

Олесь (Олександр) Санін

віцепрезидент НАМ України, науковий співробітник
ІПСМ НАМ України, член-кореспондент НАМ
України, лауреат Державної премії України
імені О. Довженка, народний артист України

Oles (Oleksandr) Sanin

Vice President of the National Academy of Arts
of Ukraine, Research Fellow, Modern Art Research
Institute of the National Academy of Arts of Ukraine,
Corresponding Member of the National Academy
of Arts of Ukraine, Winner of the Oleksandr Dovzhenko
State Prize of Ukraine, People's Artist of Ukraine

e-mail: olsanin@gmail.com; sanin@mari.kyiv.ua | orcid.org/0009-0000-2225-187X

Від архівного артефакту до екранізованого образу: мистецтво реконструкції та творче осмислення історичної автентики у сучасному кіновимірі

From archival Artifact to Screen Image: The Art of Reconstruction and Creative Interpretation of Historical Authenticity in Contemporary Cinema

Анотація. Розкрито питання актуальності застосування загальнонаукових методів дослідження у контексті розгляду взаємозв'язку архівних фондів і приватних колекцій у сучасних художніх практиках на прикладі фільмів кінорежисера Олесь Саніна. Аналізуючи матеріал, було звернено увагу на важливість не лише детального опису артефактів, які характеризують певний період часу, а і на максимальну точність у репрезентації історії під час процесу кіновиробництва. Аудіовізуальний твір має бути культурним проектом, в якому відображено документальну та хронікальну достовірність, а також ретельно проведено попередній збір необхідної інформації, аби мати змогу не лише розповісти факти конкретної епохи для глядача, а й розширити поле зору людини у зіставленні подій минулого та сьогодення завдяки екранному мистецтву. Робота ґрунтується на емпіричних (експеримент, спостереження, опис), теоретичних, конкретно-соціологічних методах. Зокрема, було показано, що мистецтво реконструкції та творче осмислення історичної автентики в сучасному кіновимірі є важливим поєднанням для наукового дослідження, адже дає змогу детально простежити рух часу та можливість презентувати суспільству відповідну систему життєустрою зображуваної доби для розуміння та побудови власної особистості.

Ключові слова: артефакт, архівні матеріали, історія, документ, музей, колекція, джерело, фільм «Довбуш».

Постановка проблеми. Знання історії є важливою складовою для розуміння не лише свого особистого минулого, щоб мати змогу доцільно побудувати власне майбутнє в умовах сьогодення, а й для обґрунтування чинників, які склалися на певній території та пов'язані з конкретними предметами і людьми, що окреслюють суспільно-політичне життя особистості в наш час. Україна є досить молодою державою у світовій історії та має величезний обсяг історичного спадку, який потрібно вивчати заради формування правдивих форм ідентичності нації, що матиме змогу виявити багатство українського культурного коріння. Аналізуючи артефакти і архівні матеріали країни, варто дослідити їхню вагому роль під час створення аудіовізуальних творів, які скеровані на презентацію історичного часу та відображення дійсності, взаємодію різних періодів життя народу для забезпечення цілісності опису надбань Батьківщини та їхнього кінематографічного пред'явлення. Культурологічне дослідження архівних фондів і приватних колекцій у сучасних художніх

практиках є важливою умовою для реалізації науково-творчого поєднання цінностей, традицій та елементів характеристики відповідної епохи, а також усвідомлення значення документальних джерел і мистецьких артефактів для розвитку повноцінної мапи життя цивілізації наступним поколінням.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Цілісно зазначену проблему у сучасному кінознавстві не розглянуто. Окремим аспектам теми присвячено загально-теоретичні праці В. Горпенка [1], І. Зубавіної [2; 3; 4], Г. Погребняк [10], В. Скуратівського [11; 12] та інших. У зазначених працях завдання пошуку і встановлення історичної переконливості (достовірності) зображального матеріалу кадру напряму не поставлене, але в тих чи інших контекстах дослідники вдаються до міркувань, пов'язаних із організацією візуального ряду кінострічки, а отже вказують на необхідність або дотримуватися «історичної правди», або свідомо її заперечувати або ж навіть міфологізувати (як це, приміром, зробив Ю. Іллєнко у фільмі «Молитва за гетьмана Мазепу»).

Мета статті: виявити значення історико-фактологічного пошуку, використання і ролі архівних фондів та приватних колекцій у процесі формування художньої форми сучасних візуальних практик на прикладі фільму «Довбуш».

