ВІДГУК

офіційного опонента

на дисертацію ДЕМУРИ 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 Демури Алли Анатоліївни звертається до однієї з найгостріших проблем сучасної гуманітарної думки — питання про те, яким чином мистецтво осмислює трагічний досвід, що ще не набув історичної завершеності. В умовах повномасштабної збройної агресії проти України ця проблема перестала бути суто академічною: вона визначає повсякденну практику режисерів, журналістів, документалістів і всіх, хто працює з екранним образом у ситуації незавершеної катастрофи. Саме тому дослідження набуває значення не лише для кінознавства, а й для ширшого поля медіакультури та аудіовізуальних мистецтв.

Феномен трагічного в кінематографі розглядається авторкою як спосіб організації екранного досвіду — через час, простір, тілесність, ритм і звук. Такий підхід є продуктивним не лише для теорії кіно, а й для осмислення документального екранного висловлювання і медійної репрезентації травматичних подій. У цьому сенсі дисертація є актуальною для кількох суміжних наукових галузей одночасно.

Важливо також, що дослідження виконане зсередини культурного досвіду, який воно описує: авторка є учасницею того самого часового поля, в якому існує досліджуваний нею кінематограф. Це надає роботі рідкісної аналітичної чутливості і водночас вимагає від дослідниці особливої методологічної відповідальності — завдання, з яким вона справляється.

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

Мета дослідження сформульована чітко і внутрішньо несуперечливо. Об'єкт — феномен трагічного в кінематографі — і предмет — режисерські стратегії репрезентації трагічного в сучасному українському кінематографі — логічно пов'язані між собою і дозволяють зосередити аналіз на конкретному рівні: на способах організації екранної форми фільмів. Система з восьми дослідницьких завдань є послідовною і веде від теоретичного осмислення до побудови власної концепції та її верифікації — показово, що кожному із завдань відповідає окремий висновок, що свідчить як про структурну цілісність дослідження, так і про повноту досягнення поставленої мети. Хронологічні межі дослідження обґрунтовані і пов'язані з конкретним культурно-історичним зламом 2014 року.

Методологічна та теоретична база.

Методологія дослідження є міждисциплінарною і поєднує філософсько-естетичний аналіз, теорію кіно, студії травми і пам'яті, феноменологічний та герменевтичний підходи. Особливо варто відзначити те, що авторка не лише залучає різні методологічні традиції, а й вибудовує між ними внутрішню ієрархію: феноменологія відповідає за рівень присутності і тілесного переживання, герменевтика — за культурний контекст, психоаналіз — за структури несвідомого і травматичного повернення. Така архітектура методів свідчить про зрілу методологічну культуру.

Теоретична база є репрезентативною і охоплює класиків філософської естетики (Арістотель, Ф. Ніцше, А. Шопенгауер, Ґ. В. Ф. Геґель, С. К'єркегор, Ф. Шеллінг, А. Камю), теоретиків кіно (А. Базен, З. Кракауер, С. Зонтаґ, Т. Ельзессер, В. Собчак), дослідників травми і пам'яті (М. Гальбвакс, Дж. Александер, К. Карут, Д. ЛаКапра, А. Ассман, П. Нора, М. Ротберґ), а також мислителів, чиї концепції перегукуються з аналітичними категоріями дослідження (Дж. Батлер, Ґ. Башляр, В. Беньямін, М. Мерло-Понті).

Залучення українських кінознавчих досліджень є важливим для вписування дисертації у вітчизняний науковий контекст.

Наукова новизна.

Наукова новизна дисертації визначається кількома взаємопов'язаними результатами. Авторська модель трансформації трагічного є теоретично переконливою: вона фіксує системний зсув у природі цієї категорії, а не лише її тематичну або стилістичну трансформацію.

Типологія режисерських стратегій є аналітично точним інструментом з широким потенціалом застосування. Поняття етичного візуального мислення дозволяє описувати режисерські рішення як іманентну властивість екранної форми.

