КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА
ФАКУЛЬТЕТ УКРАЇНСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ, КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА
КАФЕДРА ІНФОРМАЦІЙНИХ КОМУНІКАЦІЙ

ДОПУСТИТИ ДО ЗАХИСТУ
Завідувач кафедри
_____О.А. Політова
«13» травня 2026 р.

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

(дослідження та аудіовізуальний твір)

на тему:

СПЕЦИФІКА ПОКАЗУ ЛОКАЛЬНОГО ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО ПЕРІОДУ В АУДІОВІЗУАЛЬНИХ МЕДІА

випускника першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

Цим підписом засвідчую, що подаяний на захист рукопис та електронний документ є ідентичні

10.06.2026

Виконала:
студентка IV курсу, групи ВТПб–1–22–4.0д
Гордійчук Ірина Вячеславівна

Науковий керівник:
кандидат філософських наук
Ворожейкін Євген Петрович

Київ – 2026

ЗМІСТ

ВСТУП 3

РОЗДІЛ І. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИХ ПЕРІОДІВ В АУДІОВІЗУАЛЬНИХ МЕДІА 8

1.1. Аудіовізуальні медіа як засіб репрезентації історико-культурних періодів 8

1.2. Аналіз художніх стратегій в осмисленні локальних історико-культурних періодів українськими аудіовізуальними продуктами 19

Висновки до І розділу 33

РОЗДІЛ ІІ. АВТОРСЬКИЙ ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ ФІЛЬМ «ПРОВОДИ» 34

2.1. Написання творчої заявки документального фільму «Проводи» 34

2.2. Формування календарно-постановчого плану та кошторису для реалізації документального фільму «Проводи» 35

2.3. Режисерський сценарій документального фільму «Проводи» 39

2.4. Вибір та обґрунтування локацій зйомки та засобів художньої виразності документального фільму 45

2.5. Розробка контент-стратегії у просуванні авторського документального фільму «Проводи» 47

Висновки до ІІ розділу 49

ВИСНОВКИ 50

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 52

ДОДАТКИ 55

ВСТУП

Актуальність теми творчого проєкту. У сучасному медіапросторі аудіовізуальні медіа відіграють провідну роль у формуванні суспільної свідомості та системи уявлень про минуле й сучасність. У цьому контексті особливого значення набуває репрезентація локальних історико-культурних періодів, адже звернення до локального досвіду та особистих історій сприяє глибшому осмисленню національної історії та культурної ідентичності. В умовах глобалізації та уніфікації контенту виникає ризик витіснення локальних наративів на периферію культурного простору, що робить проблему їх адекватного й художньо цілісного відображення в аудіовізуальних медіа особливо актуальною.

Для українського контексту ця тема має додаткову вагу, оскільки процеси переосмислення історії, деколонізації культурного простору та актуалізації регіональної пам’яті активізувалися внаслідок суспільно-політичних трансформацій і повномасштабної війни. Аудіовізуальні медіа (кіно, телепроєкти, контент онлайн-платформ) стають інструментом фіксації, інтерпретації й популяризації локальних історико-культурних періодів. Саме тому дослідження специфіки показу локального історико-культурного періоду в аудіовізуальних медіа є своєчасним і суспільно значущим.

Стан розробки проблеми. Історична та культурна пам’ять, а також їх репрезентація в аудіовізуальних медіа є достатньо вичерпною як серед українських, так і серед зарубіжних наукових досліджень.

Відтак, колективну та культурну пам’ять народу у своїх працях розглядали М. Гальбвакс, Я. Асманн, Дж. Віко, Й.Г. Гердер. Концепцію «місць пам’яті» як форми збереження колективної пам’яті досліджував П. Нора. В українській науці проблематика колективної пам’яті розкривається в працях Г. Боднар, П. Вербицької, В. Вітова та Г. Тимофєєвої.

Теоретичні основи документального жанру, як інструменту

репрезентації історії та культури зокрема, розробляли Дж. Грірсон, Б. Ніколс, М. Рабігер, а проблему взаємодії кіно з історичною свідомістю досліджував Р. Розенстоун.

Попри наявні праці, питання репрезентації історико-культурних сюжетів у медіапросторі залишається недостатньо вивченим і потребує подальшого дослідження.

Окрім наукових статей та монографій, базу джерел кваліфікаційної роботи складають архівні матеріали, публікації спеціалізованих онлайн-платформ та офіційних сайтів культурних інституцій.

Мета дослідження – дослідити специфіку показу локального історико-культурного періоду в аудіовізуальних медіа та виявити основні художні, наративні й технічні особливості його репрезентації.

Для досягнення мети визначено такі **завдання**:

– дослідити потенціал аудіовізуальних медіа як інструментів втілення локальних історичних та культурних сюжетів на екрані;

– проаналізувати художні характеристики українських медіапродуктів, що звертаються до локальних історико-культурних періодів та передбачити перспективи розвитку таких продуктів;

– обґрунтувати концепцію та інструменти створення авторського документального фільму «Проводи»;

– розробити календарно-постановчий план та кошторис;

– написати режисерський сценарій для авторського документального фільму «Проводи»;

– обгрунтувати вибір локацій та засобів художньої виразності фільму;

– розробити контент-стратегію поширення авторського документального фільму «Проводи».

Об’єкт дослідження – специфіка відтворення історико-культурних сюжетів у сучасному медіапросторі.

Предмет дослідження – засоби та прийоми відтворення локальних

історико-культурних періодів в аудіовізуальних творах (документальному кіно, телевізійних програмах та відеоблогах відповідної тематики).

Методи реалізації творчого проєкту. Для досягнення поставленої мети та виконання завдань кваліфікаційної роботи застосовано комплекс методів дослідження.

Метод аналізу та синтезу використано для опрацювання наукових джерел та узагальнення теоретичних підходів до вивчення теми.

Методом опитування було зібрано вибірку аудіовізуальних продуктів відповідної тематики, що є популярними серед аудиторії та здійснено оцінку споживацької поведінки в цій ніші.

Контент-аналіз застосовано з метою дослідження аудіовізуальних медіапродуктів, що звертаються до локальних історико-культурних періодів, зокрема для виявлення жанрових особливостей, наративних стратегій та домінантних образів і символів.

Порівняльний метод дозволив зіставити різні підходи до репрезентації локальної історії в документальних фільмах, телевізійних програмах і цифрових медіа.

Структурно-функціональний метод було використано для вивчення засобів екранної виразності – композиції кадру, монтажу, звукового оформлення, роботи з архівними матеріалами та інтерв'ю.

Важливо зазначити, що для виконання деяких завдань (зокрема, для пошуку джерел, адаптації до наукового стилю, розбиття тексту на підрозділи задля оптимізації написання) в роботі було застосовано технологію *штучного інтелекту* Claud 3.5 (Anthropic).

Творча новизна отриманих результатів полягає у комплексному аналізі локального історико-культурного періоду як самостійного медійного наративу, а також у виявленні специфічних прийомів, за допомогою яких локальна історія інтегрується в сучасний аудіовізуальний простір. У роботі акцентовано увагу на поєднанні документальної достовірності та авторської інтерпретації як ключовій особливості сучасних медіапроєктів.

Практичне значення одержаних результатів кваліфікаційної роботи полягає у створенні повноцінного аудіовізуального продукту, який може бути використаний у сферах культури, освіти та музейної справи. Результати дослідження можуть стати основою для подальшої розробки медіапроєктів, спрямованих на популяризацію локальної історії і культури, та бути використані сценаристами й режисерами для підвищення якості втілення згаданих тем на екрані.

Апробація результатів дослідження представлена у збірнику наукових праць здобувачів і молодих учених «Молодий дослідник» (№7), Київський столичний університет ім. Бориса Грінченка, (18 грудня, 2025 р.) // Гордійчук І.В., Родинна пам’ять як засіб репрезентації локальної історії у документальному серіалі «Баба Єлька», с. 219-223. Також, окремі питання дослідження були висвітлені в наступних виступах та публікаціях:

1. Гордійчук І.В., Карпук Ю.В., Шкляренко І.А. Командна робота над медіапроєктами [доповідь] // Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство: Круглий стіл «Медіаосвіта-медіапрактика» (9 листопада 2023 р.);
2. Гордійчук І.В., Шкляренко І.А. Роль PR-технологій у формуванні іміджу кафедри // Студії з інформаційної науки, соціальних комунікацій та філології в сучасному світі: ІІ Всеукраїнська науково-практична конференція з міжнародною участю (24 жовтня 2024 р.). Київ, 2024. С. 324-326.
3. Гордійчук І.В., Шкляренко І.А. Соціальні мережі як інструмент реалізації практичних навичок // У пошуку нових сенсів полікультурного світу. Повоєнний діалог культур: ІІ Міжнародна наукова конференція (16-17 травня 2024 р.) / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2024. С. 199-201.
4. Гордійчук І.В., Шкляренко І.А. Соціальні мережі як інструмент для реалізації студентами практичного навчання // Круглий стіл

«Медіаосвіта-медіапрактика» (24 травня 2024 р.).

Апробацію аудіовізуального твору було здійснено в межах переддипломної практики, у вигляді публікації 4-х відео на Tik Tok-сторінку кафедри інформаційних комунікацій.

1. https://www.tiktok.com/@kik_bg_/video/7641509238707211540
2. https://www.tiktok.com/@kik_bg_/video/7641510584743136533
3. https://www.tiktok.com/@kik_bg_/video/7641512403280186645
4. https://www.tiktok.com/@kik_bg_/video/7642332101525654804

Структура кваліфікаційної роботи зумовлена логікою та визначена послідовністю вирішення основних завдань дослідження. Текстова частина кваліфікаційної роботи складається зі вступу, двох розділів, висновків, а також списку використаної літератури, яка включає 18 найменувань видань, зокрема 13 джерел англійською мовою. Загальний обсяг тексту становить 52 сторінки. Основний зміст викладено на 44 сторінках.

РОЗДІЛ І.
ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИХ ПЕРІОДІВ В АУДІОВІЗУАЛЬНИХ МЕДІА

1.1. Аудіовізуальні медіа як засіб репрезентації історико-культурних періодів

Генезис поняття «історико-культурний період» бере свій початок у працях мислителів Нового часу (кінець XV — початок XX ст.), які прагнули проаналізувати соціальну еволюцію за закономірностями історичних та культурних процесів. Відтак, 1725 року було опубліковану працю «Основи нової науки про загальну природу націй» італійського філософа Джамбаттіста Віко [18], у якій він вперше відійшов від усталеної на той час біблійної хронології та зробив спробу пов’язати час із характером культури. У своїй роботі Дж. Віко визначив, що кожне суспільство проходить три циклічні етапи культурного становлення, які умовно назвав:

- епохою богів (поява);
- епохою героїв (розвиток);
- епохою людей (занепад).

За кожною з епох – інша система цінностей, соціальних інститутів та культурних проявів, які й визначають специфіку життя нації в той чи інший період.

Наступником Дж. Віко став німецький філософ Йоганн Готфрід Гердер, який наприкінці XVIII ст. фактично заклав фундамент розуміння «культурного періоду». У своїй фундаментальній праці «Ідеї до філософії історії людства» (1784 – 1791) він запровадив поняття «volksgeist» – «дух часу» або ж «народний дух», який робить один народ несхожим на інший та формується протягом конкретних історико-культурних періодів [10]. Основою будь-якого «народного духу» слугували мова, фольклор та жива традиція. Гердер писав: «Хто вивчає мову, той зазирає в душу народу», а народну пісню, казки та легенди підносив до рівня академічної культури.

Сам термін «історико-культурний період» у його сучасному розумінні став активно вживатися у другій половині XIX століття. Тоді, у 1860 році, швейцарським істориком Якобом Бурхгардтом було видано одну з найбільш впливових праць цього напряму – «Культура Італії в епоху Відродження» [6], де він вперше виокремив Ренесанс не просто як часовий проміжок в історії, а як цілісний культурний феномен.

Загалом, у своїй роботі Бухгардт наголошував на думці, яку висували його попередники: кожна історична епоха формує власний культурний стиль, який дозволяє дослідникам відрізняти одну епоху від іншої.

