитку молоді на шляху до мети, позитивним механізмом моделювання своїх сильних сторін та важливим інструментом побудови міжособистісних та міжгрупових відносин. Їх можна використовувати для протидії булінгу, підвищення толерантності у спілкуванні, як спосіб профілактики деструктивних інцидентів і, найголовніше, як спосіб розширення базового світогляду на життя. Правильно підібрані фільми можуть мати поступовий, але стійкий позитивний психотерапевтичний ефект. Вони забезпечують молодим людям катарсис, емоційне розвантаження, звільнення від деструктивних емоцій та негативних думок, а головне – допомагають розкрити власні особливості,

подолати внутрішню невпевненість, знайти нові перспективи, оцінити свої внутрішні сили, переглянути та змінити свою поведінку.

3.2. Історія використання кіно в освіті: огляд історичних аспектів застосування кіно в навчальному процесі

Ідея використання кіно в освітніх цілях була дуже популярною в період між двома світовими війнами. У школах організовували походи в кіно для учнів, розповідали їм про фільми, їхнє значення та вплив на дітей, а також створювали кафедри кіно, фотографії та театру. Кінорежисери почали думати про створення фільмів для дітей: Яким був зв'язок кіно з освітою та доглядом за дітьми у 1920–30-х роках? Відповідь на це питання можна отримати, вивчаючи музейні колекції, особливо спеціалізовані педагогічні видання того часу.

У двадцятих роках XX століття кінематограф почав поширюватися не лише серед дорослих, а й серед підлітків та дітей середнього шкільного віку. На великому екрані демонстрували зарубіжні та радянські фільми. Великою популярністю серед школярів користувалися зарубіжні фільми, які захоплювали дітей своїми трюками, бійками, вибухами і божевільними погонями [25].

На сторінках журналів «Дитячий рух» і «Піонервожатий» неодноразово публікувалися статті про вплив таких фільмів на дитячу аудиторію. У цих статтях порушувалися питання: чого вчать ці фільми, як вони впливають на психологічний розвиток, що з цим робити і як зацікавити дітей «правильними», історичними чи дидактичними фільмами.

Зрозуміло, що не всі фільми можна показувати дітям, але поки не з'являться фільми для дітей, слід використовувати фільми, які можуть

принести дітям певну користь, такі як «Марійка», «Двоє сиріт», «Цемент», «Шевченко».

Не слід забувати, що, як доведено багатьма фактами, сила емоційного впливу кіно перевершує силу яскравого слова, літературних образів і музики.

Але це не означає, що ми повинні замінити всі інші виховні засоби – розповіді, книги, газети, спектаклі, пісні, танці, конструкторські роботи, екскурсії – фільмом. Ми просто хочемо нагадати собі, що кіно не можна ігнорувати, що його потрібно використовувати в поєднанні з іншими інструментами, і особливо, що жодна сила не може відірвати дітей від кінопоказів [36].

З 30–х до 50–х років 20 століття для вітчизняної школи було характерне активне використання навчальних фільмів у повсякденній практиці. У цей період використання фільмів на уроках було систематизовано, методично та технічно забезпечено. Досвід вітчизняних шкіл у використанні навчальних фільмів є надзвичайно повчальним, оскільки технічні засоби навчання відіграють важливу роль у сучасному освітньому процесі. Він дозволяє не лише побачити специфіку змісту навчальних фільмів та їх функції на певному історичному етапі, а й виявити недоліки, які стали очевидними з плином часу і яких слід уникати сьогодні.

Аналіз звітів Спілки кінематографістів Радянського Союзу за 30–50–ті роки XX століття показує, що колекція 1950 року для семирічних шкіл налічувала близько 250 найменувань [30]. Усі навчальні фільми можна узагальнити в таблиці нижче.

Таблиця 3.1

Класифікація навчальних фільмів за навчальною програмою 50–х років

Предмети	1–3–ті класи	4–ті класи	5–ті класи	6–ті класи	7–і класи	Всього

Пояснювальне читання	54					54
Природознавство	–	10	–	–	–	10
Ботаніка	–	–	17	6	–	23
Зоологія	–	–	–	19	15	34
Географія	–	30	15	4	74	123
Фізика	–	–	–	7	8	15
Хімія	–	–	–	–	2	2
Історія	–	2	1	–	–	3
Конституція	–	–	–	–	1	1
	54	42	33	36	100	375

Найбільша кількість фільмів призначена для програми 7–го класу; майже половина колекції для 7–го класу складається з географічних фільмів, що показують природу і повсякденне життя мешканців Радянського Союзу.

Кінець 50–х років. Значно збільшився попит вчителів на кіностудії, що виробляли навчальні фільми («Мостехфільм», «Школьніфільм–Мостехфільм», «Кінодіафільм», Українська кіностудія «Кінобаза» та ін.). Це позначилося на якості продукту в методичному та технічному плані. Однак, за словами А. Єлісєєвої, темпи виробництва навчального кіно не відповідають потребам шкіл. Затримки із завершенням та затвердженням на певних етапах виробництва фільмів означали, що багато фільмів не могли бути створені вчасно. Тому школи вимагали прискорити виробництво, оскільки є предмети (наприклад, географія), де затримки у виробництві також впливають на методичну цінність фільмів [12].

За словами А. Єлісєєвої, значна частина шкільних колекцій першої половини 20 століття належала до довоєнного періоду, і вчителі вважали їхній зміст застарілим; «навчальні фільми з різних предметів не показують того

величезного прогресу, який був досягнутий в СРСР у другій половині першої половини 20 століття в усіх галузях економіки і науки» [14].

Аналіз фільмів 30–50-х років показав, що, незважаючи на організацію шкільних колекцій, існує потреба в їх оновленні та усуненні перекосів у кількості фільмів з різних предметів. При цьому видавцям необхідно враховувати специфіку предметів, а вчителям – особливості використання технічного матеріалу на уроках.

Більшість фільмів були випущені в 1937 і 1938 роках, але під час війни фільмотека зі зрозумілих причин не поновлювалася. У той час вчителі були незадоволені якістю навчальних фільмів. У більшості випадків фільми не відповідали програмі чи методиці, містили багато помилок і пропусків. Такі фільми часто доводилося переробляти, на що іноді йшли роки. Крім того, не всі предмети були однаково добре висвітлені в навчальних фільмах. Якщо вчителі географії, ботаніки та зоології могли вибирати з безлічі фільмів, то вчителі історії, фізики та хімії такого вибору не мали. Тим не менш, вчителі не заперечували дидактичного потенціалу навчальних фільмів та їхньої корисності для досягнення освітніх цілей [41].

До початку 1950-х років (початок хрущовської «відлиги») були дозволені лише пропагандистські фільми, фотовиставки, гуртки художньої самодіяльності та стінгазети, які повністю перетворилися на рупори пропаганди сталінського режиму. На думку дослідників того періоду, тоталітарна система мислення завдала великої шкоди не лише мистецькому процесу, а й глядачеві. Потужний механізм освіти та виховання привів як митця, так і глядача до одноманітності та однотипності. Так званий «соціалістичний реалізм» став офіційною настановою для «справжнього» мистецтва, і майже всі мистецькі твори, чи то фільми, чи то романи, чи то п'єси, створювалися в цих рамках. Завданням кінематографістів було, серед іншого, допомагати вчителям формувати в учнів погляди на соціалізм,

використовувати фільми як доповнення до підручників, джерело для екскурсій та хроніки, а також як пропагандистський матеріал.

У 1940–1950-х роках методологія загальної кіноосвіти суттєво змінилася. Одним із головних завдань було знайти способи «розвести» літературу і кіно як два різні мистецтва у свідомості учнів через порівняння позицій режисера і письменника, щоб читання літературного твору не підмінялося його екранізацією [29].

Іншими словами, медіаосвіта на основі газетних, радіо- та кіноматеріалів була дуже формалізованою, «ідеологічно витриманою» та суворо контрольованою; у 1956–1968 роках педагогічна концепція медіаосвіти була лібералізована; система медіаосвіти Радянського Союзу ґрунтувалася на «медіа», а не на «засобах масової інформації». Таким чином, гуманістичні ідеали, висунуті радянськими педагогами в цей період, знайшли своє втілення в сучасних моделях медіаосвіти, що впроваджуються на пострадянському просторі, в тому числі в Україні.