Концепція кіно травмуючої дійсності є центральним і найбільш самостійним здобутком дисертації — аналітична рамка, що описує специфічний онтологічний режим існування екранного образу в умовах незавершеної катастрофи. Ця концепція є значущою не лише для кінознавства, а й для теорії документального кіно, медіакультури та журналістикознавства, оскільки ставить принципове питання про межу між фіксацією події і художньою рефлексією над нею.

Аналіз змісту дисертації.

Перший розділ демонструє широку філософсько-естетичну ерудицію авторки. Методологічна частина розділу вирізняється рідкісною для дисертаційних робіт рисою: авторка пропонує конкретну поетапну аналітичну процедуру, що охоплює формулювання режисерської задачі, формально-естетичний аналіз, феноменологічний, герменевтичний і психоаналітичний рівні — інструмент, придатний для відтворення у подальших дослідженнях. Особливо цінною є авторська модель трансформації трагічного, яка не лише узагальнює проведений філософсько-естетичний огляд, а й задає концептуальну рамку для всього подальшого аналізу.

Другий розділ є теоретичним центром дисертації. З погляду теорії аудіовізуальних мистецтв і медіакультури особливо важливою є побудована авторкою типологія позицій глядача — наративне опрацювання, вікарна травматизація, позиція вуаєриста, позиція свідка, — запозичена з праць Е. Каплан і Б. Ван і органічно вписана в кінознавчий контекст. Ця типологія є цінним інструментом не лише для аналізу художнього кіно, а й для осмислення того, як телевізійна і онлайн-документалістика формує глядацькі режими взаємодії з травматичним досвідом.

Третій розділ є найбільш оригінальним за постановкою проблеми. Корпус фільмів охоплює широкий спектр кінематографічних практик. З точки зору медіакультури принципово важливою є проведена авторкою межа між документальним кіно як формою присутності всередині події і репортажною журналістикою як фіксацією події ззовні. Ця межа є концептуально точною і методологічно значущою для розуміння специфіки екранного свідчення в умовах незавершеної катастрофи.

Практична значущість результатів.

Практична цінність дослідження є широкою і виходить за межі суто академічного застосування. З педагогічної точки зору типологія режисерських стратегій і поняття *етичного візуального мислення* є готовими аналітичними інструментами для використання у викладанні курсів режисури, кінознавства, документального кіно, медіаграмотності та тележурналістики. Запропонована авторкою поетапна аналітична процедура є особливо цінною для педагогічної практики: вона дає студентам конкретний алгоритм роботи з екранним текстом, що поєднує формальний, феноменологічний та етичний рівні аналізу.

Концепція *кіно травмуючої дійсності* також має виразний потенціал для застосування в кінокритиці, кураторській діяльності та культурній журналістиці. Вона пропонує мову опису, яка є достатньо строгою для наукового дискурсу і водночас достатньо прозорою для використання поза академічним середовищем.

Апробація та публікації.

Дисертація має належну публікаційну базу: сім наукових статей, серед яких одна у зарубіжному виданні, та широку конференційну апробацію на одинадцяти заходах різного рівня. Хронологія виходу публікацій засвідчує послідовний розвиток авторської концепції.

Дискусійні питання та зауваження.

Визнаючи загальний високий рівень дисертаційного дослідження, вважаю за доцільне окреслити низку питань, що можуть стати предметом наукової дискусії на захисті.

1. Дисертація переконливо проводить межу між *кіно травмуючої дійсності* і документальною журналістикою, аналізуючи «20 днів у Маріуполі» і «2000 метрів до Андріївки» М. Чернова як приклади переходу від репортажної логіки до кінематографічної. Проте ця межа залишається описаною радше через конкретні приклади, ніж через чіткий теоретичний критерій. Якими є структурні ознаки, що відрізняють документальне кіно травмуючої дійсності від якісної воєнної журналістики, що також працює в режимі спільного часу з катастрофою? Чи є авторська позиція, монтажна рефлексія, наявність художнього задуму необхідними умовами — чи достатньою є сама онтологічна ситуація присутності камери всередині незавершеної події?