Виклад основного матеріалу. Використання архівних фондів та приватних колекцій у сучасних художніх практиках має досить вагоме значення для професії режисера, особливо в Україні, де впродовж багатьох століть історичні події поєднувалися з культурою й уособлюють ідентичність нації, яку варто презентувати в аудіовізуальних творах з найбільш детальною точністю.

Спираючись на власний досвід, зазначу: у виробництві трьох повнометражних картин — «Мамай» (2003), «Поводир» (2014), «Довбуш» (2023) — незаперечним елементом постає закріплення документально-хронікальної достовірності. Художні твори уособлюють культурний продукт, який оживляє розуміння історії, тобто відбувається постійне емоційне втілення самоісторії. Також можу зазначити, що досліджуючи екранне і сценічно-театральне мистецтво, в авторському баченні відбувається актуалізація історії через твір.

Очевидно, в контексті цього фіксується бачення авторів-режисерів і виникає специфічна дилема, з якою стикаються митці. Під час роботи з документами, архівами постають питання правильного донесення через твір до сучасного глядача власних рішень історичного викладу. Досить часто головним завданням є те, що документ, який можемо використовувати для художніх рішень, необхідно адаптувати для розуміння сучасності.

Розглянемо питання взаємодії історичних періодів насамперед на прикладі фільму «Довбуш» (режисер Олесь Санін; автори сценарію Олесь Санін, Поль Волянський, за участі Василя Білінчука-Портяка та Максима Черниша; головний оператор Сергій Михальчук, композитор Алла Загайкевич) [5]. Це українське повнометражне художнє кіно демонструє авторське осмислення героїв і їхньої доби. Матеріали відповідного історичного періоду майже не відповідали конкретним характеристикам персонажів. Артефакти існували у часі та просторі, в якому відбувається дія фільму, але не ототожнювалися з епохою. В такому разі стикаємося із суперечністю: наука — це узагальнення певних речей, а кіно — це навпаки: розкладання матеріалу на частини, визначення того, що є найбільш актуальним для розгляду.

Наприклад, важливою складовою для опису головного героя Олексія Довбуша має бути його зброя. Він використовує бартку (топірець мешканців Карпатських гір), в якого є сакральне значення і який мусить бути цільним елементом твору. Глядач має загальне враження про предмет, екстраполює на свої знання і саме тут виникає ця певна дилема, в якій відображено художні рішення. Необхідні речі з музеїв, до яких мали доступ творці фільму, періоду кінця XIX — початку XX століття,

та іконографічний матеріал з архівів — опис вигляду гуцулів, форми їхнього одягу, поведінки — не поєднувалися між собою. Через це могло виникнути певне протиставлення в отриманні глядачем відчуття достовірності побаченого при використанні архівних матеріалів та колекцій у кіно.

Артефакти, які ми бачимо в наших державних, краєзнавчих музеях і приватних колекціях, мають свою історію, але стається дилема, коли, наприклад, чаша, яка належала конкретній справжній людині, відмінна від розповіді про героя твору. Тому митцям, які втілюють історію на екрані, дуже важливо не копіювати музейні речі в фільмі, адже це майже завжди суперечить самій історії. Навпаки — слід створювати, формувати власний погляд на розповідь через вивчення, розуміння та узагальнення конкретного матеріалу, знайшовши те зерно, завдяки йому проростатиме *космогонічна екосистема твору*.

Кожен режисер створює власний простір історії, відмінний як від самих подій і фактів, відомих з архівних матеріалів, так і від інших екранних історій колег на ту саму тему. Цей метод є ідентичним для всіх жанрів аудіовізуальних картин.

Ще один важливий аспект під час виробництва фільмів — це опрацювання культурної традиції, яку можемо залучати із архівів та музеїв. Є певні речі, які дуже точно означають час, про які глядач або знає, або ні. Під час роботи з матеріалами архівами варто розуміти, наскільки ті елементи, які ми використовуємо в фільмі, справді важливі.

Аналізуючи візуальний ряд «Довбуша», можна сказати, що в кожного персонажа є свій натільний хрест. Це яскрава ознака тієї епохи, в якій не існувало ще масового виробництва. Кожну річ створювали для конкретної людини. Для роботи користувалися музейними колекціями та приватними зібраннями хрестів, які точно датовані за часом. Потім на їхній основі було зроблено зліпки; до більш цінних артефактів — цифрові копії. Режисер особисто оглядав та підбирав для кожного персонажа необхідний елемент відповідно до характеру, особистої історії. Відбувалося використання реальних предметів чи прототипів музейних і колекційних речей для надання їм нового значення.