На думку авторів, мас-медійна освіта перестала бути лише політичним елементом радянської системи освіти: «головною сценою» [36]. Вона перетворилася на рух ентузіастів, які зосередилися на естетичних потребах аудиторії та виробленні культурних орієнтирів. Таким чином, ідеологічна теорія замінила естетичну в моделі медіаосвіти. Водночас фахівці чітко усвідомлювали виховний потенціал медіа. Як зазначав Олександр Довженко: «Ми педагоги для мільйонів. Тому я прошу вас, окрім інших завдань, не забувати про виховну роботу з кожним фільмом, незалежно від його жанру, змісту чи авторської спрямованості» [14].

З кінця 1970-х і до початку горбачовської перебудови медіаосвіта в СРСР мала переважно естетичне спрямування. Це було пов'язано з впровадженням технологій у соціокультурні процеси та зміною характеру культурного проблемного простору. Поступово до нього включилися

процеси, пов'язані з інформацією, а твори, створені на основі технологій, набули статусу синтетичного медіа–мистецтва (творів медіа–культури).

Шкільні кінотеатри, кіноклуби та аматорські кіностудії були невід'ємною частиною системи, яка організовувала процес естетичного виховання, знайомила з теорією та історією кіно, розвивала кінематографічне мислення та «кінематографічне бачення», формувала глядацький досвід, культурно–мистецькі потреби, сприяла моральному та естетичному розвитку особистості, підвищувала культурний рівень. Вона стала невід'ємною частиною системи.

Аудіовізуальна грамотність – система навичок і вмінь аналізу та синтезу просторово–часової реальності, що уможливорює сприйняття зафіксованої інформації у вигляді звукових і візуальних сигналів – Аудіовізуальна освіта – освітня педагогічна діяльність, спрямована на задоволення інтересів і потреб школярів у галузі екранного мистецтва. Термін «кіноосвіта» розширено до позначення процесу виховання і розвитку людини засобами і матеріалами кіномистецтва, що забезпечує розвиток культури спілкування з екраном, творчої та комунікативної компетентності, вміння інтерпретувати, аналізувати й оцінювати кінотексти та різні способи самовираження за допомогою кінотехнік.

До 1970–х років телебачення міцно увійшло у світ екранних мистецтв. Інтегруючи театр, усне мовлення, музику, кіно та образотворче мистецтво, телебачення не мало собі рівних серед інших засобів масової інформації у здатності передавати твори майже всіх видів мистецтва. Масштаби телевізійного споживання значно потіснили традиційні інституційні канали (театри, музеї, бібліотеки тощо) і сприяли перетворенню телебачення на невід'ємну частину повсякденного життя майже всіх громадян. Популярність телебачення, особливо художніх фільмів, що транслювалися в 1970–х роках, була настільки великою, що 50% підлітків і молодих людей у віці до 20 років дивилися в середньому від 20 до 30 фільмів щомісяця [39].

До середини 1980-х років медіаосвіта в СРСР перебувала в традиційних ідеологічних та методологічних рамках, а державна «перебудова» кінця 1980-х дала їй новий поштовх. Опора на марксистсько-ленінські доктрини була необхідністю для розвитку педагогіки у 1980-х роках. Водночас дослідники медіа почали розглядати діалогічну комунікацію як основу взаємовідносин між учнем і вчителем, а процес змін у медіаосвіті у 1980-х роках передбачав зміну самої філософської парадигми – з позиції діалектичного матеріалізму на існування інших концепцій світосприйняття [17].

У період перебудови радянські медіапедагоги зробили кроки до активізації спільних зусиль, узагальнюючи та аналізуючи досвід медіаосвіти в різних регіонах, і на основі отриманих даних змогли зосередитися на оновленні методологічних засад медіаосвіти. Найголовніше – на основі ідей українських педагогів К.Д. Ушинського та В.О. Сухомлинського було розроблено систему, що моделює загальну структуру естетичного виховання засобами екранного мистецтва. Ушинський і Сухомлинський поставили і вирішили проблему формування національно-естетичного світогляду молоді [22].

Після проголошення незалежності на початку 1990-х медіаосвіті не приділялося багато уваги на офіційному рівні через труднощі державотворення. Тому не дивно, що українські медіапедагоги спираються на зарубіжний досвід, переважно західноєвропейський та російський. Основними завданнями медіаосвіти були підготовка нового покоління до життя в сучасному інформаційному середовищі, навчання його розумінню та усвідомленню його впливу на психіку, оволодіння методами комунікації, що ґрунтуються на невербальних формах спілкування за допомогою технічних засобів. Водночас в Україні в перші роки незалежності з'явилися провідні теоретики комунікації, медіа та медіаосвіти [37].

Важливість медіа-підготовки зросла після Революції Гідності та активізації «гібридної війни» Росії проти України у 2013–2014 роках, яка призвела до інтенсифікації військових операцій, а також дезінформаційної, психологічної та пропагандистської війни. Зіткнувшись з пропагандистським тиском з боку російських ЗМІ, заснованим на «законі простоти» в стилі Геббельса, українські ЗМІ виявилися погано підготовленими до реагування. Більше того, самі опинившись у пастці офіційної інформації, вони були змушені свідомо чи несвідомо спотворювати факти, занурюючи медіа-споживачів у вигаданий світ віртуальної реальності та ретранслюючи незліченну кількість повідомлень прес-центрів АТО та РНБО, не перевіряючи їх достовірність. Таким чином, західна журналістська приказка «на війні правда вмирає першою» підтвердилася на українській землі і логічно призвела до катастрофічного падіння довіри до місцевих ЗМІ [38].

Інформаційна війна та російська пропаганда є одними з головних викликів, з якими стикається українська медіа-спільнота протягом останніх двох років. Варто зазначити, що анексії Криму та військовим діям на сході країни передувала довготривала російська інформаційна політика, головною метою якої була побудова «русского мира» за межами Росії та, як це не парадоксально, відновлення радянської ідентичності. Ця політика була спрямована на російськомовне населення в колишніх радянських республіках, зокрема в Україні. Будь-яка спроба української держави зробити свій внесок у подолання моральних та ідеологічних кордонів пострадянського простору зазнавала інформаційних атак. Ці інформаційні атаки стали регулярними після початку протестів на Майдані в Києві, а потім перетворилися на справжню інформаційну війну, в якій російські ЗМІ (за невеликим винятком) стали інструментом пропаганди.

Російська пропаганда також мала безпосередній вплив на роботу українських ЗМІ, які звикли використовувати російські ЗМІ як надійне джерело інформації. У певний момент стало зрозуміло, що ЗМІ, які

поширюють дезінформацію, не можуть бути джерелами інформації. Реакція українського уряду на російську пропаганду була менш успішною, оскільки базувалася на політиці заборони, що дало російським пропагандистам додатковий козир у їхніх операціях проти Заходу та населення окупованих територій. Створено 2 грудня 2014 року. Міністерство інформаційної політики виявилось недостатньо ефективним у протидії російській пропаганді та створенні цілісної державної комунікаційної політики, що є вкрай важливим у воєнний час. Урядовці почали підміняти поняття інформаційної політики контрпропагандою та зв'язками з громадськістю. Однак ні контрпропаганда, ні урядовий зв'язок з громадськістю не можуть вирішити проблеми, з якими зараз стикається Україна.

3.3. Методи та форми використання кіномистецтва в освітньому процесі

Питання використання фільму як ефективного освітнього інструменту має починатися з усвідомлення того, що сьогодні люди живуть в інформаційному полі. Тому медіа–простір сприймається як ще одна форма реальності і становить цілком реальне середовище. Це норма і реальність сучасної культури.

