

Філософія

УДК 791.43:141.82

DOI <https://doi.org/10.5281/zenodo.20034866>

**Авторський кінематограф як модерний досвід
критичного осмислення дійсності**

Сирота Лілія Богданівна,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри соціокультурного менеджменту,
Львівський національний університет імені Івана Франка, м. Львів, Україна
<https://orcid.org/0000-0001-7237-291X>

Прийнято: 17.03.2026 | Опубліковано: 31.03.2026

***Анотація.** Досліджено зміни у сприйнятті дійсності в умовах домінування візуально-цифрового середовища та зростання ролі медіапростору у формуванні свідомості сучасної людини. **Мета** статті – визначити роль авторського кінематографа як засобу розвитку критичного мислення в умовах сучасного інформаційного простору.*

***Методологічну основу** становлять такі підходи: культурологічний, філософський, медіааналітичний та герменевтичний, які дозволили розглянути взаємозв'язок між елітарною візуальною культурою, масовими медіа та особливостями мислення людини. Також застосовано методи аналізу та узагальнення концепцій, порівняння масової та елітарної культури, а також інтерпретації аудіовізуальних текстів.*

***У результаті дослідження** встановлено, що сучасний медіапростір формує специфічний тип сприйняття, орієнтований на швидке, фрагментарне*



та поверхове засвоєння інформації, що призводить до зниження аналітичних здібностей. Виявлено, що масова культура, зосереджена на візуальному контенті та швидкому засвоєнні, витісняє глибші художні форми. Авторський кінематограф у сучасних умовах зберігає значний потенціал для формування аналітичного мислення. Доведено, що завдяки складній образній системі, символізму, нелінійній структурі та феномену «подвійного кодування» авторське кіно стимулює глядача до самотійного осмислення побаченого.

У висновках підкреслюється, що критичне мислення є ключовою навичкою для об'єктивного сприйняття сучасної візуальної реальності, а авторський кінематограф виступає ефективним засобом його розвитку. Обґрунтовано необхідність популяризації авторського кіно як складової культурного та інтелектуального розвитку особистості.

Ключові слова: авторське кіно, критичне мислення, візуальна культура, медіареальність, масова культура.

Auteur Cinema as a Modern Experience of Critical Reflection on Reality

Liliia Syrota,

Candidate of Philological Sciences,

Associate Professor of the Department of Sociocultural Management,

Ivan Franko National University of Lviv, Lviv, Ukraine

<https://orcid.org/0000-0001-7237-291X>

Abstract. *The article examines changes in the perception of reality under the dominance of the visual-digital environment and the growing role of media space in shaping the consciousness of modern individuals. The aim of the study is to*



substantiate the role of auteur cinema as a tool for developing critical thinking in the context of visual oversaturation of the information space.

The methodological framework is based on approaches, including cultural, philosophical, media-analytical, and hermeneutic methods, which made it possible to explore the relationship between visual culture, mass media, and the characteristics of human thinking. Methods of analysis and generalization of theoretical concepts, comparison of mass and elite culture, and interpretation of audiovisual texts were also applied.

The results of the study show that the contemporary media space forms a specific type of perception oriented toward rapid, fragmented, and superficial information processing, which leads to a decline in analytical abilities. It has been found that mass culture, focused on visual effects and fast consumption, displaces deeper artistic forms, whereas auteur cinema retains the potential to foster reflective and analytical thinking. It is demonstrated that, due to its complex imagery, symbolism, non-linear structure, and the phenomenon of «double coding» auteur cinema stimulates the viewer to interpret and independently comprehend what is seen.

The conclusions emphasize that critical thinking is a key skill for the adequate perception of contemporary visual reality, and that auteur cinema can serve as an effective means of its development. The necessity of integrating audiovisual text analysis into educational practices and promoting auteur cinema as a component of cultural and intellectual development is substantiated.