Під час роботи з архівами людина відкриває для себе світ фактичного наповнення історії, вивчення якого дає розуміння епохи, сюжету, героя, адже всередині кожного артефакту відбувається своє життя. Тому дуже важливо налагоджувати контакт з людьми, які займаються наукою або мають стосунок до вивчення предметів певного періоду, які є розшифровувачами історії. Бажано не просто вивчати артефакт, копіюючи його у власній творчості, а й особисто досліджувати його хроніку: що це за предмет, коли він з'явився та як сюди потрапив, як він стосується конкретної людини. В такому разі матимемо цілісну систему розуміння часових

просторів у всій їхній складності, яка має впливати на свідомість глядача і створювати відповідну складність (можливо, у чомусь виховну) знання про історичну добу, якій присвячено фільм.

Серед прикладів використання архівних матеріалів у художніх практиках згадаємо ніж Івана Довбуша. Існує міф, що цей предмет, який зберігається в Етнографічному музеї імені Северина Удзеля у Кракові, має видряпані на своїй поверхні імена вбитих цим ножем жертв. Тобто артефакт нібито сам по собі тягне за собою унікальну історію. Так само, беручи до уваги документи певної епохи, важливо постійно розкривати цей період часу — за допомогою унаочнення тих чи тих елементів начиння інтер'єру, через деталі костюма, предмети ужитку, колір оздоблення інтер'єру, вишуканість або навпаки простоту драпірування тощо.

Тому дослідницький етап роботи над фільмом історичного жанру є досить важливим і суттєвим, він презентує цінність і справжність того світу, про який розповідається. Своєю чергою, це мотивує творчу групу досягти цілісності результату, а глядачам дає змогу повірити у правдивість не лише екранного зображення, а й оповіді, яка становить магістральний сюжет фільму.

Досліджуючи взаємодію архівних матеріалів та фільму «Довбуш», варто зупинитися на питанні використання костюмів для жіночих персонажів. Перший приклад — княгиня Яблуновська. Її особистість потрібно було охарактеризувати певним костюмом у сцені прибуття до свого війська. З одного боку, цей одяг мав підкреслювати високий статус жінки, з другого боку — необхідно було продемонструвати, що вона перебуває на війні. І хоча для знаті бойові дії були радше грою у досягненні власних цілей, проте цей персонаж мав відрізнитися від стереотипного образу, насамперед зовнішньо. Тому було вирішено дослідити адаптовані жіночі костюми для мисливства, які стосувалися шляхти, і на підставі архівних колекцій відповідно до дії фільму було створено спеціальний жіночий одяг і капелюх генеральського типу. Зовнішній вигляд героїні підкреслював повноту її влади в командуванні армією, хоч і з елементами тендітного декору. Таким чином команді фільму вдалося створити необхідний образ персонажа за відсутності візрця для цього епізоду в сценарії. Вивчаючи матеріали, прототипи, розуміючи традиції конкретного періоду, які характеризували статус, місце дії, час, вдалося винайти костюм для точного розкриття епохи та знайти рішення, найбільш доцільне щодо творчо-історичного зіставлення.

Другий приклад: Марічка. Головним завданням було продемонструвати образ гірської королеви. Досліджуючи колекції, вдалося знайти лише відповідний одяг середини XIX — початку XX століття, що за часом є значно пізнішим од потрібної епохи. Але творцям фільму вдалося отримати інформацію про те, що поруч місця, де за архівними документами народився Олекса Довбуш

(сmt Печеніжин, Івано-Франківська обл.), був опис незвичного жіночого костюму, який складався з корони із лебединого пір'я. Отримавши можливість повноцінно дослідити історичні матеріали цього регіону, було створено відповідний образ для цілісності художньому задуму.

Оцінюючи вплив пам'яток архітектури на фільм, потрібно зазначити роль церкви Святого Юра у Дрогобичі. Архівний матеріал у вигляді внутрішнього розпису храму зберігся до нашого часу без змін, що є великою рідкістю у зв'язку з постійною реставрацією культурного надбання в історії [7, с. 256–263; 8, с. 38–56; 9]. Ця пам'ятка української дерев'яної архітектури повністю відповідала епосі, в якій відбувається дія фільму. Детально проаналізувавши розпис, який зображував життя населення цієї місцевості, було прийнято рішення взяти силуети для кольорової гами екранного твору.