На початку XX століття, коли значно розвинулися такі науки як соціологія, культурологія та антропологія, дослідження історико-культурних процесів значно розширилося. Тоді, одним із важливих напрямів досліджень стало вивчення колективної пам’яті, «першовідкривачем» якої став Моріс Гальбвакс – французький соціолог, який визначив соціальну природу індивідуальної пам’яті. Рушійною силою до роздумів автора стало XX століття як переломний епізод історії з двома світовими війнами, Голокостом та перманентними політичними трансформаціями. З’явилася потреба пояснити чому пам’ять окремої людини завжди вбудована в глобальний контекст.

Термін «колективна пам’ять» було висунуто у збірці наукових статей Гальбвакса «Колективна пам’ять» (1950) [9], яку було опубліковано посмертно. У цих статтях автор розглядав пам’ять як вибіркове відтворення минулого, «рамки» якого задає низка соціальних груп (сім’я, армія, профспілка, масова культура тощо), у яких перебуває чи перебував індивід. Пам’ять це конструкція соціальна, тому власне різні соціальні групи інтерпретують різні історичні події по-своєму. Таким чином, минуле ніколи не є статичним та незмінним. Воно завжди деформується під тиском зміни групи, втрати зв’язку з людьми, що повязані зі спогадом, й появою нових смислів, що змушують переосмислити минулий досвід.

Ця ідея отримала подальший розвиток у працях німецького

культуролога Яна Ассмана та французького історика П’єра Нори, які зосередилися на дослідженні культурної пам’яті в контексті колективної. За Ассманом, культурна пам’ять є певним набором символів, образів, текстів, які зберігають історичний досвід спільноти, втілюючись у літературі, музиці, архітектурі, медіа тощо [5]. П’єр Нора у своїй праці «Теперішнє, нація, пам’ять» називає це «lieux de mémoire» – «місцями пам’яті», – символічні об’єкти, простори, культурні явища, які концентрують у собі колективний історичний та культурний досвід певної спільноти [13]. Поява таких місць зумовлена змінами у способах збереження цих досвідів.

Наприклад, у традиційному суспільстві пам’ять передавалася переважно через усну традицію – родинні історії, ритуали, звичаї тощо. Проте, з еволюційними змінами суспільства такі форми поступово слабшали, замінюючись архітектурними пам’ятками, музеями, архівами, історичними документами, літературними творами, які Нора й визначив «місцями пам’яті».

У контексті ж модерного та постмодерного суспільств, роль «місць пам’яті» на себе перейняли медіа, які наразі є найактуальнішим інструментом збереження, інтерпретації та поширення історико-культурних сюжетів.

Нідерландська дослідниця Хосе ван Дейк у своїй праці «Mediated Memories in the Digital Age» [17] запровадила поняття «mediated memory» («медіатизована пам'ять»). Дослідниця визначає так звану «медіатизовану пам’ять» як «дії та об'єкти, що використовуються для створення і відтворення минулого, теперішнього і майбутнього індивіда у співвідношенні з культурою», наголошуючи, що це «не статичний репозиторій, а динамічне відношення: спогади переміщуються між особистим і колективним, між минулим і майбутнім» [17, с. 21–22]. Таким чином, основна відмінність такої пам’яті від попередніх теорій це те, що тут медіа розглядаються не як пасивний канал передачі спогадів, а як активний учасник їх формування.

Однією з ключових тез ван Дейк у цій праці є і твердження про взаємну

трансформацію медіа і пам'яті: «суть цього процесу не в тому, що пам'ять опосередковується медіа, а в тому, що медіа і пам'ять трансформують одне одного» [17, с. 21]. Це означає, що кожна нова форма не лише відображає вже наявну пам'ять спільноти, а й перебудовує механізми її збереження та відтворення.

Водночас така пам’ять загострює питання об’єктивності медіа як носіїв пам’яті. Цифрові архіви, наприклад, за спостереженням дослідників, «не є нейтральними – вони відображають соціальні ієрархії, культурні пріоритети та алгоритмічний відбір» [17]. Алгоритми платформ визначають, які спогади побачать глядачі, а які залишаться на периферії. Тобто, користувача позбавляють можливості випадково натрапити на той чи інший спогад, як це було з фізичними носіями, наприклад. Вивчення цього питання спонукає розглянути саме аудіовізуальні медіа як інструмент репрезентації історико-культурних періодів.

Прийнято вважати, що сам термін «аудіовізуальні медіа» охоплює ті форми комунікації, які поєднують в собі звуковий та візуальний канал передачі інформації. Відтак, аудіовізуальні медіа можна класифікувати наступним чином:

- кінематограф (художнє, документальне та анімаційне кіно);
- телебачення (телевізійні програми та серіали);
- онлайн-відео та вебконтент (відео з соціальних мереж).

З точки зору показу історико-культурних сюжетів, кіно, як ігрове, так і неігрове, є однією з найбільш впливових форм аудіовізуальної репрезентації. І документалістика, що апелює до достовірності та прагне зафіксувати реальність, і художнє кіно, що працює з реконструйованим світом, потужно формують культурну пам’ять суспільства.

Американський історик Роберт Розенстоун у праці «Бачення минулого» запровадив поняття «кінематографічна історіографія» – концепцію, за якою кіно є не ілюстрацією до писаної історії, а самостійною формою історичного мислення [15, с. 45-46]. Розенстоун наголошував: кіно

неминуче драматизує, спрощує та персоналізує історію та культуру, але саме завдяки цьому воно здатне передати те, чого не може передати наукова монографія – відчуття живої присутності в епосі, емоційну правду історичного досвіду.

Ігрове кіно. В українському художньому кіно до історії та культури звертаються давно й найчастіше з-поміж усіх інших тем. Ранніми прикладами художнього осмислення культурного укладу українського села, наприклад, є фільми Олександра Довженка «Звенигора» (1928) та «Земля» (1930). Останній, що визнаний одним із найвизначніших фільмів світового кіно, репрезентує сільський побут і природний цикл, ставлячи питання про зв'язок людини з рідною землею як основою національної ідентичності.

У 1960-х роках традицію продовжують митці українського поетичного кіно – унікальної течії, що протиставила радянському соціалістичному реалізму сюрреалізм, візуальну виразність, метафоричність, звернення до етнографії та фольклору, зміщення фокусу з сюжету на символізм. Течію започаткував фільм «Тіні забутих предків» (1964) Сергія Параджанова, що був знятий на основі однойменної повісті Михайла Коцюбинського й продемонстрував глядачеві гуцульську культуру через надзвичайно насичений візуальний ряд. Для репрезентації таких сюжетів режисери використовували засоби реконструкції побуту, костюму, архітектурного середовища та мовних особливостей певного періоду; введення культурних ритуалів та традиційних практик як органічного елементу дії; використання музичного матеріалу доби як емоційного і смислового маркера. Коли глядач бачить на екрані відтворений традиційний обряд, говір або характерну деталь регіонального побуту, це і формує візуальний образ того чи іншого історико-культурного періоду.

Юрій Іллєнко та Леонід Осика у фільмі «Білий птах з чорною ознакою» (1971) осмислювали трагедію братовбивства на тлі Другої світової війни крізь призму ментальності Карпатського регіону. А у своєму «Камінному хресті» (1968), знятому за новелою Василя Стефаника, Леонід

Осика звертався до теми еміграції галицьких селян до Канади на початку XX століття. Можна помітити, що спільною рисою багатьох фільмів того періоду була не тільки метафоричність чи символізм, а й часте звернення до творів українських письменників. Проте, після умовного Відродження настав період ідеологічної цензури, що сповільнив процес розвитку українського кінематографу до моменту відновлення незалежності.

У перші роки після відновлення незалежності, українське кіно опинилося в умовах глибокої кризи. В першу чергу, через брак державного фінансування. Хоча декілька важливих робіт того періоду таки побачили світ. Почався масштабний процес деколонізації історії. Наприклад «Голод-33» (1991) Олеся Янчука став першою відкритою кінематографічною рефлексією на тему Голодомору, «Фучжоу» (1993) Михайла Іллєнка звертався до проблеми пострадянської ідентичності, а його робота «Молитва за гетьмана Мазепу» (2001) знята на кіностудії ім. О. Довженка, пропонувала нетрадиційний погляд на постать гетьмана та досі час від часу здіймає дискусії. «Богдан-Зиновій Хмельницький» (1995) Миколи Мащенка повернув в український кінематограф козацьку тематику.

Революція Гідності 2013-2014 року стала переломним моментом не лише в кіно, а й в усьому мистецькому дискурсі. Кіно цього періоду радикально змінило оптику. Паралельно з «Поводирем» (2014) Олеся Саніна, що актуалізував тему нищення інтелектуального та духовного капіталу нації у 1930-х роках, акцентуючи на неперервності традиції навіть у найтемніші часи, війна на Сході України породила безліч рефлексій на поточні історичні події. Як-от «Кіборги» (2017) Ахтема Сейтаблаєва, що звертається до оборони Донецького аеропорту. Фільм свідомо працює з механізмами творення нового національного міфу, коли різні за походженням, мовою і переконаннями люди об'єднуються спільним вибором.

У 2018 році Роман Бондарчук зняв фільм «Вулкан». Це історія іноземного перекладача, що застряг у селі на Херсонщині, де він стає спостерігачем культурного простору, де кримськотатарська культура,

пострадянська ментальність та нова українська реальність існують у абсурдній суміші. Фільм репрезентує ідентичність як щось розмите, незавершене й глибоко суперечливе. «Додому» (2019) Нарімана Алієва дав голос кримськотатарській культурі на тлі сюжету про батька та сина, що везуть тіло старшого сина з материкової України до анексованого Криму. А от постапокаліптична «Атлантида» Валентина Васяновича, знята у 2019 році, показала повоєнний Донбас за рік після закінчення війни. Пейзаж зруйнованого регіону і людей, які намагаються вилікувати травми, сприймається особливо боляче через зйомку всього фільму статичною камерою. Фільм ставить питання, яке стане ще гострішим після 2022-го: як жити і лишатися людиною на землі, де відбулося непоправне.

Повномасштабне вторгнення Росії у 2022 році знову трансформувало простір українського кіно. Поруч із масою художнього та документального кіно воєнної тематики почали відроджуватися фольклорні та етнографічні мотиви. Найкращим прикладом репрезентаціїї історії та культури в сучасному українському кінематографі можна визнати стрічку Дмитра Сухолиткого-Собчука «Памфір» (2022). Головний герой фільму повертається додому, в карпатське село, після заробітків і намагається вирватися з кола контрабанди, однак спільнота затягує його назад. Дія майстерно поєднує жорстоку соціальну реальність з архаїчним народним святом Маланки, демонструючи, що українська культура є живою.

Художнє кіно цих років тяжіє до дослідження стійкості ідентичності в умовах екзистенційної загрози, трактується як форма культурного спротиву.

Неігрове кіно. У контексті історико-культурних сюжетів як ідентичності, пам’яті, культурної спадщини, документальне кіно є найбільш відповідним жанром до втілення на екрані.

Загалом, термін «документальне кіно» у його сучасному розумінні закріпив британський кінорежисер та теоретик Джон Грірсон, визначивши документалістику як «творче осмислення реальності» [8, с. 7-9]. Це визначення принципово важливе, оскільки воно від початку передбачало не

просто фіксацію подій, а авторську інтерпретацію.

Американський дослідник Білл Ніколс у своїй праці «Вступ до документального кіно» (2001) запропонував класифікацію, що стала стандартною в теорії документалістики. Він виокремив шість режимів документального фільму: поетичний, роз'яснювальний, спостережувальний, інтерактивний, рефлексивний та перформативний [12, с. 99-138, 109]. Для репрезентації історії та культури найбільш актуальними є декілька із них.

Роз'яснювальний режим, у якому авторська позиція транслюється через закадровий коментар або інтертитри, є традиційним для документальних фільмів такої тематики. Саме цей режим лежить в основі більшості телевізійних документалок: закадровий голос структурує коментує зображення, що бачить глядач. *Спостережувальний режим*, навпаки, мінімізує авторське втручання, намагаючись «підглянути» за реальністю без коментарів. Цей підхід широко використовується у сучасних документальних проєктах. *Перформативний режим* з'явився пізніше й акцентує увагу на суб'єктивному досвіді автора.

Документально кіно має декілька жанрових підформ. Для нашої теми особливо релевантні:

- ***етнографічний документальний фільм***, що фіксує традиційні культурні практики та побут;
- ***документальний фільм-портрет***, де осмислення певного культурного явища здійснюється через особисту історію конкретної людини.