Keywords: *auteur cinema, critical thinking, visual culture, media reality, mass culture.*

Постановка проблеми. Сучасний розвиток культури характеризується значною трансформацією способів сприйняття та осмислення дійсності, зумовленою перевагою візуальної інформації. У ХХ–ХХІ ст. візуальний образ домінує у формуванні знань, цінностей і уявлень про світ, витісняючи традиційні



форми пізнання. Інформаційне перевантаження, обумовлене швидким розвитком новітніх технологій, утруднює інтерпретацію та критичний аналіз візуальних повідомлень. Внаслідок цього виникає проблема неадекватного сприйняття реальності, сконструйованої сучасними засобами комунікації. У цьому контексті особливого значення набуває питання ролі мистецтва, зокрема авторського кінематографа, як оригінального способу осмислення дійсності, що протистоїть масовій культурі та сприяє формуванню критичного мислення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасній науці проблема авторського кіно як способу критичного підходу до світу розглядається у кінознавстві, медіатеорії та філософії культури, однак ці підходи не є однорідними. Зокрема, Н. Мірзоефф у праці «Вступ до візуальної культури» розуміє візуальність як основу соціальної побудови реальності, наголошуючи на залежності смислів від культурного оточення [1]. Водночас М. Маклюен акцентує на домінуванні медіа, що визначають специфіку сприйняття і мислення, тим самим частково зміщуючи увагу з соціального на технічне детермінування досвіду [2]. Іншу позицію займає Ж. Рансьєр, який розглядає глядача як активного інтерпретатора, який здатен самотійно критично осмислювати будь-який текст, що вступає у певну суперечність із медіадетерміністськими підходами [3]. Натомість Д. Бордвелл та К. Томпсон («Мистецтво фільму: вступ») зосереджуються на внутрішніх механізмах кіномови, розглядаючи їх як основні засоби формування смислу, що дещо обмежує увагу до ширших соціокультурних умов реценції [4].

В українському кінознавстві також простежується власна інтерпретаційна лінія: Л. Брюховецька акцентує на національно-культурній специфіці українського кінематографа та ролі режисера як носія авторського бачення [5–8], тоді як С. Тримбач розглядає авторське кіно передусім як інтелектуальну форму мистецтва, що відображає глибинні соціокультурні процеси [9–10].



Відтак між підходами Л. Брюховецької і С. Тримбача виникає напруга щодо естетичних, національно-ідентифікаційних та соціокритичних аспектів аналізу.

Попри значну кількість наукових праць, сучасний дискурс характеризується не стільки узгодженістю, як розмаїттям інтерпретаційних моделей. У запропонованому дослідженні авторці статті найбільш близьким є підхід, що поєднує ідеї Н. Мірзоеффа щодо соціокультурної зумовленості візуального досвіду та концепцію Ж. Рансьєра про активного глядача-інтерпретатора. Саме цей підхід дозволяє розглядати авторський кінематограф не лише як художній продукт, а як простір критичного діалогу, у якому глядач виступає співтворцем смислів і здатний до осмислення медіареальності.

Наукова новизна дослідження полягає у комплексному розкритті авторського кінематографа як інструменту формування критичного мислення в умовах домінування візуальної культури та медіареальності. У роботі вперше здійснено спробу синтезувати соціокультурний підхід до візуальності із рецептивною концепцією активного глядача. Також набуло подальшого розвитку положення про «подвійне кодування» як механізм поєднання масового та елітарного рівнів сприйняття в кіно.

Методологічну основу дослідження становлять такі підходи: культурологічний, філософський, медіааналітичний та герменевтичний, які дозволили розглянути взаємозв'язок між елітарною візуальною культурою, медіа та особливостями мислення людини. Також застосовано методи аналізу та узагальнення концепцій, зіставлення масової та елітарної культури, а також інтерпретації аудіовізуальних текстів. Межі застосування зазначених підходів зосереджені на теоретико-інтерпретаційному аналізі сучасного авторського кінематографа як культурного феномену. Інструментарій дослідження включає структурно-семіотичний аналіз засобів кіномови (монтаж, візуальна метафора, наратив), герменевтичну інтерпретацію змістів аудіовізуальних текстів, а також порівняльний аналіз стратегій комерціалізованого та авторського кіно.