Аудіовізуальні технології, такі як кіно, телебачення та анімація, вже давно стали частиною людського існування і впливають на соціалізацію особистості, а також на освіту. Медіа, окрім того, що вони є просто механізмом комунікації, визнані основним інструментом у створенні сучасної культури. Слід підкреслити, що мистецтво має опосередкований вплив на формування духовного світу людини і є доступним для широкого загалу. Врахування цього потенціалу та його використання у виховному процесі

навчальних закладів може призвести до високих результатів і досягнень у формуванні духовно–моральних якостей особистості [39].

Завдяки фільмам ми маємо можливість розвивати свою здатність проявляти емпатію та розуміння, а також розвивати стійкість перед обличчям складних життєвих ситуацій та вибору.

Загалом, аналізуючи виклики освітньої діяльності, Г. Пономарьова зазначає, що розвиток виховної системи в закладах освіти – це насамперед пошук можливостей для розкриття власних потреб і здібностей, що неминуче призводить до самоствердження, самоактуалізації (особистісний і професійний аспекти), самореалізації в діяльності та спілкуванні на основі духовно–моральних ідеалів суспільства рівних можливостей (тобто пізнання власної природи, що сприяє самовизначенню, вказує на відкриття свого місця в освітньому середовищі (на засадах психологічного комфорту й усвідомлення власної значущості), залучення до загальної та професійної культури, самореалізація в діяльності та спілкуванні на основі духовно–моральних ідеалів суспільства рівних можливостей [55].

Говорячи про значення фільмів у вихованні особистості, підкреслюють, що формування духовно–моральних якостей є одним з найважливіших завдань виховної діяльності в навчальних закладах. Слід пам'ятати, що морально–духовні якості людини головним чином проявляються в її ставленні до оточення і світу та відображають стійкі особистісні особливості її характеру і поведінки.

Використання кіно та всіх його елементів у виховній системі навчальних закладів є цілком виправданим та ефективним. Варто також зазначити, що ефективність цього інструменту підкріплюється інтересом сучасної молоді до фільмів і телесеріалів [72].

Тому для розкриття твердження, що використання кінострічок, кінофрагментів а також елементів кіномистецтва у освітній процес дає змогу учням профільної школи більш глибоко розуміти той чи інший період життя

країни, історичні події, портрети, наштовхують учнів брати участь у бесідах, історичних дискусіях, круглих столах, на звичайних уроках чи позакласних заходах, тим самим піднімаючи інтерес та схильність до додаткового поглиблення у зацікавлені учнями теми, мною було розроблено систему планів-конспектів уроків, де враховані різні інтерактивні методи навчання. (див. додатки А і Б).

У рамках позакласних заходів, присвячених різним темам, можна проводити кінофестивалі, де учні демонструють свої мультимедійні проекти, засновані на переглянутих фільмах, а також організовувати круглі столи з обговоренням особистих вражень та аналізом побаченого. Такі активності сприяють командній роботі, креативності та формуванню активної життєвої позиції.

Використання кіноелементів у позакласних заходах, таких як дискусії чи рольові ігри за мотивами кінофільмів, дозволяє зробити навчальний процес більш інтерактивним і мотивуючим для учнів, а також стимулює їх до подальшого самостійного дослідження теми. (див. додаток В)

Ми погоджуємося з Є. Силко, що кіно не нав'язує власну точку зору, а спонукає до бачення під різними кутами та різних інтерпретацій, і в художньому творі реальність стає багатогранною, створюючи відчуття діалогу з глядачем. Реальність життя стає багатогранною, і студенти мають можливість зазирнути вглиб проблем і турбот персонажів і сформулювати власне бачення і ставлення до цих питань. Вони розуміють логіку вчинків персонажів та авторську ідею, визначають власну позицію щодо порушених автором питань та набувають соціального досвіду на прикладах, представлених в авторському баченні [64].

Це пов'язано з тим, що фільми (художні та документальні):

– вперше знайомлять учнів зі складними соціальними проблемами, яскраво та емоційно зображеними на екрані;

- допомагають студентам подолати первинний емоційний стрес, викликаний складними питаннями. Це особливо важливо для учнів, які ще не мають достатньої практики і можуть надмірно емоційно реагувати на життєві історії та проблеми;

- підказати шляхи вирішення різних соціальних проблем (за допомогою фільмів можна не лише знайти шляхи вирішення проблем, а й простежити наслідки рішень, прийнятих героями, їхню мотивацію).

На відміну від будь-якого іншого виду мистецтва, кіно дозволяє показати розмаїття світу, різні позиції людей і допомагає створити власне бачення реальності. Усе це дозволяє будувати ширші стосунки в майбутньому, вчить бачити всі сторони питання та причинно-наслідкові зв'язки. Фільми вчать дітей по-новому розуміти і «бачити» навколишню дійсність, акцентують увагу на нових деталях, дарують досвід і розкривають цінність природи, побуту, праці, мистецтва і людського життя в цілому.

На думку дослідника Є. Силко, кіно поєднує в собі як технологічний прогрес, так і художню творчість. Звичайно, ми часто звертаємо більше уваги на «художні» елементи, але саме завдяки їхній технічній доступності ми можемо широко використовувати їх у своїй професійній діяльності. Композиційний ефект звуку та зображення, їхня багат шаровість та глибина дозволяють нам максимально реалістично показувати та розкривати різні аспекти життя. Все це значно розширює емоційні та пізнавальні можливості екранного мистецтва і гарантує більш тісний контакт з глядачем. А здатність кіно відтворювати продукти художньої творчості значно розширює сферу його впливу [64].

Сприйняття слухової та візуальної інформації дає унікальну можливість розвивати як естетичний, так і розумовий світ людини. Візуальна та слухова стимуляція може допомогти розвинути різні типи мислення: метафоричне, логічне, інтуїтивне та просторове [39].

Обираючи фільм як освітній інструмент, варто пам'ятати, що кіно може зробити внутрішній світ студентів більш різноманітним, допомогти підготуватися до життєвих і професійних ситуацій, навчити їх досвіду більш ефективного вивчення проблем і пошуку шляхів їх вирішення. Фільми показують раніше не помічені деталі, невідомі з власного досвіду сприйняття, розкривають естетичну та моральну цінність різних об'єктів і явищ дійсності.

Таким чином, кіно як освітній інструмент розширює кругозір учнів, вчить творчо мислити, урізноманітнює форми освітнього викладання і дозволяє, з одного боку, подолати існуючі освітні проблеми і недоліки, такі як обмеженість і ізольованість вивчення літератури, музики і живопису через вивчення фільмів, а з іншого боку, створює необхідні умови для глибокого духовного переживання, занурення і умови для формування моральних правил.

Важливість сучасного кіно пов'язана з його особливим статусом у системі естетичного виховання. Стрімкий розвиток відео та телебачення (які сьогодні виступають основними кіномедіа) дещо «відтіснив» інші класичні види мистецтва з точки зору «глядацьких запитів» [43].

Активне використання кіно сьогодні є об'єктивною необхідністю і пов'язане з тією роллю, яку аудіовізуальні медіа відіграють у дозвіллі молоді. Кіноекрани розширюють межі знань про світ та історію людських стосунків, виховують моральні принципи та впливають на формування цілісної картини світу.

Кіноосвіта орієнтована на розвиток інтелектуальної та емоційної сфери учнів. Під впливом кіномистецтва розвиваються зорові та слухові відчуття, формується здатність динамічно сприймати художню інформацію, зображену на екрані [44].

Те, що події, які розгортаються перед глядачем, виявляються максимально наближеними до «реального життя» як у часі, так і в просторі, а також можливість спостерігати та співпереживати за поведінкою персонажів

активно формують емоційну сферу особистості та ціннісно–сміслову ставлення до життя.

Місце, яке посідає кінематограф (відео та телебачення) у дозвіллі сучасних дітей молодшого шкільного віку, вимагає досконалого педагогічного менеджменту та керівництва навчально–виховним процесом [35].

Спектр фільмів, до яких слід залучати дітей молодшого шкільного віку, досить широкий. Матеріали для перегляду мають відбиратися на основі їх високої художньої якості, спрямовувати увагу учнів на пізнання національних та світових творів мистецтва, знайомити їх з новими фільмами, що виходять на екран, та враховувати їхні індивідуальні потреби [45].