Засоби екранної виразності документального кіно принципово відрізняються від засобів ігрового: тут головними інструментами стають натурні зйомки, інтерв'ю, архівні матеріали (фото, кінохроніка, документи), а також монтаж, що надає зібраному матеріалу смислової цілісності. Звук у документальному кіно це як правило живі звуки середовища, інтершуми. Як зазначає Майкл Рабігер, «у документальному кіно звук нерідко несе більше достовірності, ніж картинка, оскільки апелює до підсвідомого відчуття присутності» [14, с. 211].

В українському контексті документальне кіно про культуру та ідентичність переживає піднесення від початку 2010-х років, адже до зазначеного року режисери осмислювали переважно події Другої світової війни.

У 2016 році вийшов фільм «Спадок нації» – перший повнометражний документальний фільм про українську вишиванку. У ньому, паралельно з розмаїттям вишитих сорочок, орнаментів та технік, розглянуто історії людей, життя яких змінила вишиванка.

Подібно до «Спадку нації» матеріальну та нематеріальну культуру репрезентує «Весільний спадок» (2020) режисера Олексія Гуза – повнометражний документальний фільм, у якому етнографи, колекціонери, історики та музиканти розповідають про те, якими були українські весілля століття тому: як одягали наречених, які пісні співали та які обряди виконували. Фільм є прикладом етнографічної документалістики, що свідомо обирає регіональне різноманіття як свою головну тему. Глядач бачить весільну традицію восьми областей країни: Київської, Черкаської, Чернігівської, Івано-Франківської, Закарпатської, Харківської, Рівненської та Чернівецької. Завдяки такому підходу кожен регіон постає як самостійна культурна одиниця.

Цікавою є і робота «Соловей співає» (2019), що досліджує мовну ситуацію в Україні, розвінчуючи усталені міфи про українську мову та її носіїв і тим самим перетворюючи фільм на інструмент деколонізації свідомості.

Телебачення. Протягом другої половини XX – початку XXI ст. домінуючим каналом масової аудіовізуальної комунікації було телебачення. Воно транслювало й формувало суспільні уявлення про ті, чи інші речі. З-поміж усіх інших медіа, телебачення також зазнавало найбільших обмежень: хронометраж, формат ефіру, вимоги редакційної політики та орієнтація на масову аудиторію визначали специфіку телевізійних форм.

Важливою відмінністю телебачення від кінематографа є контекст

рецепції, за яким перегляд телевізійних продуктів вдома, у приватному просторі, часто, паралельно з іншими справами, зумовлює певні вимоги до мови та ритму. Телевізійні твори мають бути більш доступними та динамічними. Як зазначав американський теоретик Джон Елліс у своїй праці «Visible Fictions: Cinema, Television, Video», у якій він досліджував природу функціонування телебачення, телевізійне зображення характеризується «поглядом», а не «баченням» – воно фрагментарне, повторювальне та орієнтоване на серію, а не на унікальний, завершений твір [7, с. 128].

Аналізуючи форми телевізійного контенту українського медіапростору, що звертаються до історико-культурної тематики, розуміємо, що більшості притаманна документальна природа. Наприклад, документальний телесеріал, документальна культурно-просвітницька програма або ж телевізійний нарис.

Телесеріал або ж телепрограма, завдячуючи своїй структурі, дозволяють глибше та послідовніше розглядати тему, що досліджується, не жертвуючи складністю заради стислості. Як правило, і в тій, і в іншій формі присутній ведучий, а тривалість однієї серії чи випуску становить 60 хвилин, що відповідає стандартному телевізійному слоту (45 хвилин продукту + реклама). А от телевізійний нарис (менша, більш камерна форма) близький за своєю природою до телевізійного есе і може бути присвячений окремому персонажу, явищу, події, місцю тощо.

На українському телебаченні зразковим прикладом телесеріалу був документальний цикл «Невідома Україна. Нариси нашої історії», що вийшов у 1993 році на УТ-1 і став однією з перших спроб переосмислення історії на ТБ. Для свого часу це був революційний проєкт, бо ледь не вперше на телебаченні заговорили про Голодомор, розстріляне відродження, УНР, заборонених митців тощо.

Варто зазначити і особливу роль «Суспільного» (колись – UA: Перший) у створенні проєктів такої тематики, оскільки воно законодавчо зобов'язане

включати просвітницький та культурний контент до сітки мовлення. Водночас обмеженість бюджетів регіональних студій нерідко призводила до невисокого технічного рівня продукції, що негативно позначалось на якості репрезентації та залученні аудиторії. Найбільш тривалим циклом ще «UA:Першого» був проєкт «Моя країна», що впродовж років репрезентував регіони України.

Особливою популярністю на ТБ користувалися і портретні нариси про діячів української культури – від Лесі Українки до Василя Стуса, від Григорія Сковороди до Сергія Параджанова.

Онлайн-відео. Розвиток цифрових технологій і поява відеохостингів (насамперед YouTube у 2005 році) докорінно трансформували ландшафт аудіовізуальної комунікації. Якщо ще на початку 2000-х виробництво і дистрибуція відеоконтенту були справою виключно таких великих інституцій як телеканали чи кіностудії, то сьогодні будь-який автор зі смартфоном у руках і доступом до інтернету може виробляти та поширювати власні аудіовізуальні твори.

З точки зору репрезентації культурно-історичних тем, YouTube та подібні платформи відкрили принципово нові можливості. По-перше, вони зняли обмеження хронометражу. На відміну від телебачення з його жорсткими рамками, відеоблогер може знімати 10-хвилинний ролик або годинний документальний фільм без необхідності вкладатися у телевізійний слот. По-друге, ці платформи демократизували доступ до аудиторії. Тепер ведучим може стати будь-хто, хто має що сказати і що показати. По-третє, алгоритми рекомендацій дозволяють знаходити «свого» глядача набагато легше.

Специфіка YouTube-контенту визначається декількома ключовими рисами. Насамперед, це виражена персоналізація. Автор стає обличчям проєкту, веде глядача матеріалом та формує особистий зв'язок із аудиторією. По-друге, важливою рисою є відносно низький технічний поріг входу: сучасні камери та програми монтажу дозволяють створювати естетично

якісний продукт без великого бюджету. Ну і нарешті, серійність і регулярність публікацій дозволяє формувати сталу аудиторію, яка повертається знову і знову.

В Україні YouTube як платформа для таких проєктів активно почала розвиватися від закінчення Революції Гідності. Поступово нішу заповнили проєкти: «Локальна історія» [26], «Реальна історія» [27], «Історія без міфів» [25], «Хащі» [23], «Баба Єлька» [21] [28], «Про ремесло» [29], «Гуцулендія» [22], «Ukraïner» [24] та інші.

Бачимо, що кожна з форм аудіовізуальних медіа має свої особливості та послуговується власним арсеналом художніх засобів, досягаючи різних сегментів аудиторії. Передбачаючи, на основі результатів дослідження, формат майбутньої практичної роботи, особлива увага надається аналізу саме Youtube-документалістики, що звертається до згаданих тем.

1.2. Аналіз художніх стратегій в осмисленні локальних історико-культурних періодів українськими аудіовізуальними продуктами

Отже, для аналізу особливостей екранної мови та наративів в документальних проєктах, що досліджують локальну історію та культуру, було обрано 3 українських проєкти, що найчастіше згадувалися респондентами у проведеному мною опитуванні «Особливості споживання аудіовізуальних продуктів історико-культурної тематики» [19]. Результати дослідження показали, що найвпізнаванішими проєктами серед 81 респондентів стали: Youtube-проєкт «Хащі» (54,9%), мультимедійний україознавчий проєкт «Ukraïner» (50%) та Youtube-канал фольклорно-етнографічного проєкту «Баба Єлька» (29,3%) *(рис.1.1).*

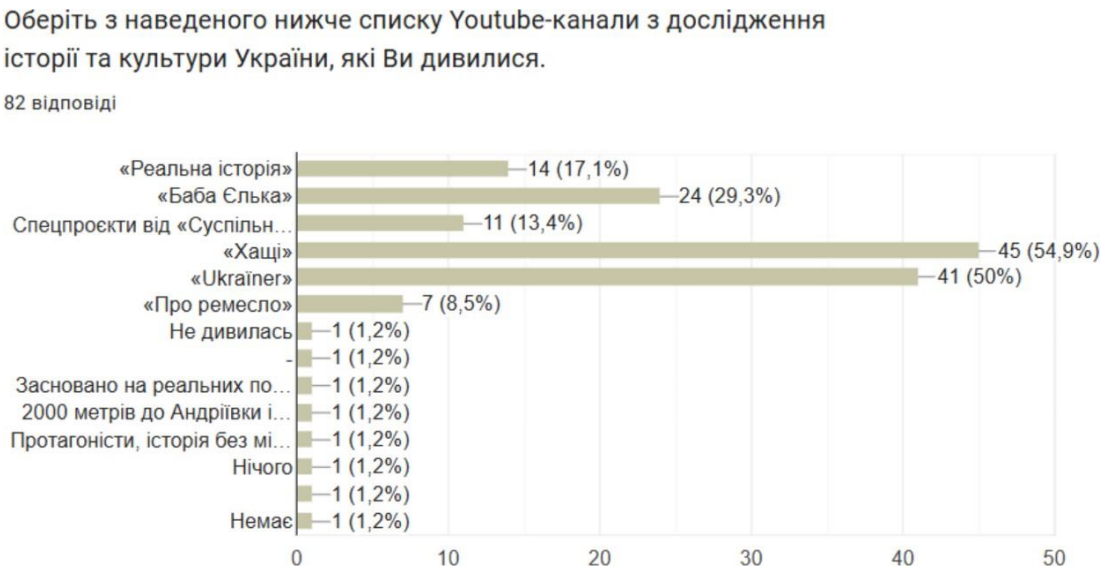


рис.1.1. Рейтинг найвпізнаваніших історико-культурних Youtube-проєктів.

За матеріалами вище згаданих проєктів було створено таку вибірку контенту для аналізу: «ЧЕРКАЩИНА: Що слухають і п'ють у селах? | Одна сім'я на хуторі | Буцький каньйон» [30], «Документальний серіал "Баба Єлька" 10 серія. Голованівська громада | "Baba Yelka" Episode 10» [31], «Стріха. Схід: петриківський розпис на глиняних хатах, дерев’яні споруди без цвяхів» [34], «Валерій Харчишин та його Житомир · Амбасадори Ukraïner» [33], документальний короткометражний фільм «Маланка та Різдво» [32].

Аналіз продуктів здійснюватиметься за наступними пунктами:

- жанр та структура;
- тема, ідея та наративна стратегія;
- засоби екранної виразності (зображення, монтаж, звук);
- роль ведучого;
- загальна концепція роботи з матеріалом.

«Хащі» – це український документальний Youtube-проєкт заснований в 2018 році командою друзів із Хмельниччини: братами Володимиром та Олександром Коханами, Максимом Воскрекасенком, Василем Бурбасом, Михайлом Осацьким, Михайлом Бабчуком, Андрієм Баланом і Тарасом

Морозовським. Учасники фільмують свої експедиції в найбільш глухі села та маловідомі місця України. Звідси й слоган проєкту – «Україна без косметики».

Найперші відео почали з’являтися на Youtube-каналі ще в 2018 році, проте найперший великий 40-хвилинний випуск про піший похід лісовим масивом на Сіверщині випустили в 2020 році. З цього року «Хащі» почали свою активну діяльність.

Наразі «Хащі» мають більше 500 тис. підписників на Youtube, 82 опублікованих відео та авторитет одного з найкращих проєктів свого роду.

Відеопроєкт змушує глядача поглянути на Україну по-іншому, розвіяти міфи та побачити закулісся української провінції таким, якого всі уникають.

Обрана для аналізу робота «ЧЕРКАЩИНА: Що слухають і п'ють у селах? | Одна сім'я на хуторі | Буцький каньйон» [30] була опублікована у вересні 2025 року, як підсумок серпневої експедиції центром України. За жанром відео визначається як традиційний для «Хащів» документальний фільм-експедиція, а його ідея полягає в показі Черкащини як краю пивоваріння та кобзарства.

Окрім основного наративу проєкту про показ занедбаних куточків сільської України, ще однією ключовою рисою наративної стратегії є спілкування з реальними мешканцями регіону. Зустріч з однією сім'єю на хуторі перетворюється на точку дотику з ширшим культурним контекстом. Через їхній побут, музичні смаки, харчові традиції та переповідання історичних сюжетів, глядач формує уявлення про регіон. Таким чином, особисте стає ключем до глобальних ідентичності та культурного укладу регіону. Це явище називається родинною пам’яттю.