Таким чином, вкотре можемо зауважити, що для автора-митця важливо мати відчуття точності передачі епохи, про яку йдеться, а також зворотного відповідного зв'язку від глядача. Історія культури дає нам можливість складати враження про відповідний історичний період через перегляд зображального мистецтва, читання літератури на цю тему, які зі свого боку беруть початок із справжніх артефактів і документів.

Кіно є мистецтвом, що досить точно відображає навколишню дійсність. Акцент ставиться на роботі з фактурами, матеріалами, які дають це відчуття часу, що воно актуальне тут і зараз. Тому режисеру при вивченні архівних фондів дуже допомагають колекціонери, оскільки це фахівці, які не просто збирають артефакти, а насамперед формують історію про них.

Дуже цікавий та перспективний досвід роботи із реконструкторами — відтворювачами матеріальної і духовної культури з використанням археологічних, зображальних, писемних джерел. Ці фахівці за допомогою лише одного артефакту можуть розповісти хроніку цілого життя людини та місцевості. У співпраці з ними до фільму «Довбуш» було проведено багато розмов, адже потрібно було знайти ті шляхи реалізації відображення епохи художнього твору, де достовірність переважує над будь-якими сумнівами та бачення фінального результату скероване на історію завдяки архівним фондам, приватним колекціям, експонатам музеїв, предметам необхідного періоду часу.

Варто також звернути увагу на випадки, коли артефакти вже до того опрацьовували інші митці, оскільки це може допомогти реалізації творчого проєкту.

Розглянемо ще одну сцену із княгинею Яблуновською. У фільмі є момент, коли персонаж перебуває в розпачі і треба було дуже влучно продемонструвати цей стан жінки, що вона — знатна особа, але буквально на межі втрати цілої держави чи фатуму. Для цього прийняли рішення проаналізувати картину «Станчик» польського живописця Яна Матейка, який

писав роботи на історичну тематику. Полотно презентує блазня короля, який сидить на великому кріслі чи троні і розмірковує стосовно певних фактів, подій, завадити яким він не може. Автором фільму було використано композицію, кольорове рішення цього Станчика і створено жіночий костюм, який силуетно працює на потрібний внутрішній стан. Зафіксувавши ракурс кадру для глядача, який має більш ширші знання з історії культури чи мистецтва, одразу виникає асоціація з історією розпачу, сумною ситуацією, зрозумілою візуальною атмосферою. Цей прийом називається «омаж», відсилання до митців, які раніше займалися схожою темою. Також завдяки опрацюванню картини було принципово створити символічний мистецький твір, що є частиною європейської та пан'європейської історії. Для автора фільму це — натхнення та розуміння взаємодії мистецтв у сучасних художніх практиках. Усі символи, теми, які було введено в першоджерело художником, використовувалися режисером для передачі контексту сцени в аудіовізуальному творі.

Тут можна згадати програмний коментар Лессінга (1766) до відмін в одязі персонажів скульптури Лаокоона (I ст. до Р.Х., автори Агесандр, Полідор і Афіндор): «Вергілій Лаокоон одягнений у шати жерця, а в скульптурі він і обидва його сини цілком голі. <...> В скульптурі, мовляв, не можна зображати ніякого краму; грубі згортки справляють неприємне враження; тож скульптори буцімто вибрали менше лихо: воліли радше схибити проти істини, аніж їх би мали гудити за негарне зображення одягу. Певно, що стародавні митці посміялися б з такої гадки <...> Чи не втратили б ми чогось через те вбрання? Чи матиме одяг, витвір рабських рук, таку саму красу, як витвір вічної мудрості — людське тіло? Чи на зображення одягу й тіла потрібні однакові здібності? <...> Одяг створила потреба, а що мистецтву до потреби? Я припускаю, що одяг має теж певну красу, та хіба можна порівняти її з красою тіла людського? <...> Я маю велику підозру, що коли митець досконало вміє зображувати одяг, то вже тією майстерністю своєю він доводить, що йому бракує чогось вагомішого» [6]. Звісно, наведений роздум провідного німецького естетика XVIII століття стосується конкретного давнього твору і аж ніяк не може бути експлікований на добу кінематографічну, коли одяг так само, як і людське тіло, є художнім засобом вираження певних сценічних настанов, але важливо звернути увагу на інше: Лессінг чи не першим в теорії мистецтва Нового часу підкреслює важливість використання для художніх цілей тих чи тих засобів, які дозволяють найчіткіше виразити авторську думку. А от якою вона має бути, залежить винятково від самого автора, в нашому випадку — режисера.