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми.

Недостатньо дослідженим залишається потенціал авторського кінематографа в умовах візуального перенасичення. Також бракує комплексного аналізу того, яким чином авторське кіно, на відміну від популярного, здатне формувати критичне сприйняття дійсності, сприяти інтерпретації складних соціальних, культурних явищ та протидіяти спрощенню й поверхневості сучасної культури.

Мета і завдання дослідження. Метою цієї розвідки є дослідження авторського кінематографа як специфічної форми художнього досвіду, що забезпечує можливість критичного осмислення світу в умовах домінування масової культури. Для досягнення мети передбачається вирішення завдань:

- розкрити сутність авторського кінематографа як феномену елітарної культури;
- визначити його відмінність від популярного кінематографа;
- дослідити роль авторського кіно у формуванні критичного мислення глядача;
- обґрунтувати значення авторського кіно в аналізі сучасної реальності.

Виклад основного матеріалу дослідження. XX століття остаточно трансформувало сприйняття реальності, поставивши на перше місце візуальний образ, що став фундаментом у формуванні цінностей та знань, мислення, уявлень про себе та інших [1]. У сучасному урбанізованому світі велика кількість візуальних масивів свідчить про відхід від таких традиційних наукових інструментаріїв, як опис та аналіз різних подій, ситуацій [11, с. 2–4]. Сьогодні ми постійно бачимо дуже багато зображень, відео та іншої візуальної інформації, які безперервно змінюються і змішуються. Через це нам складно виділяти окремі важливі візуальні повідомлення серед усього потоку зображень; старі способи аналізу інформації (які використовувалися для текстів) майже не працюють у нових умовах.

Усі форми сучасної комунікації переважно візуальні [12, с. 181]. Людина прагне до максимально точної зорової прочитаності навколишньої дійсності. Цей процес «читальності» дуже часто виключає текст та слова. Свідченням цього



явища стає як елементарна перевага зорових, графічних повідомлень у щоденній комунікації, так і широке використання зорових образів у графічному дизайні, рекламі та інших формах сучасної реальності.

Технічні новації, отримані людством на межі XX–XXI століть, – комп'ютери та інтернет, цифрові камери й відеотехніка, смартфони, супутниковий зв'язок, штучний інтелект, цифрові медіа – стали активним засобом формування як самого нашого буття, так і уявлень про нього. Повсякденні засоби фіксації, трансляції та контролю сучасної реальності поміщаються в кишені людини. Культура «селфі», що стрімко розвивається, формує феномен «тотальної зйомки», який охоплює те, що донедавна було невидимим і прихованим, десакралізуючи всі сторони життя і наші думки [13].

По суті сфера медіапростору, до якої можна віднести аудіо-, відео-, теле- та образні засоби публічної комунікації (кінематограф, музика, анімація), що відрізняються загальнодоступністю та зверненістю до широкої аудиторії, активно формує свідомість та мислення глядача як суб'єкта масової культури, який пасивно сприймає. Світ знаків, образів, інтерпретацій стає світом медіа, а реальність набуває рис медіареальності. Про це писали у своїх працях представники медіатеорії, філософії постмодернізму та культурології. Наприклад, Ж Бодріяр стверджував, що реальність замінюється симулякрами (копіями без оригіналу), медіа створюють гіперреальність і ми сприймаємо не саму реальність, а її медійну модель. Головна ідея вченого: ми живемо не в реальному часі, а в симуляції реальності [14].

Візуально-цифрові технології прискорили процеси створення та ретрансляції арт-продуктів, але не торкнулися змістовної та естетичної сторони. Медіапростір успішно замінює людині реальну дійсність, яка далека від ідеально-прекрасного, ідеально-потворного, ідеально-жахливого. Медіапростір моделює красу (напр.: глянець), сенсації (скандали, шок-контент), яскраві типажі (герої, антигерої), меми (спрощені образи і ситуації). Усе це робиться, щоб

привернути увагу, утримати аудиторію, викликати емоції. Стійкі образи, створені візуально-цифровими технологіями, значно впливають на естетичні уявлення реципієнта. Відбувається небезпечний процес, коли штучні, перебільшені стандарти краси можуть сприйматися людьми як норма. Іншими словами, медіа створюють певні уявлення про ідеальну красу чи вигляд: ідеальні обличчя (без зморшок, симетричні), «ідеальні» тіла (мал. 1), бездоганні інтер'єри, спосіб життя.