У сучасній гуманітаристиці родинну пам’ять розглядають як одну з форм колективної пам’яті [4], що існує в соціальному контексті і втілюється через малі групи, до яких належить і родина. На рівні родини ця пам’ять виступає засобом збереження досвіду, знань, традицій та наділення їх певною значущістю. Саме цей принцип покладено в основу більшості етнографічних

експедиційних документальних проєктів (зокрема, в роботи «Баби Єльки» та «Ukraïner», які буде розглянуто нижче).

Проте, у випадку «Хащів» це скоріше другорядна риса. Адже проєкт більше фокусується на локації, аніж на людині. Наприклад, як Буцький каньйон у цій роботі виступає своєрідним «місцем пам'яті» (за П'єром Норою): вписує культурну ідентичність регіону в географічний контекст, нагадуючи, що історія та культура це не лише про людей, а й про землю та середовище на якій ця історія та культура творяться.

Екранна мова проєкту допомагає зобразити місце якнайкраще. Роботи «Хащів», зокрема та, що взята на аналіз, тяжіють до природної, непостановчої естетики, що притаманно документалістиці. Ручна камера, природнє освітлення та репортажна манера зйомки лише підкреслюють документальну достовірність матеріалу. Активно застосовується зйомка із квадрокоптера, що дозволяє робити панораму.

Окремої ваги творці надають музичному оформленню своїх відео. Підібрана музика завжди органічно стає частиною роботи. Наприклад, відео «ЧЕРКАЩИНА: Що слухають і п'ють у селах? | Одна сім'я на хуторі | Буцький каньйон» в першу чергу досліджує кобзарів та їхню музику, тому кожен із умовних блоків перебивається виконанням дум на бандурі одним із носіїв досвіду. У інших їхніх роботах концептуально використовується багато як сучасного українського постпанку, фолку, андеграудної сцени, так і багато автентики. Показово, що Володимир Кохан (один із засновників та за сумісництвом ведучий проєкту) особисто займається підбором саундтреків, що свідчить про усвідомлене авторське ставлення до музики як до елементу монтажного рішення, а не технічного доповнення.

Ну і з рештою, важливо згадати роль самого ведучого проєкту «Хащі». Те, що Володимир Кохан сам родом із села і добре знає проблематику української глибинки, надає його присутності в кадрі особливої достовірності, адже більшу частину екранного часу він перебуває в природному середовищі. Ведучий радше виступає допитливим дослідником,

а не туристичним гідом. Йому самому цікаво, він відкриває нове разом із глядачем. Він наділений харизмою та інтелектом. У тому як Кохан легко оперує інформацією відчувається попередня підготовка до експедиції. Усі його стендапи імпровізаційні, сказані без сценарію на основі власних знань.

Тож, «Хащі» це гарний приклад того, як сучасна YouTube-документалістика здатна органічно поєднувати розважальну та просвітницьку функції, не жертвуючи достовірністю.

Заснована у 2018 році у Кропивницькому, культурно-етнографічна ініціатива «Баба Єлька» [28] мала на меті збирати, зберігати й популяризувати нематеріальну культурну спадщину Кіровоградщини. Авторками ідеї стали Світлана Буланова, ім'ям баби якої було названо проєкт, та журналістка видавництва «Кропивництво» Інна Тільнова.

Згадана вище родинна пам'ять, що є основним принципом діяльності проєкту, реалізується в межах «Баби Єльки» кількома шляхами: запис народних пісень та створення збірок на їх основі, збір архівних фотоматеріалів та предметів побуту, створення етнолабораторії у місті Кропивницький та щонайголовніше, фіксація усної історії. Остання трансформувалася в однойменний документальний серіал на ютуб-каналі проєкту у жанрі фольклорної документалістики та усної історії [21].

Кожен випуск проєкту виконаний в жанрі експедиції: команда їздить селами Кіровоградщини й фіксує усні та візуальні артефакти на камеру. Наприклад, як в 10 серії про Голованівську громаду в якій було проведено розмови з місцевими.

Таким чином «Баба Єлька», по-перше, персоналізує локальну історію: замість абстрактного опису регіону чи села, глядач зустрічається з конкретною людиною, яка постає обличчям регіону, покоління, епохи тощо. По-друге, серіал стає засобом міжпоколіннєвої комунікації: старше покоління передає свої знання й традиції молодшим, забезпечуючи безперервність пам'яті. По-третє, він дає можливість публічної репрезентації: те, що було у вузькому контексті, виходить у медійний простір та стає

складовою культурної спадщини, сприяючи формуванню усвідомлення людиною себе як частини конкретного регіону.

Варто згадати і про особливість поєднання особистого та публічного вимірів пам’яті, коли родинна пам’ять виходить у маси й набуває нового значення. Як відзначає П. Вербицька [2], культурна пам’ять виступає чинником конструювання ідентичності в умовах соціальних трансформацій. У цьому контексті «Баба Єлька», зокрема крізь призму документального серіалу, виносить в маси пам’ять окремих родин та стає джерелом історичних знань.

Важливо й те, що робота з родинною пам’яттю як історичним джерелом потребує критичної оцінки. Г. Боднар [1] зазначає, що колективна та родинна пам’ять є селективними: вони формуються під впливом емоцій, особистого досвіду, політичного контексту. Часто певні події або теми витісняються чи замовчуються – наприклад, травматичні досвіди, як-от Голодомор або репресії. До того ж, аудіовізуальний формат додає власну редакційну політику: режисура та монтаж змінюють акценти. Тому важливо, щоб такі матеріали супроводжувались контекстуалізацією і критичним осмисленням – не лише «записати й показати», але й дати можливість глядачу зрозуміти історичний, соціальний, культурний контекст цих спогадів. Теоретично це підтверджує підхід А. Вітова та Г. Тимофєєвої [3] до колективної пам’яті як до «багатоголосої, неоднорідної і поліфонічної категорії». Серіал «Баба Єлька» діє в цьому напрямку: зокрема, в описі проєкту зазначено, що записуються також свідчення про голодомор, розкуркулення, магічні вірування тощо. Й тут важливо, що серіал не лише «святкує традицію» в романтизованій стереотипній формі, але звертає увагу на ширший спектр родинного досвіду – включно з історичними травмами.

10 серія проєкту [31] (остання серія документального циклу), розповідає про Голованівську громаду Кіровоградської області. У центрі – жива сільська культура та досвіди людей в ній.

Функцію «ведучих» виконують фольклористка Світлана Буланова та

журналістки Інна Тільнова і Світлана Листюк. Їхня присутність мінімальна й обмежується веденням розмови з героями.

Екранна виразність проявлена статичними загальними планами, довгими повільними кадрами, помірним ритмом монтажу. Присутня аерозйомка для загальних планів простору.

Уся музика в проєкті – оригінальна. Авторські сандтреки гурту YELKA (Максим Величко – музика, Світлана Буланова – вокал). А кожна серія починається спеціальною заставкою.

Актуальність проєкту безумовна, особливо в умовах, коли покоління носіїв традиції іде, а разом із ним іде і живе знання, яке ніколи не було задокументоване.

Одним із найбільш відомих та впливових українських проєктів про культурну ідентичність регіонів є проєкт Ukraïner. У першу чергу, це громадська організація, що вже 10 років досліджує Україну та її контекст, розповідаючи історії як самим українцям, так і транслює їх у світ десятками мов.

В Ukraïner на рахунку багато різноманітних проєктів з історіями, відео та фотоконтентом про історії успіху, зміни, збереження спадщини та історичної пам’яті, а також експлейнери про мову, історію та культуру.

Серед проєктів варто виокремити «Ukraïner. The Movie» – повнометражний фільм знятий з висоти пташиного польоту; Youtube-проєкт «Амбасадори», у якому відомі творчі українці стають неформальними провідниками рідного міста; «Прифронтові міста» – проєкт, у якому створюють репортажі про міста, до яких наближається фронт; документальний короткометражний фільм «Маланка та Різдво» та інші.

Останній є прикладом одного з найбільш виразних жанрових форматів цього проєкту – документальним нарисом про народний звичай. Документальний короткометражний фільм «Маланка та Різдво» [32] режисера Миколи Носкова показує святкування Маланки за місяць до повномасштабного вторгнення та перше Різдво на деокупованих територіях

Слобожанщини та Донеччини. Це традиційний документальний фільм-спостереження, без присутності ведучого в кадрі та поза ним. У основі вже знайомий принцип усної історії.

Головний герой – Дмитро Мазуряк, сопілкар гурту Kazka, який щорічно підтримує традицію маланкування на Буковині, звідки він родом. У фільмі він з іншою молоддю їде маланкувати на Схід.

Хронометраж короткого метру (тут – 45 хв) диктує обмеження форми: кожна сцена, кожний кадр має бути ємним, «навантаженим» змістом і образом.

Екранна мова фільму відрізняється від Youtube-проєктів «Ukraïner» високим технічним рівнем та кінематографічною естетикою: широкоформатні довгі кадри, увага до колірної палітри, виразна робота зі світлом.

У проєкті «Амбасадори» від «Ukraïner», відомі українці разом із засновником медіа та за сумісництвом ведучим цього проєкту Богданом Логвиненком, проводять екскурсії містом, де свого часу прожили багато років. У чотирнадцятій серії свій Житомир показує фронтмен гурту «Друга ріка» Валерій Харчишин [33].

Цей проєкт від «Ukraïner» найбільш подібний на традиційне тревел-шоу із усього, що вони коли-небудь знімали. Його жанр – тревел-шоу з елементами інтерв'ю та документалістики, портрет міста через особистість. Тож, тут й інтерв'ю з героєм, й дослідження міста різних часових проміжків, хоча за чимось одним йти сюди не варто, оскільки ні та, ні інша сторона не розкривається до кінця.

Ведучий виступає модератором, задає вектор розмови, ставить уточнюючі питання, провокує героя на спогади та виконує роль «містка» між глядачем і локацією. Він спрямовує розмову від особистого до суспільно важливого. Гість є «душею» випуску.

Випуск вирізняється динамічним монтажем чого вимагають діалоги «на ходу», зняті ручною камерою. Присутня аерозйомка, яка загалом є

ключовим елементом екранної мови проєктів «Ukraïner».

За потреби використовуються графічні елементи, що пояснюють контекст. Відео починається із постійної заставки, яка зустрічається протягом відео ще декілька разів як перехід від локації до локації.

Матеріал «Стріха. Схід: петриківський розпис на глиняних хатах, дерев'яні споруди без цвяхів» [34] є частиною документального проєкту все того ж «Ukraïner» «Стріха», присвяченого народній архітектурі України. Серія «Схід» досліджує традиційну архітектуру Дніпропетровщини та прилеглих регіонів – зокрема, петриківський розпис та будівництво дерев'яних споруд без використання цвяхів.

Жанр «Стріхи» – документальний серіал про архітектурний спадок, що поєднує візуальне дослідження архітектурних форм та усні свідчення.

З точки зору екранної мови, у цьому проєкті та випуску зокрема,творці не надто вирізняються від проаналізованих вище проєктів. Багато крупних планів, ручна камера, аерозйомка. Кольорокорекція стримана.

Ведуча тут виступає оповідачем історії та журналістом, який спілкується з героями. Сама вона в кадрі не з'являється, ми чуємо лише закадровий голос.

Наративна стратегія проєкту поєднує два виміри: документально-дослідницький і культурно-аналітичний. На відміну від «Баби Єльки», де центром є конкретна людина та її усна пам'ять, «Стріха» більше подібна до робіт «Хащів», де велику увагу приділяють місцю як артефакту.

Проєкт «Стріха» є показовим у цьому контексті, бо він документує не лише живу традицію, а й матеріальний об'єкт, що перебуває під загрозою зникнення. Глиняні хати з петриківським розписом нині майже повністю зникли з реального ландшафту і залишилися лише у кількох збережених екземплярах та на фотографіях. Тож проєкт набуває особливої цінності.

Отож, згідно аналізу аудіовізуальних проєктів «Хащі», «Баба Єлька» та «Ukraïner», ключовою наративною стратегією для більшості визначаємо фокус на родинній пам'яті та усній історії. Формат кожного з проєктів

визначає екранну мову, тож простежуємо ручну камеру, природне освітлення, символізм, аерозйомку тощо.