Іншим аспектом, який характеризує ширше розуміння взаємодії культури зі своїм глядачем, є використання музики. Для деяких епізодів фільму було

підібрано відповідне звукове оформлення, яке зараз майже невідоме пересічному громадянину. Передусім це барокова музика із залученням торбана — інструмента, який був досить поширений в Україні того часу та серед польської шляхти. Творча команда використала цей інструмент у фільмі у досить специфічній сцені. Маючи відповідні історичні джерела, було знайдено цікавий феномен. Річ у тім, що досить часто представники шляхти мали своїх музикантів, які жили буквально в їхній спальні, і це був знак для різкої зміни переходу, розуміння, що це за люди, хто вони такі та чи цінне для них життя інших. Потрібно було виокремити дуже короткий момент, де в одному образі буде показано, наскільки ці представники відрізняються від соціуму, наскільки по-іншому вони організують своє життя. Для цього було обрано сцену, в якій відбувається інтимна зустріч головної героїні та її коханця, а поруч грає сліпий музикант із відірваним язиком. За допомогою дуже вишуканого середньовічного інструменту він репрезентує польську музику того часу і глядачі відчують емоційне здивування, неочікувані враження від побаченого. Для отримання цього ефекту і необхідно було зібрати важливу інформацію про музичне виконавство в той історичний період, розібратися в архівних текстах, провести розмови зі спеціалістами з відповідної епохи.

Тож варто зазначити, що при роботі над створенням фільму історичного жанру, слід намагатися максимально отримати важливу інформацію від історичних консультантів щодо означення потрібного часу. Це має бути дуже чітко зрозуміло та в сучасній формі зафіксовано для актуальності мистецького проекту, залежно від тієї мети, яку ставить перед собою режисер. Як зазначив академік Вадим Скуратівський щодо фільму «Мамай» (2002): «... залишимо кожному своє. Культурі великого стилю — „космос“. А сучасній цивілізації — її електрички. Головне інше. У нашому часі і просторі з їхньою вже щонайгуштішою залізничною мережею молодий режисер віднайшов пейзаж, який перебуває саме у космосі» [12, с. 166]. Тож фактично згаданого сліпого музиканта з «Довбуша» можна порівняти зі звуковим програвачем, а з іншого боку, він є найяскравішою метафорою усамітнення коханців. Людям необхідна була розвага, відчуття спокою, і для отримання необхідних емоцій знати було доцільно використовувати незрячого раба із відсутнім язиком. З одного боку, у тогочасному соціумі це сприймалося як саме собою зрозуміле, що не викликало відрази, але з іншого, для людини XXI століття це вже є шок, бо зараз боротьба за рівні права, свободу та цінність життя є основою життєдіяльності громадян усіх країн світу.

Головним же завданням для творчої групи було презентувати епоху так, як це відповідало дійсності на ту добу, та максимально не так правдиво, як правдоподібно розкрити відтворювані події. Митець не повинен бути доказовим — він мусить бути художньо

переконливим. І це дає потрібну фарбу сюжету та миттєвого образу, монтажного стику з наступною сценою для плавного переходу дії далі. «Фільм Саніна, принаймні, добре розв'язує одне з головних художніх завдань автентичного кінозображення — суголосність у ньому того, що *показують*, із тим, що *відбувається*» [12, с. 170]. І хоча В. Скуратівському йдеться про «Мамая», мушу зазначити влучність його спостереження і щодо «Довбуша».