Мал. 1. Кадр з фільму «Продюсер» [15].

Прагнення людини, що вийшла з медійної віртуальної реальності, продовжити існувати в ілюзорному просторі, змушує її перетворювати свою тілесність і оточення відповідно до заданих зразків, що нерідко веде до явних або прихованих психічних захворювань. Візуальне мистецтво, що діє в медіапросторі, повністю підпорядковане законам масової культури, формує у його споживачів адиктивну поведінку, що реалізується в прагненні уникнути складностей реального життя за допомогою постійного перебування в медійній реальності.

І масова культура, і сучасне життя, де головне – «як щось виглядає», призвели до того, що образи втратили свою глибину, художню цінність і

емоційний зміст. Такі види мистецтва, як реклама, соцмережі, поп-культура, серіали, кліпи, сьогодні орієнтовані не на глибину, а на швидке споживання і ефект. Люди усе більше зосереджені на тому, як усе виглядає, а не на суті; для них важливіша «картинка», ніж зміст. Наприклад: життя в Instagram – показовість замість щирості (мал. 1).



Мал. 2. Спосіб життя фальшивих інфлюенсерів [16].

Безумовно, подібні зображення несуть серйозну загрозу психічному здоров'ю людини, її соціальній ідентифікації. Крім того, що не потрапляє в «зону тотальної зйомки», все, що недоступне візуалізації, автоматично видаляється з соціально-активної картини світу пересічного мешканця, інакше кажучи перестає існувати як для індивіда, так і для соціуму. Масові «екранні» форми (кіно, телебачення, соцмережі) стали настільки впливовими, що витіснили більш глибокі, індивідуальні або елітарні форми культури (класичне мистецтво, театр, філософію тощо). Раніше театр був головним видом мистецтва. З появою кіно (особливо Голлівуду) він втрачає широку аудиторію. Люди обирають те, що дешевше, доступніше, видовищніше. Театр стає більш «нішевим», елітарним. Або: у другій половині XX ст. телебачення витісняє читання. Відтак зменшується інтерес до класичної літератури, інтелектуальних текстів. Формується «кліпове



мислення» – прості образи, короткі відео тривалістю 15–30 секунд замість глибокого аналізу.

У XXI ст. соціальні мережі формуються як протилежні явища елітарному мистецтву. Instagram, TikTok поширюють культуру швидкого контенту. Невеликі відео замінюють фільми, виставки з глибоким змістом, інтелектуальне мистецтво загалом. Масова поп-культура (реклама, меми, кліпи) сприймається як антипод «високого мистецтва». Вона домінує, а класичне мистецтво (живопис, опера, філософія) відходить на другий план, оскільки складніше для сприйняття, потребує часто спеціальної підготовки. Ще одна група протилежностей – стрімінги проти авторського кіно. Платформи типу Netflix, Prime Video, YouTube просувають популярний контент. Логіка їхніх творців базується на тому, що контент створюється під запити аудиторії, рішення часто базуються на даних і алгоритмах (що дивляться; коли вимикають те, що дивляться; що популярне). Головна мета – утримати глядача і збільшити перегляди [17]. В усіх цих протилежностях можна виокремити одну тенденцію: поширені екранні форми роблять культуру простішою, швидшою і доступнішою, витісняючи глибокі, індивідуальні форми мистецтва на периферію [18].