Залучення кіно в освітній процес має враховувати певні аспекти, такі як гіпертрофія «хвилі жахів і насильства» на сучасному екрані. У цьому контексті особливо символічною є ситуація в підлітковому та молодіжному середовищі.

Зрозуміло, що зміна соціокультурних умов призвела до трансформацій на психологічному рівні, через що школярам початку 21 століття важко зрозуміти проблеми, з якими стикалися їхні однолітки в попередні десятиліття. Водночас, не всі фільми з минулого слід викреслювати з сучасної фільмографії.

Виховання молоді ще більше ускладнюється розширенням жанрів. Пригодницькі фільми та наукова фантастика повинні активно використовуватися відповідно до вікових особливостей. У виховному процесі до розширеного обсягу розуміння життєвих проблем і набутих на початковому етапі протилежних понять «добро» і «зло» додаються категорії «об'єктивної» і «суб'єктивної» моральної свідомості: «щастя», «обов'язок», «відповідальність», «справедливість» тощо.

Використання таких чутливих і суперечливих кіножанрів, як фільми жахів та їх розширених версій, таких як фільми–катастрофи та трилери, у

процесі виховання підлітків та молоді зумовлено їх зростаючою актуальністю, яку не можна ігнорувати. Однак використання цього жанру має ґрунтуватися на створенні проблемної ситуації при його сприйнятті та організації дискусії з урахуванням особливостей засобів виразності [49].

Виховання засобами мистецтва кіно в позаурочній діяльності може здійснюватись через організацію переглядів фільмів, зустрічей із діячами кіно, обговорення теле– та радіопередач про діячів кіномистецтва, створення дискусійних клубів, рецензування та обмін інформацією в шкільній пресі, заснування пунктів «прокату» відеокасет у навчальних закладах, ознайомлення з історією українського та зарубіжного кінематографу, творчістю видатних митців, засвоєння основних кінематографічних понять, усвідомлення художніх прийомів, структурних елементів кіно, жанрів, його місця в системі мистецтв і особливостей створення художнього образу; знайомство з роллю і специфікою роботи режисера, сценариста, оператора, художника, композитора тощо, роботу секції кінознавців, яка ознайомить школярів не тільки із здобутками світової кінокласики, але й кінопошуками їхніх однолітків [66].

Ефективною формою навчання може бути створення аматорських кіностудій. Тут учасники можуть на практиці ознайомитися з особливостями виражальних засобів кіно, мовою кіно, його законами, створенням кіносценаріїв та оволодінням законами кінематографу. Учні можуть створювати фільми про шкільне життя (історію школи, відомих людей, події року тощо). Такі творчі роботи мають побачити всі учні, вчителі та батьки [71].

Таким чином, потенціал кіно не лише доповнює традиційні вербальні методи навчання, а й перевершує їх. Викладачам необхідно проаналізувати свої навчальні завдання та активно використовувати різні форми застосування фільму як навчального інструменту.

ВИСНОВКИ

З числа розвідок, що сприяли написанню дослідження, можна виокремити три напрями: історико–культурний, теоретико–виконавський та культурологічний. Змістом історико–культурного напрямку є культурний ландшафт України ХХ – першої чверті ХХІ ст. як передумова формування кінематографу. В межах напрямку вивчаються соціальні, політичні та мистецькі передумови формування звукового кінематографу, а також закладання основ сценічної мови, її подальша динаміка в ігровому кіно. Теоретико–виконавський напрям представлений теоретичними роботами режисерів–практиків, акторів, кінознавців і висвітлює особливості підготовки актора з оволодіння сценічною мовою, роботу режисера з підготовки актора, їх сумісну роботу з пошуку рішень у створенні сценічного образу, а також значення сценічного слова у творах театральної та кіноіндустрії. Зміст культурологічного напрямку полягає в комплексному вивченні кінематографічних практик України як таких, що мають власні виражальні засоби, є носіями авторського стилю та жанрових особливостей, однак відображають і формують національну ідентичність.

Досліджена історіографія роботи показала необхідність комплексного дослідження кінематографу ХХ – першої чверті ХХІ ст. в історико–культурному контексті як спроможне транслювати сенси національної ідентичності. У зв'язку з поліаспектністю досліджуваного явища обґрунтовано доцільність залучення міждисциплінарного інструментарію, представленого культурологічним і мистецтвознавчим підходами.

Розвиток українського кіно протягом 1930–х – 1950–х рр. супроводжувався обмеженням української мови соціально–побутовими і комедійними фільмами, сюжетами і мотивами, а також фольклорними складовими (пісні, танці, традиційний одяг, побут) в парадигмі соцреалізму. Кінематограф Другої світової війни та повоєнних років сформував візуальний

образ України як сільської етнографічної екзотики, що проявляється візуально, музично та на рівні реплік, водночас закріпив за українцями здатність до співпраці з ворогом, показником чого є українська мова.

Кіно 1960–х – 1980–х рр. актуалізувало в мистецькому процесі український матеріал із урахуванням регіонального мовного розмаїття, створило варіативність спектру «герой – зрадник» у чоловічих образах українців, а також показало диференційований соціально–віковий підбір жіночих образів, закладений театром корифеїв. Проте закріпило стереотип України як екзотичної сільської місцевості. Нерозривність української мови із візуальним образом українця, конструювання кінематографічної реальності із залученням історичних і легендарних сюжетів показало суб’єктність України у складі СРСР як культурно та мовно суверенної.

Також зазначимо, що спільним місцем динаміки українського сценічного слова 1960–х – 1980–х рр. в кіно став історико– культурний контекст примусової русифікації та «двомовності» України, що зумовило втрату української фонетики, легалізувало «двомовність» в кадрі, проте зафіксувало у вербальній культурі емоційно– ціннісні складові та архетипи української ідентичності.

Одним із цікавих засобів навчання є кінематограф. Адже кіно поєднує елементи літератури, театру, живопису, музики, хореографії. Саме тому цей вид мистецтва оперує багатьма виражальними можливостями. Кінематограф займає значну частину сучасної культури, як вид образотворчого мистецтва допомагає осмислити навколишню дійсність, подивитися на світ новим поглядом, під новим кутом. У кіно проявляються різні процеси та вирази світу втілені в художньому образі. Особливу роль кіно займає в умовах сучасного навчання, де його використовують, як інтерактивну форму навчання.

Таким чином, фільми є потужним інструментом розвитку молоді на шляху до мети, позитивним механізмом моделювання своїх сильних сторін та

важливим інструментом побудови міжособистісних та міжгрупових відносин. Їх можна використовувати для протидії булінгу, підвищення толерантності у спілкуванні, як спосіб профілактики деструктивних інцидентів і, найголовніше, як спосіб розширення базового світогляду на життя. Правильно підібрані фільми можуть мати поступовий, але стійкий позитивний психотерапевтичний ефект. Вони забезпечують молодим людям катарсис, емоційне розвантаження, звільнення від деструктивних емоцій та негативних думок, а головне – допомагають розкрити власні особливості, подолати внутрішню невпевненість, знайти нові перспективи, оцінити свої внутрішні сили, переглянути та змінити свою поведінку.

Запровадження кіноелементів, кінофрагментів та кінострічок у навчальний процес є інноваційним та ефективним підходом до викладання історії України в профільній школі. Цей метод базується на принципах наочності, інтерактивності та розвитку критичного мислення, що відповідає сучасним освітнім стандартам та вимогам до формування компетентностей учнів.

Таким чином, для розкриття твердження, що використання кінострічок, кінофрагментів та елементів кіномистецтва в освітньому процесі дає можливість учням профільної школи глибше розуміти історію України. Запропоновані плани уроків передбачають поєднання традиційних методів навчання з інтерактивними формами роботи, що забезпечує комплексний підхід до вивчення історичних подій, сприяє формуванню компетентностей та відповідає потребам сучасних учнів.