Проведене у попередніх підрозділах дослідження дозволяє перейти до осмислення перспектив розвитку цього напряму, адже розуміння того, які тенденції притаманні українському медіасередовищу (у нашому випадку, документалістиці про культуру та історію) є дуже необхідним для реалізації авторських проєктів, зорієнтованих на осмислення історії, культури, локальної пам'яті тощо.

Попри численні виклики ринку, чинники як для кількісного, так і для якісного зростання аудіовізуальних продуктів зазначеної тематики присутні. Наприклад, посилаючись на проведене мною опитування, можна констатувати, що наразі ніша документальних фільмів та серіалів, які звертаються до тем історії та культури достатньо затребувана. Серед 81 респондента, приблизно 50% дали ствердну відповідь на запитання «Чи переглядаєте ви щось на історичну або культурну тематику?» *(рис. 1.2).* З них, приблизно 80% опитуваних виказали зацікавленість в контенті, що транслює історію чи культуру конкретного регіону України *(рис. 1.3)*, проте ніколи нічого не дивилися про свій рідний край через брак продукту. Відповідно, робимо висновок, що попит присутній, але він не завжди відповідає пропозиції.

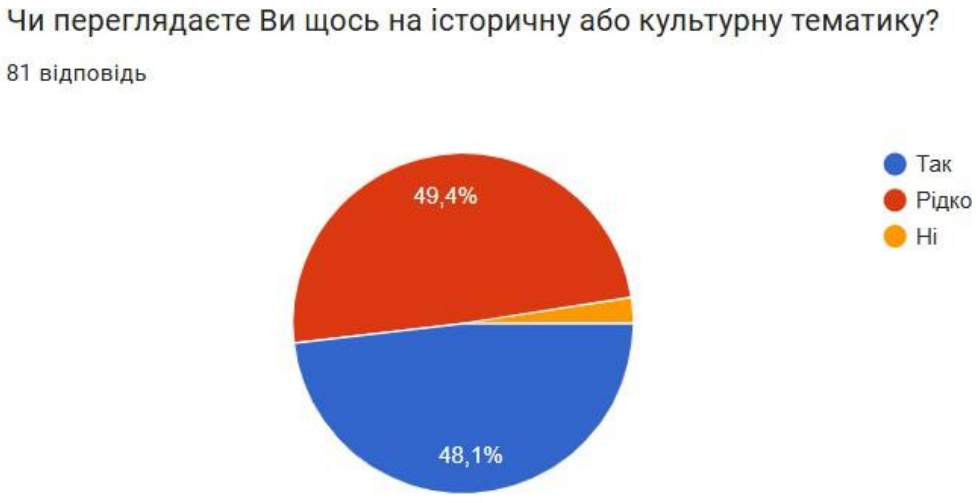


рис.1.2. Результат дослідження попиту на історико-культурну тематику.

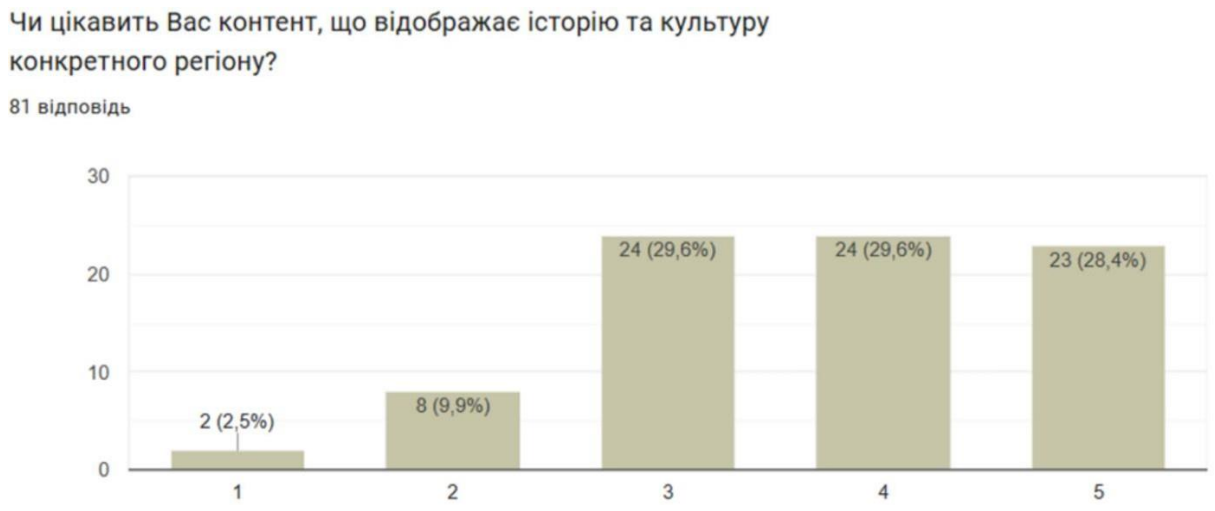


рис.1.3. Результат дослідження зацікавленості в локальному історико-культурному контенті.

Тож, зважаючи на проведене дослідження, хочемо спрогнозувати майбутні умови та перспективи розвитку ніші історико-культурної тематики в аудіовізуальних медіа.

Деколонізація культурного простору як імпульс. Процес деколонізування почався ще з часів Революції Гідності 2013-2014 рр., що стала потужним каталізатором переосмислення українцями своєї національної ідентичності. Це безпосередньо позначилося і на медіаринку: звернення до художніх та документальних форм фіксації історичних сюжетів, усної пам’яті, локального досвіду стало проявлятися дедалі активніше. Стійкий попит на контент почав повертати голос тим спільнотам та явищам, які десятиліттями маргіналізувалися. Проте, тоді такі проєкти не знаходили належного відгуку від аудиторії.

Та з початком повномасштабного вторгнення росії в Україну, що розпочалося в лютому 2022 року, усе змінилося. З одного боку, це створило нові труднощі – скорочення фінансування, вимушені переміщення знімальних груп, знищення частини культурних об'єктів і загибель носіїв традиції. З іншого – різко загострило суспільний запит на документування культурного спадку та осмислення власного коріння. За інерцією, тенденція

зберігатиметься ще декілька років.

Фінансова складова. Державна підтримка – це базова умова розвитку будь-якої національної кінематографії. Особливо, документального кіно, яке значно рідше, ніж ігрове, здатне окупитися комерційно. У цьому контексті фінансова ситуація в Україні станом на 2026 рік є досить складною.

З 2014 по 2025 роки держава профінансувала 397 кінопроєктів на 3,5 млрд грн, однак держбюджет на минулий рік зазнав скорочення фінансування Держкіно на 69,2% – до 204,1 млн грн, з яких 173,7 млн грн спрямовується на підтримку, в першу чергу, кінематографії, що документує воєнні злочини. Відтак, варто очікувати різке звуження можливостей для культурно-просвітницьких документальних проєктів, які не пов'язані безпосередньо з темою війни.

Попри це, скорочення прямого держфінансування відкриває можливості для альтернативних моделей отримання коштів. Зокрема, грантового фінансування від українських та європейських донорів, яке є актуальним для галузі вже досить давно, адже проблема з нестачею фінансування від держави не нова. Український культурний фонд, ініціативи від «Суспільне», Creative Europe, Eurimages та програма House of Europe, що реалізується за підтримки Goethe-Institut в Україні, – є реальними і вже активно задіяними джерелами для українських документалістів. Вони часто цілеспрямовано підтримують амбітні проєкти про локальні культурні явища, що за ринковою логікою не завжди були б комерційно привабливими.

Трансформація споживацької поведінки та зниження порогу входу на ринок. Цей вектор є одним із найоптимістичніших завдячуючи цифровим платформам, що сприяють демократизації виробництва та спрощенню дистрибуції. Якщо ще 10-20 років тому виробництво потребувало повноцінного обладнання та телевізійного ефіру, аби досягти аудиторії, то сьогодні ентузіаст зі смартфоном та YouTube-каналом може задокументувати зникаючу традицію та здобути сотні тисяч переглядів. Створювати якісний продукт навіть без значного фінансового ресурсу стало легше.

Генрі Дженкінс описував цей процес як «конвергентну культуру», де межа між виробником і споживачем контенту стирається [11, с. 2-3]. У ніші документування культури та історії ця конвергенція відкриває безпрецедентні можливості: регіональні автори, журналісти, краєзнавці та молоді режисери, які мають доступ до унікального матеріалу здатні заповнити ті ніші, куди продакшени та телеканали просто не доходять. Тож, «залетівши» через нетрадиційні форми репрезентації, з вертикальним відео у форматі Reels чи TikTok присвяченому місцевій пам'ятці або ремеслу, автор легко може заявити про своє існування та швидко знайти свою аудиторію.

Та попри очевидні перспективи, розвиток аудіовізуальних проєктів про культурні та історичні явища (зокрема, локальні) стикається з низкою певних проблем. В першу чергу, з нерівномірністю регіонального розвитку індустрії, бо більшість виробничих потужностей, кадрів та фінансових ресурсів сконцентровано у великих містах, тоді як саме периферія зберігає найбільш автентичний матеріал. По-друге ж, стикається зі складністю комерціалізації контенту цієї тематики. Зацікавлена аудиторія, звісно, присутня, проте не в тому об’ємі, що приваблює рекламодавців. Масова аудиторія поки що значно активніше споживає розважальний контент, і формування сталого попиту на культурно-просвітницьке аудіовізуальне виробництво є довготривалим процесом. Утім, досвід аналізованих вище проєктів свідчить, що якісний і чесний аудіовізуальний контент про локальну культурну ідентичність знаходить свою аудиторію навіть в умовах найскладніших обставин.

Таким чином, перспективи розвитку українських аудіовізуальних продуктів локальної історико-культурної тематики визначаються не лише фінансовими умовами, а передусім суспільним запитом. Деколонізаційні процеси, загострення питань культурної ідентичності в умовах війни, зростаючий міжнародний інтерес до України та спрощення засобів виробництва контенту формують унікальне середовище, в якому проєкти можуть розвиватися у всіх напрямах.

Варто зауважити, що після десятиліть радянської фальсифікації

культури та історії, українські документалісти несуть особливу відповідальність за достовірність і повноту такої репрезентації. Тому саме ця відповідальність є рушієм подальшого розвитку ніші.

Висновки до І розділу

У першому розділі кваліфікаційної роботи досліджено теоретичні засади репрезентації локальних історико-культурних періодів у аудіовізуальних медіа. У ході цього встановлено, що сучасні медіа є одним із ключових інструментів формування та збереження культурної пам’яті.

Аналіз наукових концепцій Дж. Віко, Й. Г. Гердера, М. Гальбвакса, Я. Ассмана та П. Нори показав, що історико-культурний період слід розглядати не лише як часовий відрізок, а як комплекс культурних практик, символів, цінностей і способів колективного осмислення минулого.

Контент-аналіз аудіовізуальних проєктів «Хащі», «Баба Єлька» та Ukraïner показав наявність спільних художніх і наративних стратегій. Основними з них є звернення до родинної та колективної пам’яті, персоналізація історії через конкретного героя, використання усних свідчень як джерела історичного знання, акцент на локальних традиціях і регіональній культурній специфіці. Встановлено, що саме поєднання особистої історії людини з ширшим історичним контекстом забезпечує найбільший емоційний вплив на аудиторію.

Аналіз праць Білла Ніколса засвідчив, що найбільш ефективними для відображення локальної історії та культури є спостережувальний, роз’яснювальний і перформативний режими документального кіно, які поєднують документальну достовірність із авторським баченням матеріалу.

Окрім того, зроблений наприкінці розділу прогноз розвитку ніші дав зрозуміти, що попри скорочення фінансування, аудіовізуальні проєкти історико-культурного спрямування мають стабільний попит в умовах деколонізаційних процесів, що підтверджує вибір тематики майбутнього авторського проєкту.

РОЗДІЛ ІІ.
АВТОРСЬКИЙ ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ ФІЛЬМ «ПРОВОДИ»

2.1. Написання творчої заявки документального фільму «Проводи»

Назва: «Проводи» (пілотна назва)

Вид: короткометражний документальний фільм.

Жанр: документальний нарис, основу якого складає репортажна зйомка живого обряду з доповненням у вигляді студійних стендапів ведучої.

Тематика: дослідження традиції Провідної неділі (також відомої як Проводи, Гробки або Радониця) – одного з найдавніших народних звичаїв, суттю якого є поминання померлих родичів, що здійснюється в першу неділю після Великодня.