Незважаючи на це, на сьогоднішній день збереглися і продовжують розвиватись такі сфери художньої реальності, як елітарний (авторський) кінематограф та відео-арт. У пошуку художнього образу вони не обмежуються зовнішніми формами, які стали традиційним імперативом видимості. Тобто: авторське кіно і відео-арт не концентрується лише на гарній ефектній картинці, як це прийнято в масовій культурі. Для популярного кіно характерно багато ефектів, швидкий монтаж, акцент на видовищі. Головне: щоб було ексетично і захопливо. На відміну від масового, авторське кіно чи відео-арт може бути повільним, навіть «незручним», нецікавим, не завжди «гарним», часто символічним або незрозумілим. Авторське кіно не зводиться до «естетичної



картинки», оскільки його творці намагаються передати глибокий зміст зображуваного, навіть якщо це виглядає незвично чи некомерційно.

Зупинимося детальніше на авторському кінематографі. Цей кінематограф і як поняття та як форма мистецтва увійшов у світову культуру у ХХ ст. Ми свідомо не заглиблюємося в особливості дефініції цього поняття, лише наголосимо на деяких його ключових показниках. Авторський кінематограф є продуктом елітарної культури. Під елітарною культурою, переважно зустрічається у підручниках чи енциклопедіях, розуміємо культуру певних груп суспільства, що характеризується принциповою закритістю, духовним аристократизмом та ціннісно-смісловою самодостатністю [19–20]. Зміст цього поняття спирається на класичні ідеї про елітарну культуру, які розробляли різні мислителі, зокрема Хосе Ортега-і-Гассет (ідея поділу культури на елітарну та масову («Бунт мас»)), де еліта створює складніші культурні форми), П'єр Бурдьє (концепція культурного капіталу і соціального розрізнення через культуру), а також традиція європейської культурології ХХ століття (О. Шпенглер, А. Тойнбі та ін.).

Сьогодні постмодерністська парадигма не використовує це поняття як антагоністичне до популярної. Крім того, методи трансляції та форми поширення масової та елітарної культур у ХХ ст. стали однаковими – вони почали використовувати ті самі медіа й технології: кіно, телебачення, інтернет, відео, стримінги, виставки, фестивалі. Як було раніше? Елітарна культура – театри, опери, музеї, салони, книги, академічні кола – була доступна обмеженому колу людей. Масова культура – кінотеатри, радіо, дешеві газети – для широкої аудиторії.

Особливості елітарної культури яскраво свідчать про її характер: складність і глибина змісту; орієнтація на вузьку аудиторію, інтелектуальна та духовна спрямованість, художня ускладненість форми, інноваційність форм; здатність формувати свідомість; готовність до креативного заломлення дійсності



відповідно до її об'єктивних законів; здатність формувати духовний, інтелектуальний та художній досвід поколінь; наявність аксіологічних ідеалів та орієнтирів; конструювання ускладненої культурної семантики, яка потребує інтелектуальної підготовки та естетичного досвіду; сакралізація культурного знання та досвіду, звідси «закритість», «вузькість» та «складність» сприйняття художнього продукту [21].

Щодо поняття авторського кінематографа, слід зазначити, що під ним розуміється ціла теорія, що склалася у межах французької «нової хвилі» наприкінці 1950-х – початку 1960-х рр., згідно якої головний автор фільму – це режисер-постановник. В основу обґрунтування цієї ідеї лягла творчість майстрів світового кіно, яскравих постатей О. Довженка, М. Антоніоні, І. Бергмана, Ж.-Л. Годара, М. Карне, А. Рене, Ф. Фелліні та ін.

Нині серед глядачів популярне розмежування кінематографу на мейнстрімовий та авторський. Мейнстрім (англ. mainstream) – як правило, основний потік, головний напрямок. Стосовно кінематографу мейнстрім – це найбільш популярна його форма, що відповідно має більшу частину глядачів. Авторське кіно – це поняття, що означає перевагу художнього начала у картинах, а від глядачів потрібна велика концентрація уваги на естетичному та інтелектуальному компонентах фільму. Це кіно, перш за все, націлене на неповторно-індивідуальне, сповідальне, особистісне вираження. Звідси чітке відторгнення всього традиційного, стереотипного, звичного, загальноновживаного.