Наступним елементом, який можемо виокремити для розуміння застосування архівних студій, пошуків у сучасних художніх практиках, є робота із культурою харчування. У той час лише знатні особи могли собі дозволити досить якісну та специфічну їжу, яка кардинально відрізнялася від можливостей інших верств населення. Можливо, тут — для контрасту — слід згадати найочевидніші моделі пропагандистського зображення харчового «ізобілія» в радянських музичних комедіях режисера Івана Пир'єва «Свинарка і пастух» (1941) та «Кубанські козаки» (1949) [11, с. 70–75]. Якщо в розважальних й історично брехливих фільмах Пир'єва мотив їжі викликав у глядачів здивування: на той час із харчуванням у СРСР було дуже кепсько, — у «Довбуші» ми намагалися досягти максимального наближення до історичної правди: традиція сервірування на той період була дуже показовою ознакою багатства, і творцям фільму необхідно було досконально вивчити усі наявні свідчення й матеріали щодо повноцінної достовірності зображення на екрані. Доба, яку презентовано у фільмі, складається з культурного феномену, який можна назвати «голландський натюрморт». Нідерланди на початку XVIII століття стали великою державою завдяки безперервній логістиці з іншими країнами, перевезенню товарів, грошей і людей. Саме їхній приклад посприяв появі образу заморських наїдків, які уособлювали «іншість», що є ознакою вищої страти суспільства. В «Довбуші» було застосовано точність у демонстрації для глядача столових приладів, адже в цьому випадку він, побачивши щось схоже на екрані, відразу отримував аналогію з наявними знаннями (емоціями, алюзіями) щодо візуальної форми. За одним кадром, місцем і часом дії відбудеться синергія із культурним бекграундом історії. Цей ефект досягається завдяки глибокому розумінню зображуваного артефакту, тому що вивчення іконографічного, архівного, історичного матеріалу, залучення до роботи надбань інших фахівців із суміжних видів мистецтва дозволяє максимально розкрити епоху та найбільш реалістично відтворити події у кіно. Можна тут згадати найновішу монографію доктора історичних наук Олени Стяжкіної про «радянську їжу» та її віддзеркалення в кінематографії тієї доби. У розділі «Кіно як історичне джерело» авторка підкреслює, що зображення їжі було результатом унаочнення однієї з фактур матеріального

світу. «Якщо у 1930–1950-ті їжа на екранах виконувала функції символічного споживання “достатку” <...> та втілювала “концепт культурності” через візуалізацію правильних навичок поведінки за столом, на банкеті, вдома, то у 1960–1980-ті зображення їжі та її споживання акцентувало рутинні практики, через які замальовувалися соціальні, національні відмінності, гендерні настанови й навіть персональні характеристики героїв» [13, с. 246]. Експлікуючи ці спостереження на практику створення візуальної переконливості зображеного у фільмі «Довбуш», слід наголосити, що, можливо, науково-дослідна складова, яка дозволила більш-менш переконливо, або навіть точно відтворити форму страв, зображених на екрані, створила умови для подальшого розгляду візуальної тканини фільму як теж своєрідного історичного джерела.

Іншим цікавим аспектом розгляду взаємодії документів певного періоду часу із мистецьким проектом є використання мови. У випадку з фільмом «Довбуш» варто зауважити, що розмова польської шляхти відбувається не сучасною польською, а радше мовою, якою написані романи прозаїка Генрика Сенкевича останньої третини XIX — початку XX століття: «Вогнем і мечем», «Потоп», «Пан Володийовський». Вона пов'язана зі знаттю, шляхтою, має ознаки старопольської, латини та саксонської мови. Зазначені нюанси важливо досліджувати на початковому етапі роботи над художнім твором, щоб фільм був зрозумілий сьогодиньшому глядачу та презентував максимально правдоподібно час, про який у ньому йдеться.

Розглянемо інший приклад, який стосується ролі архівних джерел у мистецтві. Фільм «Поводир», події в якому розгортаються упродовж 1930-х під час Голодомору, має підґрунтя у вигляді величезної кількості достовірних документів, які необхідно було ретельно дослідити задля репрезентації подій минулого.

Розуміння засекречених колись матеріалів дало усвідомлення впливу пропаганди тогочасної держави на суспільство і тих злочинів, через які масово гинули люди. Творці фільму шукали можливості того, як саме в художній формі розповісти про цю трагедію українського народу. На Чернігівщині було знайдено повністю збережену ринкову площу, яка підходила знімальній групі за часом дії та майже не вимагала втручання для візуальної видозміни. Маючи велику кількість фотографій, кінокадрів цих подій, знятих режисерами XX століття, авторський колектив фільму буквально зімітував зображення для своєї аудіовізуальної картини. Відтворення сцени за архівними матеріалами демонструє глядачам, що саме відбувається перед ними та як це справді відбувалося в ті сумні роки. Також це ознака того, що на ринку уособлено злам епох, коли з індустріальною системою виробництва зіставляється індивідуальний метод.