Ця методика демонструє високий потенціал для розвитку історичної свідомості, патріотизму та особистої відповідальності серед учнів. Вона дозволяє зробити уроки історії України цікавими, глибокими та такими, що залишають емоційний слід, формуючи тим самим стійкий інтерес до подальшого поглибленого вивчення національної історії.

З 30–х до 50–х років 20 століття для вітчизняної школи було характерне активне використання навчальних фільмів у повсякденній практиці. У цей період використання фільмів на уроках було систематизовано, методично та технічно забезпечено. Досвід вітчизняних шкіл у використанні навчальних фільмів є надзвичайно повчальним, оскільки технічні засоби навчання відіграють важливу роль у сучасному освітньому процесі. Він дозволяє не лише побачити специфіку змісту навчальних фільмів та їх функції на певному історичному етапі, а й виявити недоліки, які стали очевидними з плином часу і яких слід уникати сьогодні.

Аналіз фільмів 30–50–х років показав, що, незважаючи на організацію шкільних колекцій, існує потреба в їх оновленні та усуненні перекосів у кількості фільмів з різних предметів. При цьому видавцям необхідно враховувати специфіку предметів, а вчителям – особливості використання технічного матеріалу на уроках.

У 1940–1950–х роках методологія загальної кіноосвіти суттєво змінилася. Одним із головних завдань було знайти способи «розвести» літературу і кіно як два різні мистецтва у свідомості учнів через порівняння позицій режисера і письменника, щоб читання літературного твору не підмінялося його екранізацією.

З кінця 1970–х і до початку горбачовської перебудови медіаосвіта в СРСР мала переважно естетичне спрямування. Це було пов'язано з впровадженням технологій у соціокультурні процеси та зміною характеру культурного проблемного простору. Поступово до нього включилися процеси, пов'язані з інформацією, а твори, створені на основі технологій, набули статусу синтетичного медіа–мистецтва (творів медіа–культури).

До середини 1980–х років медіаосвіта в СРСР перебувала в традиційних ідеологічних та методологічних рамках, а державна «перебудова» кінця 1980–х дала їй новий поштовх. Опора на марксистсько–

ленінські доктрини була необхідністю для розвитку педагогіки у 1980–х роках.

У період перебудови радянські медіапедагоги зробили кроки до активізації спільних зусиль, узагальнюючи та аналізуючи досвід медіаосвіти в різних регіонах, і на основі отриманих даних змогли зосередитися на оновленні методологічних засад медіаосвіти.

Після проголошення незалежності на початку 1990–х медіаосвіті не приділялося багато уваги на офіційному рівні через труднощі державотворення. Основними завданнями медіаосвіти були підготовка нового покоління до життя в сучасному інформаційному середовищі, навчання його розумінню та усвідомленню його впливу на психіку, оволодіння методами комунікації, що ґрунтуються на невербальних формах спілкування за допомогою технічних засобів.

Інформаційна війна та російська пропаганда є одними з головних викликів, з якими стикається українська медіа–спільнота протягом останніх двох років. Ця політика була спрямована на російськомовне населення в колишніх радянських республіках, зокрема в Україні. Будь–яка спроба української держави зробити свій внесок у подолання моральних та ідеологічних кордонів пострадянського простору зазнавала інформаційних атак.

Українське кіно завжди було невід’ємною частиною боротьби за незалежність. Воно відбивало прагнення українського народу до самовизначення та збереження своєї культурної спадщини.

Українське кіномистецтво, як потужний інструмент культурної пам’яті, відіграє значну роль у формуванні історичної свідомості суспільства. В даній роботі аналізовано те, яким чином образи кіно слугують носіями історичної правди та впливають на процес конструювання національної ідентичності. За допомогою методу порівняльного аналізу різних історичних періодів

досліджено, як змінювалися способи відображення історичних подій в українському кіно та які ідеологічні наративи домінували в різні епохи.

Мистецтво кіно є одним із визначальних елементів розвитку національної культури, показником духовності та зрілості суспільства. Український кінематограф має значні здобутки у збагаченні світової культури видатними творами, що відображають велику історію, самобутність і духовну красу нашої країни.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. Арсенал. ВУФКУ. URL: <https://vufku.org/found/arsenal/>
2. Бірзул О. Твоя книга про кіно. Видавництво Старого Лева, 2024. 164 с.
3. Брюховецька Л. Во избежание непредусмотренной камерности..., або Як виправляли і забороняли фільми Леоніда Бикова. *Кіно-театр*. 2009. № 5. С. 17 – 19.
4. Брюховецька Л. Звенигора: оволодіння історичним часом. Київ. 2015. 17 с.
5. Брюховецька Л. І воля моя, як ці гори, висока!. *Кіно-Театр*. 2020. №6 (152). С. 36–38.
6. Брюховецька Л. І. Війна культур чи загроза асиміляції? Українське поетичне кіно як фактор національного самоствердження. *Наукові записки. Теорія та історія культури*. 2008. С. 78–84.
7. Брюховецька Л. І. Проблема виживання. Українське кіно від 1960–х років. Київ. Кіно–театр. 2010. 213 с.
8. Брюховецька Л. Світ давнини у «Звенигорі» Довженка. URL: <http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/4519/Bruhovecz%27ka.pdf?sequence=1&isAllowed>
9. Брюховецька О. В. Психоаналітична концепція суб'єкта і її застосування в теорії кіно : Дис... канд. філос. наук: 17.00.01 / Національний ун–т «Києво–Могилянська академія». К., 2005. 207 арк.
10. Брюховецька Л. І. Кіномистецтво : навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Київ : Логос, 2011. 390 с
11. Волошенюк О. Симфонія Донбасу – перший український звуковий документальний фільм: історична реконструкція. *Студії мистецтвознавці*. 2014. №1. С. 55 – 60.

12. Ворожейкін Є. П. Візуальні стратегії сучасної екранної культури: філософсько–антропологічний аспект : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.04. Нац. пед. ун–т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2018. 19 с.
13. Головаха Є. Минуле, сьогодення і майбутнє українського кінематографа в дзеркалі громадської думки. *Дзеркало тижня*. 2003. (№ 32). С. 18.
14. Горпенко В. Г. Українське кінознавство: роздуми про майбутнє. Київ. Компас. 1999. 176 с.
15. Госейко Л. Історія українського кінематографа (1896–1995). Київ, 2005. 464 с.
16. Госейко Л. Історія українського кінематографа: 1896 – 1995. Київ: КІНО КОЛО, 2005. 464 с
17. Джонсон Т. Тіні забутих предків. Кіно-театр. 1995. №12. С. 4 – 5.
18. Довженко О. Вчора і сьогодні. Луцьк: Терен ВМА, 2004. 240 с.
19. Демещенко, В. Вплив літератури на становлення кіномистецтва. *Вісник Книжкової палати*. 2008. № 2. С. 36-42.
20. Експлікація архетипів і символів у сучасних українських художніх фільмах / Л. Г. Пономаренко. Держава та регіони. Сер. Соц. комунікації. 2021. № 2. С. 8–14.
21. Самойленко Т. Організаційні перетворення у системі керівництва українського кінематографу в 1920–1930-х роках та її вплив на зміст кінопродукції. 2014. №1 (2). С. 38 – 42.
22. Естетика: Навчальний посібник / Авт. М.П. Колесніков, О.В. Колеснікова та ін.; Ред. В.О. Лозовий; М–во освіти і науки України. К.: Юрінком Інтер, 2003. 204 с.
23. Естетика: Підр. для студ. Вузів / Л.Т. Левчук, Д.Ю. Кучерюк, В.І. Панченко; За заг. ред. Л.Т. Левчук. К.: Вища школа, 1997 [2000]. 398 с.
24. Жигалкіна С. С. Кіно як засіб конструювання реальності (філософсько–культурологічний аналіз) : автореф. дис. ... канд. філософ. наук: 09.00.04; Тавр. нац. ун–т ім. В. І. Вернадського. Сімферополь, 2010. 20 с.

