

## **ВІДГУК**

**офіційного опонента на дисертацію ДЕДУРИ АЛЛИ АНАТОЛІЇВНИ  
«Феномен трагічного в режисерському досвіді сучасного українського  
кінематографа», поданої на здобуття наукового ступеня доктора філософії  
зі спеціальності 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво»,  
галузь знань 02 «Культура і мистецтво»**

### **Актуальність дослідження.**

Дисертаційне дослідження Дедури Алли Анатоліївни присвячене проблемі, що в умовах сучасної української культури набуває виняткової наукової та суспільної ваги. Звернення до феномену трагічного — однієї з фундаментальних категорій естетичної думки — в контексті режисерського досвіду вітчизняного кінематографа є своєчасним і науково обґрунтованим. Тривала збройна агресія проти України радикально загострила проблему художньої репрезентації травматичного досвіду: кінематограф опинився в ситуації, коли між трагічною подією та її екранним образом не залишається жодної дистанції — ні часової, ані символічної. Саме ця унікальна онтологічна умова робить запропоновану дослідницею тему не лише актуальною, а й методологічно невідкладною для кінознавчої науки.

Попри значний доробок у галузі досліджень травми, пам'яті та репрезентації насильства в кінематографі, феномен трагічного в сучасному українському кіно залишався поза системним науковим осмисленням. Наявні студії, як правило, зосереджувалися на тематичних, ідеологічних або жанрових аспектах, тоді як питання формування трагічного через саму кіномову — через час, простір, тілесність, ритм і звук — не отримувало достатнього теоретичного обґрунтування. Заповнення цієї лакуни є безперечною науковою заслугою дисертантки.

Дослідження виконано на матеріалі сучасного українського кіно, що існує в надзвичайних умовах — в умовах незавершеної катастрофи, позбавленої символічного завершення і суспільного примирення. Такий матеріал вимагає від дослідника не лише аналітичної строгості, а й

відповідальності у виборі концептуального апарату. З цим завданням авторка справляється переконливо.

### **Формулювання мети, об'єкта, предмета і завдань дослідження.**

Мета дослідження — осмислення феномену трагічного та аналіз способів його формування в сучасному українському кінематографі через режисерську організацію екранної форми — сформульована чітко і несуперечливо. Об'єктом дослідження є феномен трагічного в кінематографі, предметом — режисерські стратегії репрезентації трагічного в сучасному українському кінематографі. Таке розмежування є методологічно коректним і дозволяє уникнути розмитості аналізу. Система з восьми завдань послідовно веде від теоретичного огляду до побудови власної концепції та її верифікації через контркейси. Хронологічні рамки (2014 рік — по теперішній час) обґрунтовані, хоча в дослідженні залучаються й зарубіжні фільми поза цими межами — як порівняльний матеріал, що методологічно виправдано.

### **Методологічна та теоретична база.**

Методологія дослідження є міждисциплінарною і поєднує інструментарій філософсько-естетичного аналізу, теорії кіно, студій травми і пам'яті, феноменологічного та герменевтичного підходів. Авторка вміло оперує широким колом теоретичних джерел, які дозволяють подивитися на феномен трагічного одночасно в онтологічному, культурному та формально-естетичному вимірах.

Особливого схвалення заслуговує те, що дослідниця не обмежується механічним застосуванням готових теоретичних схем, а пропонує власну аналітичну процедуру, яка має поетапний характер і дозволяє системно аналізувати кінематографічні твори. Ця процедура включає формулювання режисерської задачі, формально-естетичний аналіз, феноменологічний шар, герменевтичний контекст і психоаналітичний вимір.

Теоретична база є широкою і репрезентативною. Авторка залучає класиків філософської естетики (Арістотель, Ф. Ніцше, А. Шопенгауер, Г. В. Ф. Гегель, С. К'єркегор, Ф. Шеллінг, А. Камю), теоретиків кіно (А. Базен,

З. Кракауер, С. Зонтаг, Т. Ельзесер, В. Собчак), дослідників травми і пам'яті (М. Гальбвакс, Дж. Александер, К. Карут, Д. ЛаКапра, А. Ассман, П. Нора, М. Ротберг), а також мислителів, чії концепції перегукуються з аналітичними категоріями дослідження (Дж. Батлер, Г. Башляр, В. Беньямін, М. Мерло-Понті). Окрему цінність становить широке залучення українських кінознавчих досліджень — праць Оксани Мусієнко, Олени Оніщенко, Ірини Зубавіної, Галини Погребняк, Лариси Брюховецької та інших. Це дозволяє вписати дисертацію в контекст вітчизняної кінознавчої традиції.

### **Наукова новизна.**

Наукова новизна дисертаційного дослідження є значною та багатовимірною. Вона виявляється у кількох ключових результатах.

По-перше, авторка обґрунтовує принципову зміну оптики осмислення трагічного в кінематографі: від наративної категорії до режиму, що формується параметрами кіномови. Цей концептуальний зсув є евристично продуктивним і дозволяє описувати трагічне там, де воно не артикульоване сюжетно, але присутнє як структура глядацького переживання.