Дуже важливою складовою роботи з історичними матеріалами є не просто опис певного

зображуваного елемента, а також і манера його показу. У фільмі «Поводир» було використано певні ракурси зйомки, специфічну оптику, завдяки яким можемо якщо не «впізнати» презентовану епоху, то переконатися в тому, що те, що ми бачимо на екрані, відрізняється від сучасного, і це надає кінооповіді естетичної переконливості. Тож, як можна побачити, вивчення артефактів й історичних документів для сучасного глядача є основою найбільш точного відтворення подій минулого на екрані. За допомогою відпрацьованих у практиках світового кіно прийомів монтажу кадрів (сюжетів, мізансцен) вплив на глядацьке сприйняття через специфічну організацію видовищності фільму створює епічність оповіді, «діє на рівні відтворення нової фізичної реальності і сягає меж дійового ряду цілого фільму» [1, с. 100].

Отже, варто зазначити, що сприйняття достовірності й актуальності форм, базованих на дослідженні архівних матеріалів і самого «образу часу» в кожного вийде суб'єктивним так само, як є суб'єктивним створення образів персонажів під час читання книжки: історичного дослідження, історичного роману, реконструкції тих чи інших історичних подій в літературний спосіб. Для того, щоб досягти успіху у взаємодії митця з глядачем, необхідно на початковому етапі роботи над кінематографічним твором вибудувати міцний діалог між науковцями, колекціонерами, музейними працівниками, врахувати усі аспекти їхньої діяльності.

При розробці макету декорацій доводиться використовувати фотографічні матеріали, знайти спільну думку з художниками щодо того, як правильно охарактеризувати зображальними засобами добу, щоби людина, яка дивитиметься фільм, зрозуміла, що відбувається перед її очима та змогла відчути себе ніби учасником подій на екрані.

Висновки. Підсумовуючи, необхідно наголосити, що головним у ролі архівних фондів та приватних колекцій у сучасних художніх практиках є рух в логіці історії, яка розповідається іншим через взаємозв'язок внутрішніх та зовнішніх елементів опису головного героя та інших персонажів, а не лише відсиланням до музейних матеріалів й експонатів. Це важливий аспект, на який потрібно постійно звертати увагу.

Слід підкреслити, що в сучасну добу, коли історичні факти часто-густо стають елементами міфотворчості, зокрема в літературних або кінематографічних творах, орієнтація на точність зображеної фактичної деталі, притаманної зображувальній у фільмі добі, спирається на максимальну переконливість зображення вкупі з певного роду «вихованням глядача» за допомогою алюзій на твори історичного (приміром, батального) живопису, відомі в історії мистецтва, становлять той необхідний підмурок, на якому базується намагання авторів фільму презентувати твір, максимально наближений за характером «пейзажу» до того уявлення, яке має глядач щодо часу, подіям якого присвячено фільм.

Література

1. Горпенко В. Г. Монтаж: Кіно. Телебачення. Київ: Київ. міжнар. ун-т, 2003. 272 с.
2. Зубавіна І. Екранна культура: засоби моделювання художньої реальності (час і простір у кінематографі) / ІПСМ АМУ. Київ: Інтертехнологія, 2006. 272 с.
3. Зубавіна І. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті / ІПСМ АМУ. Київ: Фенікс, 2007. 296 с.: іл.
4. Зубавіна І. Б. Час і простір у кінематографі / ІПСМ АМУ. Київ: Щек, 2008. 448 с.
5. Карп'юк В. Довбуш. Гідність або забуття: роман / автор новелізації Василь Карп'юк. Харків: Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2023. 240 с.
6. Лессінг Г.-Е. Лаокоон / пер. з нім. Є. О. Поповича; Вступ. ст. та комент. Ф. С. Уманцева. Київ: Мистецтво, 1968. 292 с.
7. Логвин Г. Н. По Україні: Стародавні мистецькі пам'ятки. Київ: Мистецтво, 1968. 464 с.
8. Логвин Г. Н. Украинские Карпаты. Москва: Искусство, 1973. 192 с.
9. Міляєва Л., Рішняк О., Садова О. Церква св. Юра в Дрогобичі: архітектура, малярство, реставрація. Київ: Майстер книг, 2019. 416 с.
10. Погребняк Г. Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини XX — початку XXI століття. Київ: НАКККиМ, 2020. 448 с.
11. Скуратівський В. З кінознавчого записника: Статті в журналі «Кіно-Театр». Київ: Кіно-Театр; Арт книга, 2017. 184 с.
12. Скуратівський В. Скуратівський у KINO-KOЛI (1997–2008). Київ: Ін-т культурології НАМ України, 2020. 288 с.
13. Стяжкіна О. Смак радянського: Їжа та їдці в мистецтві життя й мистецтві кіно (середина 1960-х — середина 1980-х років). Київ: Дух і Літера, 2020. 376 с.