25. Звенигора. ВУФКУ. URL: <https://vufku.org/found/zvenyhora/>
26. Зубавіна І. Б. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті. Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. К.: ФЕНІКС, 2007. 296 с.
27. Зубавіна І. Б. Час і простір у кінематографі: монографія. К., 2008. 448 с.
28. Іванов В. Ф. Основні теорії масової комунікації і журналістики. /В. Ф. Іванов. К.: Академія української преси, 2010. 260 с.
29. Ігошкіна Н. (2001). Кіномистецтво як феномен культури. Київ: Вища школа. С. 75–84.
30. Іллєнко Ю. Г. Парадигми кіно. Київ, «Абрис», 1999 г., 416 с.
31. Історія світового та вітчизняного кіномистецтва: хрестоматія : у 2 т. / уклад. Андрій Бурий. Дрогобич : РВВ Дрогоб. держ. пед. ун–ту ім. Івана Франка, Т. 1. 2011. 670 с.
32. Історія українського кіно. Т. 2 : 1930–1945 / [голов. ред. Г. Скрипник] ; НАН України ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2016. 448 с.
33. Історія українського кіномистецтва. 1893–2003 / В.В. Ілляшенко. К.: Вік, 2004. 412 с.
34. Кіно українське: все ті ж проблеми. КіноТеатр. 2018. URL: https://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1136
35. Кіно: чого бракує українському кіно? РЕ:Форма. 2016. URL: <https://rada.oporaua.org/novyny/reforma/11591-choho-brakuie-ukrainskomu-kinoreforma>
36. Кіно: розвиток ринку українського кіно: проблеми і перспективи. Телеканал TV5. 2017. URL: <https://tv5.zp.ua/news/rozvitok-rinku-ukrayinskogo-kino-problemiperspektivi/>
37. Кінематограф у контексті культурного простору ХХ століття: монографія / Тимофій Кохан ; Ін–т культурології НАМ України. Київ: Ін–т культурології НАМ України, 2017. 303 с.

38. Кіно і роки. Від німого до панорамного / І. Корнієнко. К.: Мистецтво, 1964. 260 с.
39. Кіно як синтез мистецтв: звук і музика... : монографія / В. В. Демещенко. Київ: НАКККиМ, 2012. 336 с. ISBN 966–452–114–4.
40. Кіномистецтво: науково–допоміжний список літ–ри до Дня українського кіно (10 вересня) / уклад.: І.Л. Маловська, А. В. Мальшакова, О.Ф. Омеляненко–Набіуліна; КНУКиМ, Бібліотека. К., 2011. 54 с.
41. Книга вчителя дисциплін художньо–естетичного циклу: Довідково–методичне видання / Упоряд. М.С. Демчишин, О.В. Гайдамака. Харків: Торсінг Плюс, 2006. 768 с.
42. Концепція впровадження медіаосвіти в Україні. Схвалена постановою Президії Національної Академії педагогічних наук України від 20.05.2010 р. Протокол №1–776–150. 15 с.
43. Коркодим О. Національна спілка кінематографістів України. URL: <https://web.archive.org/web/20180302153629/http://www.ukrkino.com.ua/about/spilkanews/?id=6768>
44. Корсак К. До пошуків нової парадигми освіти. Директор школи. 2000. № 29 –32.
45. Кудін А. Інформаційно–комунікаційні технології в навчанні. Луцьк: Волиньполіграф. 2012. С. 83.
46. Кузьменко О. Кіно як інструмент формування національної ідентичності. Український контекст. Kultury Wschodniosłowiańskie – Oblicza i Dialog. Т. II. 2012. С. 66–75.
47. Левчук Л. Основи естетики: Навч. посіб. Для учнів 10–11 кл.. К.: Вища школа, 2000. 270 с.
48. Левицька Й. Повернення до коріння. Українське поетичне кіно. К.: Задруга, 2011. 123 с.
49. Масол Л. Концепція художньо–естетичного виховання учнів у загальноосвітніх навчальних закладах. Педагогічна газета. 2001. № 12. С. 6–7.

50. Медіаосвіта в Україні: реалії та перспективи. Педагогічний альманах. Слюсаренко Н. В. 2024. (55), С. 26–33.

51. Медіаосвіта: європейський досвід та українські перспективи в контексті шкільної та післядипломної педагогічної освіти. Матеріали Всеукраїнської науково–практичної конференції. Чернігів, 2013. 144 с.

52. Миславський В. Н. Становлення виробництва культурфільмів в Україні протягом 1922–1930–х років. Часопис Національної музичної академії України ім. П. Чайковського. 2018. С. 140–155.

53. Модернізм & авангард: єдність протилежностей. Кінематограф ХХ століття: [монографія] / Оксана Мусієнко ; Нац. акад. мистецтв України, Ін–т проблем сучас. мистецтва, Київ. нац. ун–т театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка–Карого, Держ. агентство України з питань кіно. Київ: Логос, 2018. 398 с.

54. Молоткіна В. К. Радіо та кіно як засоби впливу влади на суспільство в Україні 1920–і рр. Переяславський літопис. 2014. № 5. С. 55–60.

55. Морі Є. Деромантизація кримінального світу. Рецензія на фільм «Носоріг» Олега Сенцова. URL: <https://suspilne.media/175077-deromantizacia-kriminalnogo-svitu-recenzia-na-film-nosorig-olega-sencova/>

56. Найдьонова Л. А. Перспективи розвитку медіаосвіти в контексті болонського процесу: процесуальна модель медіакультури. Болонський процес і вища освіта в Україні та Європі: проблеми й перспективи. Київ, 2007. С.162–168.

57. Нариси з історії кіномистецтва Україн. ІПСМ АМУ; Ред.– упоряд. І.Б. Зубавіна; Наук. ред. В.Л. Скуратівський, О.С. Мусієнко; Редкол.: В.Д. Сидоренко (голова), І.Д. Безгін, В.Г. Горпенко та ін. К.: Інтертехнологія, 2006. 864 с.

58. Наум Н. За двома зайцями. Кіно-театр. 1996. №6. С. 34 – 35.

59. Обідченко К. Чарівна казка і фольклорні традиції в сучасному українському анімаційному кіно. Харків: Фоліо, 2020. 78 с.

60. Остап Бандура. ВУФКУ. URL: <https://vufku.org/lost/ostap-bandura>
61. Отаман Хміль. ВУФКУ. URL: <https://vufku.org/lost/otaman-khmil/>
62. Пижик А. М. Втілення в радянському художньому кіно образів «ворога» та «героя» періоду Української революції 1917–1921 рр. Грані. 2018. № 6. С. 28–38.
63. Півстоліття українського радянського кіно. Сторінки історії / І. Корнієнко. К.: Мистецтво, 1970. 228 с.
64. Пономарьова, Г. Ф. Досвід використання дистанційних технологій в організації виховної роботи педагогічних закладів вищої освіти в умовах карантину. Духовність особистості: теорія, методологія і практика, 2 (95), 2020. С.149–159.
65. Про державну підтримку кінематографу: Закон України від 23.0.2017 р. № 20/ Верховна Рада України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/law>
66. Примаченко Я. Л. Українське кіно 1920–х років у пошуках власних тем та смислів. URL: <http://uamoderna.com/md/prymachenko-ukrainian-cinema>
67. Приховані фільми: українське кіно 1990–х. / Л. Брюховецька. К., 2003. 384 с.
68. Режисери і фільми сучасного українського кіно: Творчі портрети / Упоряд. і вст. ст. Д.Я. Шлапака. К.: Мистецтво, 1969. 214 с.
69. Ролінський В. І. Агресивність на телеекрані та проблеми неповнолітніх. Теоретико–методичні проблеми виховання дітей та учнівської молоді: зб. наук. праць. Київ ; Житомир : Вид–во ЖДУ, 2005. С. 213–217.
70. Самойленко Т. Організаційні перетворення у системі керівництва українського кінематографу в 1920–1930-х роках та її вплив на зміст кінопродукції. 2014. №1(2). С. 38 – 42.
71. Самойленко Т. Особливості становлення та розвитку українського радянського кінематографа 1920 – 1930 роках. *Наукові записки*: Сер.: Історія. 2010. С. 255 – 258.