Мета: метою створення авторської роботи є дослідження та документація досвіду проведення Провідної неділі у селі Люшнюватe Кіровоградської області – конкретній локальній спільноті, де ця традиція ще зберігається у своєму живому вигляді.

До того ж, для втілення цього проєкту присутній особистий інтерес автора. По-перше, зйомки проводитимуться у авторки вдома, з рідними в головних ролях, що дозволяє зберегти на плівці важливих людей. По-друге, авторка дуже боїться смерті, тож ця робота – це шанс переосмислити життя, смерть і те що після неї.

Ідея: полягає у створенні візуально та інформаційно насиченого продукту, першої у своємі роді роботи про традицію Провідної неділі, що заохотить аудиторію фіксувати та зберігати традиції.

Роль ведучої: наразі визначено, що робота відповідатиме тому, що Білл Ніколс визначає як ***роз'яснювальний режим*** документального фільму, коли авторська позиція передається закадровим голосом, із елементами ***спостережувального режиму***, коли автор ніби «зникає», дозволяючи реальності говорити самій за себе [12].

Хронометраж: 6-10 хв.

Цільова аудиторія: ядро ЦА – це українці віком від 18 до 35 років, зацікавлені у питаннях культури, традиції та локальної пам'яті.

Технічне оснащення: 1 камера, 2 петличних мікрофони, 2 карти пам’яті.

2.2. Формування календарно-постановчого плану та кошторису для реалізації документального фільму «Проводи»

Календарно-постановчий план (далі – КПП) – це основний робочий документ, у якому фіксуються планові терміни виробництва будь-якого аудіовізуального твору. КПП як правило розробляється на етапі препродакшну, адже є найбільш важливим для успішного здійснення подальших етапів виробництва. Він дозволяє оптимізувати бюджет та структурувати процес виробництва.

Документ містить в собі детальні терміни роботи над проєктом: від затвердження ідеї до дистрибуції готового продукту. Окрім того, в КПП вказують відповідальних за той чи інший процес.

Специфіка виробництва фільму про Провідну неділю визначається жорсткою прив'язкою до календаря: основний знімальний день є фіксованим і залежить від дати, оскільки обряд відбувається лише раз на рік (цьогоріч – 20 квітня). Це означає, що підготовчий етап має бути завершений до початку квітня, а будь-яка затримка у підготовці унеможливлює зйомку до наступного року. Саме тому ретельне планування підготовчого етапу є критично важливим для реалізації цього проєкту *(див. таблицю 1.1.)*.

Кошторис – це офіційний фінансовий документ, що детально розраховує майбутні витрати (матеріали та послуги) для реалізації проєкту. Він визначає точну вартість та обсяги ресурсів, допомагаючи контролювати фінанси та уникати непередбачених витрат. У випадку такого авторського фільму, загальний бюджет буде мінімальним завдяки використанню власного обладнання (купуватимуться лише носії) та власних компетенцій автора на

всіх етапах виробництва (усі процеси виконуватимуться самостійно, тож цей пункт не вимагатиме оплати).

Підхід типовий для авторської документалістики в Україні, де більшість незалежних проєктів реалізуються за рахунок особистих ресурсів автора з мінімальним зовнішнім фінансуванням *(див. таблицю 1.2.).*

Таблиця 1.1.

Календарно-постановчий план короткометражного документального фільму «Проводи»

КАЛЕНДАРНО-ПОСТАНОВЧИЙ ПЛАН																
	ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ ФІЛЬМ «ПРОВОДИ» (пілотна назва)	**початок**	**16.03.**	**23.03.**	**30.03.**	**06.04.**	**13.04.**	**20.04.**	**27.04.**	**04.05.**	**11.05.**	**18.05.**	**25.05.**	**01.06.**	**08.06.**	**15.06.**
		кінець	**22.03.**	**29.03.**	**05.04.**	**12.04.**	**19.04.**	**26.04.**	**03.05.**	**10.05.**	**17.05.**	**24.05.**	**31.05.**	**07.06.**	**14.06.**	
№	**ВИД РОБОТИ**	**ВІДПОВІДАЛЬНИЙ**														
ПРЕПРОДАКШН																
1	Формування задуму роботи.	**ГОРДІЙЧУК І.В**														
2	Написання творчої заявки проєкту.															
3	Формування кошторису.															
4	Вивчення теми.															
5	Написання сценарного плану.															
6	Затвердження локацій та героїв.															
7	Підготовка технічного обладнання, реквізиту.															
ПРОДАКШН																
8	Зйомка документального матеріалу.	**ГОРДІЙЧУК І.В**					**15.04 - 20.04**									
9	Злив готового матеріалу на флешку.															
10	Розшифровка матеріалу.															
11	Написання режисерського сценарію.															
12	Зйомка студійного матеріалу.										**15.05 - 16.05**					
ПОСТПРОДАКШН																
13	Запис закадрового тексту.	**ГОРДІЙЧУК І.В**														
14	Підбір музичного оформлення.															
15	Чорновий монтаж.															
16	Кольорокорекція відео.															
17	Зведення звуку.															
18	Монтаж заставки (за потреби).															
19	Написання титрів.															
20	Фінальний монтаж.															
21	Монтаж трейлера на захист.															
22	Технічна перевірка.															
23	Завантаження готової роботи на ютуб.															
24	Презентація роботи на захисті диплому.															**15.06.**

Таблиця 1.2.

Кошторис короткометражного документального фільму «Проводи»

БЮДЖЕТ ВИТРАТ				
№	**СТАТТЯ ВИТРАТ**	**К-ТЬ, одиниць**	**ВАРТІСТЬ ЗА ОДИНИЦЮ, грн**	**ПОВНА ВАРТІСТЬ, грн**
1	**Карта пам'яті Kingston 128 GB SDXC Canvas Go! Plus UHS-I U3 V30 Class 10**	**1**	**1579**	**1579**
2	**Транспорт (туди-назад до села Люшнювате)**	**2**	**150**	**300**
3	**Студентська підписка на Adobe Creative Cloud**	**1**	**422**	**422**
4	**Непередбачувані витрати**		**2000**	**2000**
	Дати зйомки док.матеріалу: 15.04 - 20.04		**ВСЬОГО:**	**4301**
	Дати зйомки студ.матеріалу: 15.05 - 16.05			

2.3. Режисерський сценарій документального фільму «Проводи»

Через особливість жанру, на етапі препродакшену документального фільму пишеться приблизний режисерський сценарій, оскільки фінальний твір всерівно відрізнятиметься. На шляху ж до кінцевого варіанту сценарію *(див. таблицю 1.3)*, який було закінчено вже на етапі постпродакшену, було виконано наступні дії:

— проведено дослідження теми, зібрано інформацію;

— створено сценарний план зйомок на кожен день;

— написано підводки, ЗК тощо;

— відзнято матеріал;

— розшифровано лайви героїв;

— складено рибу.

Таблиця 1.3.

Режисерський сценарій документального фільму «Проводи»

РЕЖИСЕРСЬКИЙ СЦЕНАРІЙ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФІЛЬМУ «ПРОВОДИ»						
№	**ЗМІСТ**	**ТЕКСТ**	**РОЗКАДРОВКА**	**ЧАС**	**ЗВУК**	**ПРИМІТКИ**
1	**чорний екран**	**ВСТУПНІ ТИТРИ**		0:00 - 0:10	Звук церковних дзвонів, люди бубнять, пташки починають співати	**ШРИФТ РУТЕНІЯ**
2	**ведуча в студії**	**КАДР:** Цієї весни я їздила на проводи!		0:10 - 1:10	без звуку	
3	**карта, на якій на різних регіонах з'являються назви**	**ЗК:** Або Гробки, Могилки, Діди, Радоницю, Червону гірку...			мелодія (?) + усі переходи озвучувати	
4	**ведуча в студії**	**КАДР:** ...як вам буде зручно! До цієї поїздки я пам’ятала гробки як перший понеділок після Великодня, коли в село до бабусь і дідусів з'їжджалися всі далекі (і не дуже) родичі...				розкадрувати
5	**проанімувати те, про що я тут говорю**	**ЗК:** ... і намарафечені як на Met Gala, йшли їсти паски, ковбаски і холодці на кладовищі.				
6	**ведуча в студії**	**КАДР:** Так було років 10 тому назад, коли мені було 9 і я точно не надавала цій традиції інтимного значення Дня поминання померлих. А потім замість Проводів я стала обирати перший урок англійської в понеділок, а потім стався ковід, а потім і повномасштабне. Відтоді багато води сплило. Ще задовго до того як зняти для вас це відео, я блукала просторами ютубу і не знайшла жодного відео про цю традицію. НІ ЧО ГО. «Чого про такий унікальний день ніхто досі нічого не зняв?» подумала я і створити документальне кіно з титрами під пісню «я люблю гробки це мій любимий празнік» (проспівати) стало римською імперією.				розкадрувати

7	**проанімувати те, про що я тут говорю**	**ЗК:** Тож, було прийнято рішення «онуці діда Льоні Євменовича і Алли Степанівни Гордійчук, ну та шо в Києві вчиться» озброїтись камерою і їхати знимкувати традицію. Але спочатку...				
8	**чорний екран**	**ЗК:** Спочатку Бог створив небо та...		1:10 - 1:16	без звуку	
9	**табличка з назвою села**	**ЗК:** ...землю(пауза).				
10	**ведуча в студії**	**КАДР:** У кожного було воно — те саме село із дитинства.		1:16 - 2:05	мелодія (?) + усі переходи озвучувати	
11	**проанімувати те, про що я тут говорю**	**ЗК:** Зазвичай, це те село, де жили бабуся й дід і де проходили усі літні канікули. Моє «те саме село» – Люшнювате. На перетині двох областей і на березі Південного Бугу, де на одній з найголовніших переправ Чумацького Шляху чумаки губили люшні від возів й залишали усі гроші в майстерні та шинку над річкою.				
12	**кадри з тим, що я описую в тексті**	**ЗК:** Тут я збивала ноги об спориш, а цей виноград страх як не любила, але наїдалася до оскоми. Тут розбила перед Великоднем ніс, тут тікала від півня, а тут купалася з братом в калюжі. Тут мене вчили плавати, а тут пила воду прямо з відра. О, а це мої дід та ба. Той рідкісний момент, коли дідусь НІЧОГО не робить. **(сказати в кадрі)** Вони чекаюююють... А, ну їх, до речі. Це мої мама з бабусею приїхали з міста прибирати могилки.				котів додати (чи собаку)
13	**крайній попередній кадр**	**ЗК:** Так і почалися цьогорічні...		2:05 - 2:15		
14	**???**	**ТИТР + ЗК:** Проводи				**ШРИФТ РУТЕНІЯ**
15		**ТИТР:** 09:22. П'ятниця. 3 дні до.		2:15 - 2:20	Звук клацання клавіатури	**частина 1.** ПРИБИРАННЯ
16	**приїхали, привіталися, зібралися на кладовище**	**(Тут складаю історію з розшифрованого матеріалу з відео)**				
17	**дорога на кладовище, початок прибирання**	**ЗК:** Чеклист «Як підготуватися до Провідної неділі». Пункт перший. Прибрати могилки.				чередувати закадр із лайвами (по вихідному матеріалу буду бачити, що вставляти)

18	**нарізка кадрів, де люди прибирають на кладовищі**	**-**			мелодія (шось динамічне, відео в такт)	
19	**прибирання**	**ЗК:** Загалом зрозуміло, що біля пам’ятників має бути ошатно, адже це вияв поваги до мертвих. Сапати, фарбувати, садити – це вже не просто господарський обов'язок, а справжній ритуал. Хтось знаходить в ньому відповідальність перед душами, які не зможуть зайти в «брудну хату», хтось медитативну практику, а комусь важливо «що люди скажуть».		2:20 - 3:55		чередувати закадр із лайвами (по вихідному матеріалу буду бачити, що вставляти)
20	**ведуча в студії**	**КАДР:** Правильним вважалося прибирати могилки під час Страсного тижня, бо до Великодня могили мали бути вже чистими, щоб душі предків «раділи» святу.				
21	**прибирання**	**ЗК:** Проте, від цього правила давно відійшли й кожен порається, коли може.				
22	**прибирання**	**(Тут складаю історію з розшифрованого матеріалу з відео)**				
23		**ТИТР:** 15:30. Субота. 2 дні до.		3:55 - 4:00	Звук клацання клавіатури	**частина 2.** ГОТУВАННЯ
24		**ЗК:** Пункт другий. Приготувати їжу.				
25	**бабуся готує їжу**	**(Тут складаю історію з розшифрованого матеріалу з відео)**				
26		**ЗК/КАДР:** Коріння традиції сягає ще дохристиянських часів. За язичницькими традиціями, поминали родичів у період весняного відновлення природи. В ті часи це дійство символізувало колообіг «життя-смерть-життя». Вважалося, що спільна із покійними трапеза живим додавала впевненості у сьогоденні, а мертвим допомагала заспокоїти дух. Коли ж ця традиція перекочувала до християнства, її дещо змінили. Почали відспівувати молитви не тільки в церквах, але й на цвинтарі. Освячували їжу, а вже тоді, біля могил, ділилася свяченою трапезою.		4:00 - 5:35		чередувати закадр із лайвами (по вихідному матеріалу буду бачити, що вставляти)