2. Звертає на себе увагу виразна гендерна особливість сформованого корпусу: значна частина ігрових і документальних фільмів кіно травмуючої дійсності створена режисерками — М. Ер Горбач, Н. Ворожбит, Д. Онищенко, І. Цілик, А. Фалілеєвою, Ваад аль-Катеб. Авторка фіксує жіночий погляд у окремих аналізах — зокрема, у розборі фільмів «Земля блакитна ніби апельсин» і «Куба і Аляска» — однак не рефлексує цю закономірність як системну. Постає питання: чи є домінування жіночої режисерської оптики у корпусі випадковим збігом, чи воно свідчить про те, що певний тип чутливості до травмуючої дійсності — зосередженість на тілесному, повсякденному, реляційному вимірі досвіду — виявляється більш характерним для жіночого

авторського кіно? Якщо так, це могло б стати окремим теоретичним спостереженням.

3. Анімаційний сегмент кіно травмуючої дійсності, представлений у дисертації фільмом А. Фалілеєвої «Я померла в Ірпені», є концептуально цікавим і обґрунтованим, однак залишається найменш розгорнутим у порівнянні з ігровим і документальним сегментами. Авторка переконливо показує, чому анімація є адекватною формою для передачі внутрішніх деформацій пам'яті і психічного досвіду, проте аналіз обмежується одним прикладом. Між тим українська анімація в умовах повномасштабної війни звертається до теми травматичного досвіду — варто згадати хоча б «Війна, яка завжди поруч» І. Гаркавець і «Моя бабуся парашутистка» П. Піддубної. Цей матеріал залишається поза межами дисертаційного аналізу. Чи розглядала авторка можливість ширшого охоплення анімаційного матеріалу, і якщо ні — чи пов'язане це з принциповим методологічним рішенням чи з обмеженнями обсягу дослідження?

4. Поняття *кіно травмуючої дійсності* є теоретично точним і аналітично продуктивним у межах академічного дискурсу. Водночас постає питання про його функціонування поза науковим середовищем — у кінокритиці, кураторських текстах, культурній журналістиці, освітніх програмах. Чи є, на думку авторки, потенціал для того, щоб цей термін увійшов до ширшого медіадискурсу, і якими є умови для цього? Порівняймо: поняття «поетичне кіно» або «кіно Нової хвилі» функціонують одночасно в академічному і популярному полі. Чи може *кіно травмуючої дійсності* досягти подібного статусу — і чи вважає авторка це бажаним?

Загальний висновок.

Дисертаційне дослідження Демури Алли Анатоліївни «Феномен трагічного в режисерському досвіді сучасного українського кінематографа» є зрілою, самостійною і концептуально цілісною науковою працею. Авторка запропонувала оригінальний теоретичний апарат — типологію режисерських стратегій, поняття *етичного візуального мислення* і концепцію *кіно*

травмуючої дійсності — що має значення не лише для кінознавства, а й для ширшого поля досліджень аудіовізуальної культури, документального кіно і медіакомунікацій.

Дисертація написана академічно грамотно, має чітку структуру і послідовну аргументацію. Окреслені питання є свідченням концептуальної щільності роботи і визначають напрями для подальших наукових розвідок на перетині кінознавства, медіакультури і документалістики. 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

Гавран Ірина Анатоліївна,

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри тележурналістики та майстерності актора
Київського національного університету культури і мистецтв

Підпис _____ І. А. Гавран

«8» червня 2026 р.

Підпис І. Гавран засвідчую.
Начальник ВК
«08» 06 2026 р.
ВІДДІЛ КАДРІВ