72. Самойленко Т. І. Українське кіно в умовах тоталітарного режиму. *Науково–методичний журнал*. Миколаїв: Вид–во ЧДУ ім. Петра Могили, 2010. № 116. С. 32–38.
73. Святокум Н. Становлення і розвиток українського кінематографа. URL: <https://uamodna.com/articles/stanovlennya-i-rozvytok-ukrayinsjkiego-kinematografu/>.
74. Силко Є. Організація проекту «кіноклуб» як естетико–педагогічна позааудиторна робота зі студентами педагогічних вишів. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2014. С.30–34.
75. Скобильський, В. У бій ідуть тільки старики. *Віче*. 2015. № 9. С. 46 – 47.
76. Скрипник Л. Нариси з теорії мистецтва кіно. Харків : ДВУ. 1928. 93 с.
77. Слободян В. Акторська школа в українському кіно. Нариси з історії кіномистецтва України / Академія м–в України, Ін–т проблем сучасного м–ва; ред.–упоряд. І. Зубавіна ; голова ред. кол. В. Сидоренко. Київ: Інтертехнологія, 2006. С. 719–738.
78. Сморгж Л. Естетика: Навчальний посібник / Леонід Сморгж; Київський міжнародний ун–т. К.: Кон–дор, 2007. 333 с.
79. Сохач А. Рецензія на фільм «Стоп-Земля». URL: <https://itc.ua/articles/reczenziya-na-film-stop-zemlya/>
80. Телеканал Прямий. Сучасне українське кіно: від становлення до міжнародного визнання URL: <https://prm.ua/>
81. Ткаченко М. Перші продюсери України. *Кіно-театр*. 2000. № 8. С. 18 – 19.
82. Тодосієнко Є. «Поводир» і «Плем'я» як відроджена віра в українське кіно. 2016. 25 с.
83. Тримбач С. В. Кіно народжене Україною. Ілюстрована історія. К.: Саміт–книга, 2019. 384 с.

84. Українське кіно – ХХ. Проспект до монографії / Скуратівський В. Сучасність. 1999. № 10. С. 126–136.
85. Український кінематограф. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/український_кінематограф
86. Український медіаландшафт – 2015: аналітичний звіт. / За ред. В. Іванова. К.: ФКА, АУП, 2015. 36 с.
87. Фьюст Дж. Українське кіно: Приналежність та ідентичність за часів радянської відлиги. Лондон: Bloomsbury Academic, 2015. 264 с.
88. Харківська А. А. Формування та розвиток цифрової компетентності педагога в системі навчання впродовж життя – вимога часу. *Проблеми інженерно–педагогічної освіти*. 2020. С.98–105.
89. Череповська Н. І. Візуальна медіакультура учнів ЗОШ: спецкурс для учнів. Київ. 2010. 155 с.
90. Шелупахіна К. Історія світового та вітчизняного кіно-, телемистецтва. Навчально-методичний посібник для студентів заочного відділення спец. Луганськ: Луганський національний університет імені Тараса Шевченка, 2012. 117 с.
91. Шлінчак О., Канарська К. Український кінематограф – шлях із небуття. Історія. Філософія. 2014. № 14. С. 451 – 452.
92. Що українського в українській літературі? Ю. Андрухович, Є. Стасіневич. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jXTaNFJFzrY>
93. Яременко, П. С. Морально– духовне виховання сучасної молоді. Київ: Лібра. 2010. 167 с.
94. A Spring for the Thirsty (1965) Wayback Machine. — Concise Cinema. URL: <http://movies.tvguide.com/spring-thirsty/review/127113>
95. The Hollywood Reporter. Magazine. LA, (2019). № 31. 102 p.

ДОДАТКИ

Додаток А

План-конспект уроку

Тема уроку: Революція Гідності: історичні уроки та вплив на сучасність

Предмет: Історія України

Аудиторія: 11 клас

Мета уроку:

1. Ознайомити учнів з ключовими подіями Революції Гідності (2013–2014 років) та їх впливом на суспільство.
2. Формувати критичне мислення через аналіз документальних та художніх матеріалів.
3. Розвивати в учнів вміння порівнювати історичні події з їх відображенням у масовій культурі.

Тип уроку: комбінований (лекційний, практичний із використанням відеоматеріалів).

Очікувані результати:

Після уроку учні зможуть:

1. Знання та розуміння:

- Назвати ключові дати, події та особистості Революції Гідності.
- Пояснити причини та наслідки протестів для України.

2. Навички:

- Аналізувати документальні та художні джерела, визначати їх достовірність та емоційний вплив.

- Висловлювати аргументовану думку щодо суспільних змін після Майдану.

3. Цінності:

- Усвідомити роль громадянської активності у зміні суспільства.
- Виявляти повагу до пам'яті героїв "Небесної Сотні".

4. Творчий підхід:

- Створити презентацію чи есе, які інтегрують історичний аналіз із сучасними прикладами.

Обладнання:

- Мультимедійний проектор, ноутбук.
 - Уривки фільмів «Зима у вогні» (2015) та «Кіборги» (2017).
 - Презентація з фото- і відеоматеріалами про події Майдану.
-

Структура уроку

1. Організаційний момент (2 хвилини)

- Привітання учнів.
 - Оголошення теми уроку.
 - Визначення мети: чому важливо вивчати події Революції Гідності.
-

2. Актуалізація опорних знань (5 хвилин)

- Запитання:
 - Що ви знаєте про події Революції Гідності?
 - Які причини, на вашу думку, змусили людей вийти на Майдан?
 - Чи вплинули ці події на ваше життя або вашу родину?

- Використання інтерактивної карти України: позначення ключових локацій подій (Київ, Львів, Харків).
-

3. Мотивація навчальної діяльності (5 хвилин)

- Показ уривка з документального фільму *«Зима у вогні»*: протестувальники на Майдані під час першої сутички.
 - Запитання до учнів:
 - Як ви вважаєте, чому ця подія отримала назву Революція Гідності?
 - Що відчувають люди у цих кадрах?
-

4. Вивчення нового матеріалу (20 хвилин)

1) Лекційна частина (10 хвилин)

- Причини Революції Гідності:
 - Відмова уряду від євроінтеграції.
 - Вимоги демократії та прозорості у владі.
- Основні етапи подій:
 - Початок протестів (листопад 2013 року).
 - Загострення конфлікту (січень–лютий 2014 року).
 - Роль "Небесної Сотні".
- Наслідки Революції:
 - Зміна політичного курсу України.
 - Посилення громадянського суспільства.

2) Робота з уривками фільмів (10 хвилин)

- **Документальний фільм «Зима у вогні»:**
 - Показ уривка про ніч на Грушевського (2–3 хвилини).
 - Обговорення:
 - Які емоції викликає побачене?
 - Як у фільмі передано атмосферу протесту?
- **Художній фільм «Кіборги»:**
 - Уривок про моральну стійкість українських захисників.
 - Обговорення:
 - Як у фільмі показано продовження боротьби після Майдану?
 - Чи можна побачити зв'язок між подіями фільму і сьогоденням?

5. Закріплення матеріалу (10 хвилин)

- **Дискусія:**
 - Чому Революція Гідності стала переломним моментом в історії України?
 - Чи змінилися цінності українського суспільства після цих подій?
 - **Творче завдання:**
 - Учні діляться на групи. Завдання: створити міні-презентацію про героїв "Небесної Сотні" або сучасних захисників України, використовуючи доступні фото чи відео.
-

6. Домашнє завдання (3 хвилини)

1. Написати есе на тему: *«Революція Гідності: погляд молоді на події минулого»*.

2. Переглянути повністю фільм «*Зима у вогні*» або «*Кіборги*» (на вибір) і підготувати короткий відгук.

Додаток Б**План-конспект уроку**

Тема уроку: Війна на сході України та її вплив на сучасне суспільство.

Предмет: Історія України

Аудиторія: 11 клас

Мета уроку:

1. Освітня:

- Надати учням знання про причини, ключові події та наслідки війни на сході України.
- Ознайомити з роллю громадян, військових і волонтерів у захисті державного суверенітету.