		Радянська влада, яка впроваджувала атеїзм, наполегливо намагалася викорінити ці звичаї як «пережитки минулого». Тож, у СРСР відвідування кладовищ часто заборонялося або обмежувалося. Активісти та партійні осередки проводили рейди. Проте, попри тиск та ідеологічні заборони, люди продовжували таємно або відкрито відвідувати цвинтарі.				
27	**бабуся готує їжу**	**(Тут складаю історію з розшифрованого матеріалу з відео)**				
28		**ТИТР:** 19:58. Неділя. 1 день до.		5:35 - 6:45	Звук клацання клавіатури	**частина 3.** ПАКУНКИ
29	**мама й бабуся пакують пакунки**	**ЗК:** Пункт третій. Спакувати пакунки.				
30		**(Тут усе повністю з розшифрованого матеріалу з відео)**				
31						
32	**бабуся пакує дідусеві корзину**	**(Тут складаю історію з розшифрованого матеріалу з відео)**				
33	**дорога на кладовище**					
34	**на кладовище з'їжджаються машини**					
35	**ставимо пакунки і квіти на могилки**					
36	**ведуча в студії**	**КАДР:** Якби мене запитали, який ритуал був моїм улюбленим на Проводах у дитинстві , я би з впевненістю сказала – сидіти за столом біля могил, теліпаючи ногами, і їсти бутерброди, запиваючи сітром.				
37	**проанімувати те, про що я тут говорю**	**ЗК:** Моя прабабуся постійно пакувала щонайменше 2 великі корзини з їжею, якою ми частувалися біля могил. **(тут ще декілька речень з інформацією з історії).** Але прийшовши цьогоріч на гробки я побачила...		6:45 - 9:00		
		ЗК: Це. І все... Перед вами вимираючий вид «???». Це був єдиний на все кладовище стіл, де люди досі «практикували тризну». Набута у радянські часи				

38	**люди їдять на кладовищі**	«практикували тризну». Набута у радянські часи звичка, під тиском часу, подій та священослужителів, які всі як один почали говорити за недопустимість буд-якої їжі на кладовищі, поступово втрачає свою актуальність.				
39	**батюшка освячує**					
40	**роздаємо пакунки (з'являються діти, які збирають цукерки по могилах)**	**ЗК:** Фінальний «обряд» Проводів - роздача пакунків. Поки ми займалися цим на одних могилах - на інших вже...(діти бігають і збирають пакети).				додати текст про ромів, про те, що збирати пакунки самостійно це нормально
41	**Йдемо з кладовища**					
42	**садимо часник**	**ЗК:** А ввечері дідусь відправив усіх садити часник, бо Проводи, то день, коли можна зловити багато робочої сили, але це вже зовсім інша історія...		9:00 - 9:10	звук перемотки (далі без музики)	
43	**кадри села, кадри з кладовища**	**ЗК:** Кажуть, що у поминальну неділю душі повертаються на небо. От родичі і приходять на цвинтар попрощатися.		9:10 - 9:40		
44	**ведуча в студії**	**КАДР:** А якщо в цей день іде дощ, то якась із душ ніби плаче через те, що Господь її не відпустив за гріхи. P.S.Я не пам'ятаю жодних гробків без дощу.				
45	**на вулиці йде дощ**	**ЗК:** Так само закінчилися і цьогорічні.			звук дощу (без музики)	
46	**небо після дощу - веселка після дощу над хрестами**	**ЗК (мама):** Цікаво, вони нас там чують?			мелодія (???)	
47	**ФІНАЛЬНІ ТИТРИ**	**Авторка ідеї, ведуча та усе інше:** Іра Гордійчук **Аерозйомка:** (якщо буде) **Подяка:** (...) **У фільмі звучить:** (...)	або пташка летить по небу, або кадри з дрона	9:40 - 10:00		**ШРИФТ РУТЕНІЯ**

2.4. Вибір та обгрунтування локацій зйомки та засобів художньої виразності документального фільму «Проводи»

Для реалізації авторського документального фільму «Проводи» було обрано два типи локацій: зовнішні та внутрішні локації с. Люшневате та екстер'єрна студія для запису стендапів ведучої.

Ключовою локацією зйомки **документального матеріалу**, безумовно, є сільське кладовище, де відбуваються основні обрядові дії: впорядкування могил, поминання померлих, освячення священнослужителем, роздача пакунків, трапеза. За можливості, варто включити зйомки біля місцевого храму імені Святої Параскеви, а також подвір'я мешканців, що готуються до Провідної неділі. Додатковими локаціями стануть сільські вулиці, річка та інші краєвиди довкола села, що створюють відчуття простору і часу, а також підкреслюють тяглість традиції в конкретному географічному середовищі. Окрім того, планується проведення зйомок в інтер'єрі, на кухні та в хаті героїв, під час підготовки пакунків та приготування обіду.

Обґрунтування вибору цих локацій полягає не лише в їхній функціональності, а й у символічному значенні. Кладовище – простір зустрічі живих і мертвих, храм символізує духовну основу традиції, а сільські двори – її побутовий вимір.

Попередньо, тут камера буде одна, ручна, й працюватиме вона у стилі спостереження за перебігом подій, фіксуючи реальні дії без втручання. Використовуватимуться як загальні плани, так і крупні для деталей та акцентів: квіти на могилах, великодні кошики, рушники, свічки. Контраст між весняним оновленням природи і темою смерті має створити глибокий емоційний ефект.

Окрім того, буде проведено зйомку з квадрокоптера, яка забезпечить загальні плани.

Для **студійної зйомки** було вирішено обрати відкритий студійний простір, аби не створювати сильного контрасту між документальними

зйомками на натурі та закритою студією. Завдяки такому підходу вийде як згладити візуальний контраст між двома локаціями, так і забезпечити якісну статичну картинку, звук, використати декілька джерел світла у разі нестачі природного.

Композиція кадру в студійних епізодах будуватиметься за принципом центрування з акцентом на ведучу, що дозволятиме сфокусуватися на основному об’єкті.

Кольористичне вирішення фільму спиратиметься на природну палітру весняного пейзажу: жовтий, сіро-зелений, білий, ніжно-блакитний і тд. Постобробка зберігатиме натуральність кольорів та не створюватиме надмірної стилізації картинки.

Темп фільму буде витримано у помірному ритмі, плавно із динамікою.

Звукове оформлення роботи було особливо важливою складовою художньої виразності. Його основою будуть інтершуми з вихідних файлів та музика.

Переважатимуть у роботі, інтершуми, закадровий голос ведучої та коментарі героїв з місця. Як наприклад, звук церковних дзвонів на фоні чорного екрану на початку, який натякне глядачу про що буде ця робота або ж лайв-коментар однієї з героїнь під час прибирання могил.

Музичне оформлення базуватиметься на різноманітній авторській українській музиці та народних піснях. Жанрово надаватиметься перевага фолку, етноембієнту та постпанку. Ними супроводжуватиметься заставка й титри, кадри з дрона та інші ключові емоційні моменти.

Список пісень, які потенційно з’являться у документальному фільмі продемонстровано у **Додатку А**. Поруч з інформацією про трек, можна буде побачити вид ліцензії з якою доведеться працювати.

2.5. Розробка контент-стратегії у просуванні авторського документального фільму «Проводи»

Контент-стратегія – це системний план дій щодо просування аудіовізуального продукту в медіапросторі. Робота публікуватиметься Youtube-каналі без підтримки великого медіахолдингу або дистриб'ютора, тож продумана контент-стратегія стає ключовим інструментом для формування аудиторії.

Основними платформами я обрала:

1) Звісно, **YouTube,** який виступатиме основною платформою просування. В першу чергу, тут публікуватимуться трейлер, анонси, тизери та кінцева робота. Окрім того, додаватимуться пости та Shorts по темі;
2) Другою за важливістю платформою стане **Instagram**, де використовуватимуться сторіс, Reels та пости;
3) У **Tik Tok** публікуватимуться короткі відео з мемами, історією традиції, вирізками з бекстейджу тощо.

В кожній із соціальних мереж планується створення окремих акаунтів під проєкт. Можливо, для залучення старшої аудиторії, до списку буде додано Facebook.

<u>ТИЖДЕНЬ 1.</u> (25.05 – 31.05)

- **Instagram, Tik Tok, Youtube** (створити окремі акаунти для проєкту)
  - по 4 короткі відео в кожну із соціальних мереж;

    (2 розважальних, 2 інформативних)
  - по 2 інформативних поста в Instagram та Youtube.

<u>ТИЖДЕНЬ 2.</u> (01.06 – 07.05)

- **Instagram, Tik Tok, Youtube**
  - по 3 короткі відео в кожну із соціальних мереж;

    (2 розважальних, 1 інформативние)

- по 1 інформативному пості в Instagram та Youtube;
- трейлер в кожну із соціальних мереж.

<u>ТИЖДЕНЬ 3.</u> (08.06 – 14.06)

- **Instagram, Tik Tok, Youtube**
  - по 5 коротких відео в кожну із соціальних мереж

    (2 розважальних, 3 коротких тизери із закликом до перегляду через 5, 2 та 1 день);
  - за 1 день до публікації пост із нагадуванням про реліз.

— **15.06. | 18:00 – реліз фільму на Yotube-каналі**

підготувати: відео у форматі MP4 (H.264) з роздільною здатністю 1080p, субтитри українською мовою та англійською (можливо), обкладинку, релевантний заголовок та деталізований опис з тегами й тайм-кодами.

- паралельно – публікація постів із посиланням в усіх каналах.

Для подальшої оцінки ефективності контент-стратегії визначено такі ключові показники:

1) **3000** переглядів за перший місяць після релізу;
2) **Не менше 100** коментарів під основним відео в Youtube;
3) Середній відсоток перегляду **– не нижче 50%**;
4) Кількість підписників, залучених після публікації на соціальні мережі автора **– не менше 500.**

Кінцевою метою є не лише максимальне охоплення аудиторії, а й формування навколо фільму живого діалогу між глядачами.

Висновки до ІІ розділу

У другому розділі було сформовано продакшн-пакет для реалізації авторського документального фільму «Проводи». Визначено, що центральним об’єктом документування стане традиція Провідної неділі в Кіровоградській області як важливий елемент локальної культурної пам’яті.

Розроблена творча концепція показала, що тема фільму дозволяє поєднати особистий досвід авторки з ширшим культурним контекстом. Основною ідеєю проєкту стало осмислення Провідної неділі не лише як релігійної чи обрядової практики, а як культурного феномена, через який проявляються родинна пам’ять, локальна ідентичність та безперервність традиції.

Календарно-постановчий план і кошторис засвідчили реалістичність виробництва фільму в умовах обмеженого бюджету. Встановлено, що використання власного технічного обладнання та виконання авторкою ключових виробничих функцій дозволяє суттєво оптимізувати витрати без втрати якості продукту. Водночас специфіка проєкту зумовлює необхідність чіткого дотримання графіка підготовки, оскільки основна подія відбувається лише один раз на рік.

Режисерський сценарій сформовано на основі поєднання спостережувального та роз’яснювального режимів документального кіно.

Розроблена контент-стратегія орієнтована на цифрові платформи, насамперед YouTube, Instagram і TikTok, що відповідає сучасним особливостям споживання аудіовізуального контенту. Визначені показники ефективності, які дозволять об’єктивно оцінити результативність просування фільму та його суспільний резонанс.