References

- Horpenko, V. H. (2003). *Montazh: Kino. Telebachennia* [Assembling: Cinema. Television]. Kyiv: Kyivskyi mizhnarodnyi universytet [in Ukrainian].
- Karpiuk, V. (2023). *Dovbush. Hidnist abo zabuttia* [Dovbush. Dignity or oblivion]. Kharkiv: Knyzhkovyi klub "Klub Simeinoho Dozvillia" [in Ukrainian].
- Lessing, H.-E. (1968). *Laokoön* [Laocoön]. Kyiv: Mystetstvo [in German].
- Lohvyn, H. N. (1968). *Po Ukraini: Starodavni mystetski pamiatky* [Across Ukraine: Ancient artistic monuments]. Kyiv:

- Mystetstvo [in Ukrainian].
- Lohvyn, H. N. (1973). *Ukraynskye Karpaty* [Ukrainian Carpathians]. Moscow: Iskustvo [in Russian].
- Miliaieva, L., Rishniak, O., & Sadova, O. (2019). *Tserkva sv. Yura v Drohobychi: Arkhitektura, maliarstvo, restavratsiia* [St. George's Church in Drohobych: Architecture, painting, restoration]. Kyiv: Maister knyha [in Ukrainian].
- Pohrebniak, H. (2020). *Avtorskyi kinematohraf u kulturnomu prostori druhoi polovyny XX—pochatku XXI stolittia* [Author's cinematography in the cultural space of the second half of the 20th—beginning of the 21st century]. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
- Skurativskyi, V. (2017). *Z kinoznavchoho zapysnyka: Staty v zhurnal "Kino-Teatr"* [From a film scholar's notebook: Articles in the "Kino-Teatr" magazine]. Kyiv: Kino-Teatr; Art knyha [in Ukrainian].
- Skurativskyi, V. (2020). *Skurativskyi u KINO-KOLI (1997–2008)* [Skurativskyi in KINO-KOLO (1997–2008)]. Kyiv: In-t kulturolohi NAM Ukrainy [in Ukrainian].
- Stiazhkina, O. (2020). *Smakadianskoho: Yizha ta yidtsi v mystetstvi zhyttia y mystetstvi kino (seredyna 1960 kh—seredyna 1980 kh rokiv)* [The taste of the Soviet: Food and eaters in the art of living and the art of cinema (mid-1960s to mid-1980s)]. Kyiv: Dukh i Litera [in Ukrainian].
- Zubavina, I. (2006). *Ekranna kultura: Zasoby modeliuvannia khudozhnoi realnosti (chas i prostir u kinematohrafi)* [Screen culture: Means of modelling artistic reality (time and space in cinema)]. Kyiv: Intertekhnolohiia [in Ukrainian].
- Zubavina, I. (2007). *Kinematohraf nezalezhnoi Ukrainy: Tendentsii, filmy, postati* [Cinematography of independent Ukraine: Trends, films, figures]. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
- Zubavina, I. B. (2008). *Chas i prostir u kinematohrafi* [Time and space in cinema]. Kyiv: Shchek [in Ukrainian].

Sanin O.

From Archival Artifact to Screen Image: The Art of Reconstruction and Creative Interpretation of Historical Authenticity in Contemporary Cinema

Abstract. This paper explores the relevance of applying general scientific research methods in the context of examining the interrelation between archival collections and private holdings in contemporary artistic practices, using the films of director Oles Sanin as case studies. The analysis highlights the importance not only of thoroughly describing artifacts that characterize a specific historical period, but also of achieving the highest possible accuracy in representing history during the film production process. An audiovisual work must function as a cultural project that reflects both documentary and chronicle-level authenticity, backed by meticulous preliminary information gathering. This ensures that the viewer not only receives factual insight into a particular era but also gains a broadened perspective that enables them to compare past and present events through cinematic art. The study is based on empirical (experiment, observation, description), theoretical, and specifically sociological methods. It demonstrates that the art of reconstruction and the creative interpretation of historical authenticity in modern cinema constitute a significant combination for scholarly research, as they allow for a detailed tracing of the passage of time and the presentation of a lifestyle system of a depicted era. This contributes to a deeper understanding and shaping of individual identity.

Keywords: artifact, archival materials, history, document, museum, collection, source, film *Dovbush*.

Стаття надійшла до редакції 04.03.2025