По-друге, запропонована авторська модель трансформації трагічного (від долі до досвіду, від виняткового героя до звичайної людини, від події до стану) становить оригінальний теоретичний внесок, що дозволяє описати перехід від класичної трагедії до сучасних форм трагічного в кінематографі як системну зміну онтології цієї категорії.

По-третє, типологія режисерських стратегій репрезентації трагічного — відсутності, тривалості, фрагментації, тілесності та матеріального сліду — є оригінальним аналітичним інструментом. Ці стратегії виявляють принципи організації глядацького досвіду, що мають як описовий, так і пояснювальний потенціал.

По-четверте, поняття *етичного візуального мислення* є значущим теоретичним внеском до кінознавчого аналізу. Введення цієї категорії дозволяє описати, як режисерські рішення конституують не лише естетичний, а й етичний вимір глядацького досвіду — через кадрування, дистанцію,

тривалість, монтаж і звук. Важливо, що ця категорія не є нормативною: вона не забороняє демонструвати насильство, а описує, як спосіб його організації визначає характер глядацької залученості.

По-п'яте і, мабуть, найбільш оригінально — авторка вводить поняття *кіно травмуючої дійсності* як аналітичну рамку для опису сучасного українського кінематографа. Це поняття вперше введено у статті 2024 року і тепер отримало розгорнуте теоретичне обґрунтування у дисертації. Воно описує специфічний онтологічний режим, в якому між трагічною подією і її екранним образом не існує історичної дистанції. Концепція підкріплена системою критеріїв і верифікована через зіставлення з контркейсами — як українськими, так і зарубіжними.

### **Аналіз змісту дисертації.**

Перший розділ, присвячений теоретико-методологічним засадам дослідження, виявляє широку філософсько-естетичну ерудицію авторки. Огляд еволюції уявлень про трагічне від Арістотеля до Дж. Стайнера виконаний системно і дозволяє сформулювати авторську модель трансформації цієї категорії. Особливою перевагою є підрозділ, присвячений трагічному в історико-культурній пам'яті українського народу: зв'язок між Сковородою, Т. Шевченком, І. Франком, Лесею Українкою, В. Стусом і сучасним поетом-військовим Артуром Дроном вибудовує культурну тяглисть, яка готує ґрунт для аналізу кінематографічних стратегій. Методологічний підрозділ переконливо обґрунтовує міждисциплінарний підхід. Поєднання феноменологічного, герменевтичного і психоаналітичного методів не є еkleктичним: кожен із них відповідає певному рівню аналізу, а поетапна аналітична процедура, яку пропонує дослідниця, є зрозумілим і відтворюваним інструментом.

Другий розділ є теоретичним центром дисертації. Зв'язок між бергсонівською концепцією тривалості і специфікою кінематографічного переживання травматичного досвіду є нетривіальним теоретичним ходом, що відкриває оригінальну перспективу. Авторка переконливо показує, як довгий

статичний план у фільмах В. Васяновича реалізує «контракцію» тривалості А. Бергсона як спосіб відтворення структури травматичного стану. Типологія режисерських стратегій, що є ключовим результатом розділу, аналітично чітка і добре проілюстрована прикладами. Поняття *етичного візуального мислення* розгорнуте переконливо і отримало розвиток у таблиці, що структурує три рівні аналізу: формальний, перцептивний та етичний.

Третій розділ, присвячений авторській концепції *кіно травмуючої дійсності*, є найбільш самостійним і теоретично амбітним. Аналіз корпусу фільмів переконливо демонструє різноманіття модусів кіно травмуючої дійсності при збереженні спільного онтологічного режиму. Важливою методологічною перевагою є включення до аналізу документального і анімаційного сегментів: це переконливо демонструє, що кіно травмуючої дійсності є не жанровою, а онтологічною категорією.

Розділ про контркейси є теоретично необхідним і виконаний грамотно. Аналіз розмежовує течію за онтологічним принципом, а не за тематичним, і це розмежування є концептуально переконливим.

### **Найбільш вагомі результати дослідження.**

Серед найбільш вагомих здобутків дисертації слід виокремити такі:

— введення і обґрунтування поняття *кіно травмуючої дійсності* як концептуального інструменту з чітко окресленою системою критеріїв і верифікованими межами;

— обґрунтування поняття *етичного візуального мислення* як аналітичної категорії, що дозволяє розглядати режисерські рішення не через призму зовнішніх норм, а як іманентну властивість екранної форми, яка конститує позицію глядача;

— авторська модель трансформації трагічного (від долі до досвіду, від героя до звичайної людини, від події до стану), що є самостійним теоретичним результатом і може слугувати аналітичним інструментом поза межами кінознавства — у ширшому полі гуманітарних досліджень культури і пам'яті;

— типологія режисерських стратегій репрезентації трагічного, що має самостійну наукову цінність і може застосовуватися незалежно від дисертаційного контексту;

— включення до корпусу аналізу документального і анімаційного кіно, що доводить гнучкість запропонованої концепції.