Отже, результати другого розділу підтвердили готовність проєкту «Проводи» до практичної реалізації та засвідчили, що обрані рішення відповідають поставленій меті репрезентації локального історико-культурного періоду засобами сучасної документалістики.

ВИСНОВКИ

У процесі написання кваліфікаційної роботи першим було досліджено потенціал аудіовізуальних медіа як інструментів втілення локальних історичних та культурних сюжетів на екрані. Встановлено, що аудіовізуальні медіа є одним із найвпливовіших засобів формування культурної пам’яті. З’ясовано, що кожна форма аудіовізуального контенту має свою специфіку репрезентації.

Другим завданням став аналіз художніх характеристик українських медіапродуктів, що працюють з історією та культурою та передбачення їх розвитку. Контент-аналіз п'яти аудіовізуальних продуктів проєктів «Хащі», «Баба Єлька» та «Ukraïner» виявив спільні наративні стратегії. Наприклад, акцент на родинний досвід, персоналізація історії через конкретного героя та документальна достовірність у поєднанні з авторською інтерпретацією. Встановлено, що деколонізаційні процеси й умови повномасштабного вторгнення сформували стійкий суспільний запит на такий контент, а зниження порогу входу на ринок відкриває нові можливості для авторської документалістики.

Третім було обгрунтовано концепцію та інструменти створення авторського документального фільму «Проводи». У творчій заявці визначено жанр, мету, ідею, цільову аудиторію та режисерський підхід. Обрана тема (Провідна неділя в Кіровоградській області) відповідає виявленому запиту аудиторії на локальний культурний контент. Встановлено, що фільм є першою у своєму роді документальною роботою про цю традицію.

Наступними було розроблено календарно-постановчий план та кошторис для реалізації роботи. Тут виявлено ключову специфіку планування – жорстку прив’язку продакшену до календарної дати.

П’ятим було написано режисерський сценарій для документального фільму. Сценарій реалізує поєднання спостережувального та роз’яснювального режимів документального кіно за класифікацією Б. Ніколса. У роботі поєднуватимуться репортажна зйомка обряду та студійні

стендапи ведучої.

До того ж, було обгрунтовано локації та засоби художньої виразності роботи. Вони поєднують в собі репортажну зйомку, аерозйомку, природне освітлення, введення музики в жанрах фолку та етноембієнту.

Сьомим, та останнім, було розроблено контент-стратегію поширення авторського документального фільму «Проводи». Стратегія охоплює тритижневий цикл просування на YouTube, Instagram та TikTok з конкретним розкладом публікацій і жанровим різноманіттям контенту – від тизерів і трейлера до розважальних та інформативних роликів. Ключовими показниками ефективності визначено 3000 переглядів, не менше 100 коментарів та середній відсоток перегляду не нижче 50% за перший місяць після релізу, що свідчить про орієнтацію не лише на охоплення, а й на формування живого діалогу з аудиторією навколо теми.

Таким чином, проведене дослідження та знята на його основі документальна авторська робота «Проводи» підтверджує, що локальні історико-культурні періоди є повноцінним наративом, здатним знайти свою аудиторію в умовах сучасного цифрового простору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баба Єлька. Документальний серіал "Баба Єлька" 10 серія. Голованівська громада | "Baba Yelka" Episode 10, 2025. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=8xyS9pLpu_I
2. Баба Єлька. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/@babayelka2018
3. Боднар Г. Від «Колективної пам'яті» до «Пам'яті груп» та постпам'яті: до питання розвитку і сучасних викликів у студіях пам'яті. *Україна–Польща: історична спадщина і суспільна свідомість, №13* (2020).
4. Вербицька П. Культурна пам'ять як чинник конструювання ідентичності в умовах трансформації українського суспільства. HCS, 5(1), с. 15-22 (2018).
5. Вітов А., Тимофєєва Г. Колективна пам'ять в Україні як чинник формування ідентичності в умовах постмодерну. Схід, 7(2), с. 43–48 (2025).
6. Гуцулендія. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/@Gutsulandia
7. Ільїн В. Індивід і соціум в контексті «колективної пам'яті» Моріса Гальбвакса. Проблеми всесвітньої історії, (22), с. 7–15 (2023).
8. Історія Без Міфів. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/@IstoriyaBezMifiv
9. Локальна історія. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/@localhistoryUA
10. Маланка та Різдво. *Takflix*. URL: https://takflix.com/uk/films/malanka_and_christmas
11. Опитування «Особливості споживання продуктів історико-культурної тематики». URL: https://forms.gle/Y9AUw2DHo7gtpHkt7
12. Офіційна сторінка проєкту «Баба Єлька». Про проект. URL: https://babayelka.kr.ua/about
13. Плейлист документального серіалу «Баба Єлька». URL:

https://www.youtube.com/watch?v=G01y6EKEaEE&list=PLmP-FYlXtvbFkZqyQ75W9Kn1yDJY8HQN4&index=1

14. ПроРемесло. *YouTube*. URL: http://www.youtube.com/@ProRemeslo (дата звернення:25.05.2026).

15. Реальна історія. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/@realnaistoriia

16. Хащі. ЧЕРКАЩИНА: Що слухають і п'ють у селах? | Одна сім'я на хуторі | Буцький каньйон, 2025. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=yG4ONTcVp6A

17. Хащі. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/@hushchi

18. Anthropic. Claude 3.5. Sonnet.

19. Assmann J. Das kulturelle Gedächtnis : Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München : C. H. Beck, 1992. 344 S.

20. Burckhardt J. Die Cultur der Renaissance in Italien : ein Versuch. Basel : Schweighauser'sche Verlagsbuchhandlung, 1860. 640 S.

21. Ellis J. Visible Fictions : Cinema, Television, Video. London : Routledge & Kegan Paul, 1982. 295 p.

22. Grierson J. First principles of documentary. Cinema Quarterly. 1933. Vol. 1, № 2. 7–9 p.

23. Halbwachs M. La mémoire collective. Paris : Presses Universitaires de France, 1950. 172 p.

24. Herder J. G. Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit : in 4 Bd. Riga ; Leipzig : Johann Friedrich Hartknoch, 1784–1791.

25. Jenkins H. Convergence Culture : Where Old and New Media Collide. New York : New York University Press, 2006. 368 p.

26. Nichols B. Introduction to Documentary. Bloomington : Indiana University Press, 2001. 223 p.

27. Nora P. (dir.) Les lieux de mémoire : en 7 vol. Paris : Gallimard, 1984–

1992. (Bibliothèque illustrée des histoires).

28. Rabiger M. Directing the Documentary. 4th ed. Amsterdam ; Boston : Focal Press / Elsevier, 2004. 596 p.

29. Rosenstone R. A. Visions of the Past : The Challenge of Film to Our Idea of History. Cambridge : Harvard University Press, 1995. 271 p.

30. Ye. Vorozheikin, L. Chorna, T. Rozova. Photography as a means of constructing memories of the past and narratives of the future: an interdisciplinary analysis. *Interdisciplinary Studies of Complex Systems.* No. 27 (2025). 238–246 p.

31. Ukraïner. Валерій Харчишин та його Житомир · Амбасадори Ukraïner, 2019. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=578qqfS2pJc

32. Ukraïner. Стріха. Схід: петриківський розпис на глиняних хатах, дерев'яні споруди без цвяхів. Ukraïner, 2023. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=FNZ0-d_ze2E

33. Ukraïner. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/@ukrainernet

34. Van Dijck J. Mediated Memories in the Digital Age. Stanford University Press. 2007.

35. Vico G. Principj di una Scienza Nuova Intorno alla Natura delle Nazioni. Napoli, 1725. 388 p.

Д О Д А Т К И

Додаток А

Список музичного оформлення для короткометражного документального фільму «Проводи»

№	Інформація про трек	Ліцензія
1	**Authentix** – «Ріка»	**© Authentix Music, ℗ Authentix Music** Ліцензії Creative Commons немає, треба отримати дозвіл від авторів
2	**DakhaBrakha** – «Lado»	**© DakhaBrakha, ℗ DakhaBrakha** Ліцензії Creative Commons немає, треба або отримати дозвіл від авторів, або купити ліцензію
3	**DakhaBrakha** – «Весна чілі»	
4	**DakhaBrakha** – «Шо з-под дуба»	
5	**Gavine Luke** – «Breath Of Life»	**© Epidemic Sound, ℗ Epidemic Sound** Ліцензії Creative Commons немає, Royalty-Free, але треба купити мелодію на Epidemic Sound
6	**Gerdan Theatre** – «Вдова»	**© Gerdan Theatre, ℗ Gerdan Theatre** Інформація про ліцензію Creative Commons відсутня, написала авторам, очікую відповідь
7	**July Vitraniuk, Authentix** – «Зайшло сонце»	**© Authentix Music, ℗ Authentix Music** Ліцензії Creative Commons немає, треба отримати дозвіл від авторів
8	**Katya Chilly** – «У землі»	**© Zone records Ukraine, ℗ Zone records Ukraine** Ліцензії Creative Commons немає, треба отримати дозвіл від автора чи лейблу
9	**LATEXFAUNA** – «Nich»	**© PHX Records, ℗ PHX Records** Ліцензії Creative Commons немає, треба отримати дозвіл від авторів
10	**Leleka** – «Ne Zhal`»	Не можу знайти інформацію, за використання треба буде зв'язатися з автором
11	**Sad Svit** – «Надія в моєму житті»	**© Svit music, ℗ Svit music** Інформація про ліцензію Creative Commons відсутня, зв'язатися з авторами
12	**Sad Svit** – «Той хто пісню грав»	
13	**Sad Svit** – «Безнадія»	
14	**Sight of Wonders** – «Designated Solitude»	**© Epidemic Sound, ℗ Epidemic Sound** Ліцензії Creative Commons немає, Royalty-Free, але треба купити мелодію на Epidemic Sound
15	**Svarog Light** – «Світами мерців»	Отримала дозвіл на використання від автора (треба прописати в титрах)
16	**Svarog Light** – «Журавко»	
17	**Svarog Light** – «Берегиня»	
18	**Svarog Light** – «Сон-дрімотка»	

Додаток А

№	Інформація про трек	Ліцензія
19	**The First Listener** – «Хащі»	**© Nestor Khomytskiy, ℗ Nestor Khomytskiy** Інформація про ліцензію Creative Commons відсутня**,** написала авторам, очікую відповідь
20	**The Maneken, Onuka, DakhaBrakha, Katya Chilly** – «Голос води**»**	**© Morshynska, ℗ Morshynska** Creative Commons Attribution-ShareAlike (дозволено використовувати із зазначенням автора в титрах)
21	**Василь Зінкевич** – «Забудь печаль»	Важко буде отримати дозвіл
22	**BB** – «Музіка»	Важко буде отримати дозвіл
23	**Марія Бурмака** – «Ой чия ж то рута-м'ята»	**© Moon Records, ℗ Moon Records** Інформація про ліцензію Creative Commons відсутня, зв'язатися з авторкою
24	**Марія Бурмака** – «Луговая зозуленька»	
25	**Микола Гнатюк** – «Поділля»	Дозволено використовувати із зазначенням автора в титрах (неперевірена інформація)
26	**Мертвий півень** – «Трава»	**© Best Music, ℗ Best Music** Інформація про ліцензію Creative Commons відсутня, треба написати авторам
27	**Ніна Матвієнко, Тріо «Золоті Ключі»** – «Летіла зозуля**»**	**© Violet Music, ℗ Violet Music** Треба отримати дозвіл
28	**Ніна Матвієнко, Микола Дилецький** – «Танець**»**	Треба отримати дозвіл
29	**Олександр Клименко** – «Над Бугом рікою»	Дозволено використовувати із зазначенням автора в титрах (неперевірена інформація)
30	**Покотився туман по долині** (народна пісня, запис із архіву Музею Івана Гончара)	Дозволено використовувати
31	**Росава** – «День і ніч»	**© Comp Music, ℗ Comp Music** Треба отримати дозвіл
32	**Скрябін** – «Той прикрий світ»	**© Moon Records, ℗ Moon Records** Інформація про ліцензію Creative Commons відсутня, треба дозвіл, буде важко отримати
33	**Скрябін** – «Не треба»	
34	**Харцизи** – «Як не жаль»	Написала автору, чекаю
35	**ЩукаРиба, Bunht, Yevhen Puhachov, Helldrummy** – «Усі курі»	**© No Time For Swing, ℗ No Time For Swing** Ліцензії Creative Commons немає, Royalty-Free, але треба купити пісню