2. Розвивальна:

- Сформувати вміння аналізувати сучасні історичні події через призму кіно та документальних матеріалів.
- Розвивати навички критичного мислення, порівняння джерел інформації та рефлексії щодо сучасних викликів.

3. Виховна:

- Виховувати усвідомлення важливості єдності та взаємопідтримки в умовах кризових ситуацій.
 - Сприяти формуванню громадянської відповідальності й патріотичних почуттів через аналіз героїчних дій захисників України.
-

Тип уроку: Інтерактивний тематичний урок з елементами мультимедійного аналізу та творчої роботи.

Очікувані результати:

Після уроку учні зможуть:

1. Знання та розуміння:

- Розкрити основні причини, хід та наслідки війни на сході України.
- Пояснити, як війна вплинула на політичну, економічну та соціальну сфери.

2. Навички:

- Аналізувати кінострічки, новини та документальні джерела, розуміючи їх контекст.
- Аргументовано висловлювати думки щодо важливості збереження незалежності держави.

3. Цінності:

- Виявляти емпатію до учасників та жертв війни.
- Усвідомлювати важливість миротворчих ініціатив та єдності нації.

4. Творчий підхід:

- Розробляти елементи медійного продукту (наприклад, плакат чи слайд), що підкреслює значення сучасної війни для українців.

Обладнання:

1. Технічне забезпечення:

- Мультимедійний проектор.
- Ноутбук або комп'ютер із доступом до інтернету (за можливості).

- Акустична система для якісного звуку під час перегляду відеоматеріалів.

2. Навчальні матеріали:

- Презентація з хронологією подій, мапою зони бойових дій, статистичними даними.
 - Уривки з фільмів:
 - «Кіборги» (2017) – сцена про захист Донецького аеропорту.
 - «Атлантида» (2020) – сцена про життя після війни.
 - «Невидимий батальйон» (2017) – уривок про роль жінок у війні.
-

Структура уроку

1. Організаційний момент (2 хвилини)

- Привітання учнів.
 - Ознайомлення з темою, цілями та очікуваними результатами уроку.
-

2. Актуалізація опорних знань (5 хвилин)

- Запитання:
 - Що ви знаєте про початок війни на сході України?
 - Чому, на вашу думку, конфлікт виник саме у 2014 році?
 - Складання короткого хронологічного ланцюжка: анексія Криму, події у Донецьку та Луганську, початок бойових дій.
-

3. Мотивація навчальної діяльності (5 хвилин)

- Показ уривка з фільму «Атлантида» (2020) (сцена про наслідки війни для місцевих мешканців).
 - Обговорення:
 - Які емоції викликає побачене?
 - Чи показано у фільмі реалістичну картину конфлікту?
-

4. Вивчення нового матеріалу (20 хвилин)

1) Лекційна частина (10 хвилин)

- Причини війни:
 - Політичні (євроінтеграція, агресія Росії).
 - Соціальні (маніпуляція громадською думкою на сході України).
- Основні етапи:
 - Початок бойових дій (квітень 2014 року).
 - Іловайський котел, Дебальцеве, міжнародна реакція.
 - Мінські домовленості.
- Наслідки для України:
 - Вплив на економіку, суспільство, культуру.
 - Героїчні приклади боротьби та формування нових національних цінностей.

2) Робота з уривками кінострічок (10 хвилин)

- Документальний фільм «Невидимий батальйон»: роль жінок у війні.
 - Показ уривка (2–3 хвилини).
 - Запитання до учнів:
 - Чи змінює цей фільм ваше уявлення про роль жінок у війні?

- **Художній фільм «Кіборги»:** моральна сила захисників Донецького аеропорту.
 - Показ сцени про взаємодопомогу в екстремальних умовах.
 - Запитання: як цінності героїв фільму переграють з реальністю?
-

5. Закріплення матеріалу (10 хвилин)

- **Дискусія:**
 - Чому війна на сході України стала викликом для всього українського суспільства?
 - Які уроки ми можемо винести із цих подій?
 - **Творче завдання:**
 - Учні створюють плакат або слайд-презентацію на тему: "Єдність України в умовах війни".
-

6. Домашнє завдання (3 хвилини)

1. Написати есе на тему: *«Війна на сході України: виклики та перспективи»*.
2. Переглянути один із фільмів (*«Кіборги», «Невидимий батальйон», або «Атлантида») та підготувати рецензію на тему: "Як кіно допомагає зрозуміти сучасну історію?".

Додаток В**План-конспект позакласного заходу****Тема: «Майдан і Революція Гідності: Боротьба за свободу»**

Предмет: Історія України**Аудиторія:** 11 клас**Мета заходу:**

1. Ознайомити учнів з ключовими подіями Революції Гідності 2013-2014 років.
 2. Сприяти формуванню патріотизму, розумінню цінностей демократії та свободи.
 3. Розвивати навички критичного мислення та аналізу документальних та художніх джерел.
 4. Зацікавити учнів історією України через кінематограф.
-

Тип заходу:

Інтерактивний урок-дискусія з використанням кіноелементів та групової роботи.

Обладнання:

- Мультимедійний проектор та ноутбук.

- Фрагменти фільмів:
 - Документальний фільм «Зима у вогні» (2015).
 - Художній фільм «Майдан» (2014) Сергія Лозниці.
 - Відеоінтерв'ю очевидців та учасників Майдану.
 - Презентація з ключовими датами, подіями та світлинами Майдану.
 - Плакати та картки для роботи в групах.
-

Структура заходу:

1. Організаційний момент (2 хвилини)

- Привітання учнів та коротке пояснення мети заходу.
 - Оголошення теми: «Сучасна боротьба українців за свободу: уроки Майдану».
-

2. Мотивація (5 хвилин)

- Показ короткого фрагмента з фільму «Зима у вогні» (2015) (1-2 хвилини).
 - **Запитання для учнів:**
 - Які емоції викликав цей фрагмент?
 - Що, на вашу думку, змушувало людей виходити на Майдан?
-

3. Інтерактивна міні-лекція (10 хвилин)

- **Ключові моменти Революції Гідності:**
 - Початок протестів 21 листопада 2013 року.
 - Жорстокий розгін студентів 30 листопада 2013 року.

- Найбільш драматичні моменти: розстріли протестувальників у лютому 2014 року.
 - Використання презентації з фото та датами.
-

4. Перегляд фрагментів з фільмів (15 хвилин)

Фрагменти для перегляду:

1. «Зима у вогні» (2015) – сцена зіткнення на вулиці Грушевського.
2. «Майдан» (2014) – сцена з виступами на головній площі та хроніка протестів.

Обговорення після перегляду:

- Які елементи показані у фільмах відповідають реальним подіям?
 - Чи змінюється сприйняття історії після перегляду таких фільмів?
 - Яку роль відіграють художні й документальні фільми у збереженні історичної пам'яті?
-

5. Групова робота (10 хвилин)

○ Завдання для груп:

1. **Група 1:** Створити короткий план виступу, де висвітлити, чому Революція Гідності важлива для сучасної України.
 2. **Група 2:** Підготувати 2-3 питання для інтерв'ю з учасниками Майдану (реальними чи уявними).
 3. **Група 3:** Намалювати символи Майдану, які найкраще передають дух протесту.
-

6. Дискусія (8 хвилин)

- **Запитання для обговорення:**

- Чи може сучасне покоління вважати себе спадкоємцями ідей Майдану?
 - Як події Революції Гідності впливають на наше сьогодення?
-

7. Підсумок заходу (5 хвилин)

- Коротке підбиття підсумків:

- Що нового дізналися?
- Чи змінилося ваше ставлення до історії сучасної України?

- Заклик до збереження пам'яті про події Революції Гідності.

Домашнє завдання

- **Написати есе** на тему: «Чому важливо пам'ятати про події Майдану?»
- **Переглянути повністю фільм** «Зима у вогні» або «Майдан» і підготувати короткий аналіз:
 - Що у фільмі є документальним фактом, а що – художнім прийомом?