### **Практична значущість результатів.**

Практична цінність дослідження є широкою. Запропоновані типологія режисерських стратегій і концепція кіно травмуючої дійсності можуть бути використані у викладанні кінознавчих дисциплін, у кінокритиці, а також у творчій практиці режисерів, що працюють з темами війни, травми і пам'яті. Сформульована аналітична процедура є відтворюваним методологічним інструментом, придатним для аналізу будь-якого фільму, що звертається до трагічного і травматичного досвіду. Концепція кіно травмуючої дійсності відкриває перспективи для застосування в порівняльних кінознавчих дослідженнях — не лише в українському, а й у ширшому міжнародному контексті.

### **Апробація та публікації.**

Основні положення дисертації відображені у семи наукових публікаціях, з яких шість — одноосібних і одна — у співавторстві. Шість статей опубліковано у фахових виданнях України, що входять до міжнародних наукометричних баз, одна — у зарубіжному науковому виданні. Тематика публікацій безпосередньо відповідає змісту дисертаційного дослідження, а хронологія виходу статей засвідчує послідовний розвиток авторської концепції. Результати дослідження апробовані на одинадцяти наукових конференціях різного рівня — міжнародних і всеукраїнських.

### **Дискусійні питання та зауваження.**

Визнаючи загальний високий рівень дисертації, вважаю за доцільне окреслити низку питань, що відкривають перспективи для подальших досліджень та можуть стати предметом дискусії на захисті.

1. У підрозділі 2.5 (с. 84–96), де розгортається типологія режисерських стратегій, авторка зазначає, що добір прикладів «орієнтований не на репрезентативність корпусу, а на виявлення найбільш “чистих” форм реалізації кожної зі стратегій» (с. 85). Це методологічно чесне застереження, проте воно залишає відкритим важливе питання: чи є запропоновані п'ять стратегій вичерпними для опису трагічного в кінематографі, чи перелік принципово відкритий? Якщо відкритий — за яким критерієм до нього можна додавати нові стратегії? Якщо ж закритий — чим обґрунтована саме ця конфігурація з п'яти елементів, а не чотирьох чи шести?

2. Дисертація переконливо аналізує режисерські стратегії репрезентації трагічного, однак майже не торкається рецептивного виміру в його соціокультурному вимірі: як глядач, що сам перебуває всередині травмуючої дійсності, сприймає ці фільми інакше, ніж глядач із зовнішньої позиції? Авторка будує концепцію «спільного часового поля» між екраном і глядачем, але емпіричний або соціологічний вимір цього «спільного поля» залишається теоретично постульованим, а не дослідженим. Чи вважає авторка верифікацію цього положення перспективою подальших досліджень — і якими методами вона могла б бути здійснена?

3. Хоча авторка переконливо розрізняє кіно травмуючої дійсності та суміжні явища, залишається певна відкритість питання про критерії включення до корпусу тих фільмів, які знімалися в умовах незавершеної катастрофи, але мають жанровий або комерційний характер. Корпус у дисертації формується навколо авторського кіно. Чи означає це, що кіно травмуючої дійсності є виключно феноменом авторського кінематографа? І якщо так, то чи варто це зафіксувати як явний критерій системи?

4. Включення до корпусу документального фільму «Для Сами» сирійської режисерки Ваад аль-Катеб — не як контркейсу, а як складової течії — є теоретично сміливим рішенням, що авторка переконливо обґрунтовує через поняття мультиспрямованої пам'яті та спільність часового режиму. Тим не менш постає питання: якою є мінімальна умова для включення

неукраїнського фільму до корпусу кіно травмуючої дійсності? Чи ризикує цей крок розмити межі поняття, чи навпаки — доводить його справді універсальний аналітичний потенціал?

#### **Загальний висновок.**

Дисертаційне дослідження Демури Алли Анатоліївни «Феномен трагічного в режисерському досвіді сучасного українського кінематографа» відзначається теоретичною самостійністю, концептуальною цілісністю та аналітичною строгістю. Авторка запропонувала оригінальний категоріальний апарат — типологію режисерських стратегій, поняття етичного візуального мислення і концепцію кіно травмуючої дійсності, — що розширює методологічний арсенал сучасного кінознавства. Дослідження органічно поєднує масштабне теоретичне охоплення із детальним аналізом конкретних фільмів, вписує сучасний український кінематограф у ширший контекст світової кінотеорії та демонструє глибоке усвідомлення культурно-історичних умов, в яких він формується.

Окреслені дискусійні питання не знижують наукового рівня роботи, а свідчать про її концептуальну щільність і відкривають перспективи для подальших досліджень. Наукові публікації авторки у фахових виданнях підтверджують теоретичну верифікацію отриманих результатів. Дисертація відповідає чинним вимогам Міністерства освіти і науки України до дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора філософії зі спеціальності 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво», галузі знань 02 «Культура і мистецтво». Демура Алла Анатоліївна заслуговує на присудження їй наукового ступеня доктора філософії.

#### **Офіційний опонент:**

доктор мистецтвознавства, професор,  
завідувач кафедри кіно-, телемистецтва  
ПВНЗ «Київський університет культури»



**О. В. Безручко**