Отже, домінантою встановлення елітарної культури є формула: «мистецтво для мистецтва». Лінія аналізу та філософування у авторському кінематографі простежується найяскравіше. Його головна особливість, на наш погляд, полягає у інтелектуальному потенціалі, необхідності розвитку мислення, використанні філософської рефлексії розуміння задуму художника. Авторське кіно порушує онтологічні питання, ставить гострі моральні проблеми, досліджує долі героїв та передає їх внутрішній світ. Воно шукає причини буття, причини



бездохідності та атомарності соціуму, є сюрреалістичне та абсурдне. Фільми Д. Кассаветіса, К. Таратіно, М. Скорсезе, С. Кубрика та інших не можна назвати масовим апріорі, тому що їх елітарність простежується вже на стадії виробництва, де режисер, який контролює продюсера (іноді одна особа) визначає та обмежує заздалегідь аудиторію.

Поетичне осмислення реальності, що включає фантазії, міфологічні мотиви, сновидіння, побудоване на сукупності різних поетичних образів. Окрім того, для авторського кінематографа надзвичайно суттєві такі морально-філософські аспекти: відображення і пізнання реальності, проблема особистості. Автор передає особливість своєї епохи, висловлюючи через почуття та думки героїв тривоги, надії та намагання уникнути людських страждань. Власну інтерпретацію реальності режисер представляє глядачеві, який також наділений суб'єктивністю та здатен по-своєму інтерпретувати кінотекст.

Індивідуальна філософія режисера транслюється за допомогою засобів кіномови. Серед них можна виділити візуальні засоби (наприклад, композицію кадру, кольорову гаму, експерименти зі світлом і тінню), звукові засоби (музика, діалоги), монтаж (ритм і темп, нелінійний монтаж), а також оповідальні прийоми (символізм та метафори, нелінійний сюжет). Засоби виразності, що використовуються, подають певну інформацію глядачеві, розкривають ідеї автора, а також вибудовують діалог автора із глядачем.

Українське авторське кіно має сильну традицію і зараз активно розвивається. Воно менш поширене, ніж комерційне, тому його не зразу побачиш. До нього належить класика (поетичне кіно), зокрема стрічки «Тіні забутих предків» (1965, реж. С. Параджанов), «Криниця для спраглих» (1965, реж. Ю. Іллєнко). Ці два фільми – основа українського авторського кіно – дуже образного, символічного, поетичного. Сучасне авторське кіно представлене роботами «Плем'я» (2014, реж. М. Слабошпицький), «Атлантида» (2019, реж. В. Васянович), «Додому» (2019, реж. Н. Алієв), «Стоп-Земля» (2021, реж. К.



Горностай), «Памфір» (2022, реж. Д. Сухолиткий-Собчук), у яких переважають особисті історії, експерименти із формою та мовою кіно. Загалом, українське авторське кіно більше орієнтоване на фестивалі та мислячого глядача, ніж на широку дистрибуцію.

На підвищення авторитету та інтересу до українського кінематографу, як за кордоном, так і в своїй країні, необхідні заходи його популяризації. Останнім часом уряд активно займається цим питанням. 2016 рік було проголошено Роком українського кіно. Це зроблено для того, щоб підтримати національне кіновиробництво, популяризувати українське кіно, відновити кіноіндустрію після тривалого спаду, формувати культурну ідентичність. Упродовж 2016 року збільшилось державне фінансування кіно, активізувалась робота Державного агентства України з питань кіно, з'явилося більше українських стрічок у прокаті, проводилися фестивалі, покази, промо-кампанії. Від 2020 року на перше місце у популяризації української кінопродукції займають кінофестивалі «Молодість», «Docudays UA», Одеський міжнародний кінофестиваль, «Wiz-art», фестиваль високого мистецтва «Кінобукет». Організатори цих заходів показують українські фільми, запрошують міжнародних гостей, відкривають нові імена митців. Також проводяться і міжнародні фестивалі українського кіно. Серед них: «UKRAINA! Festiwal Filmowy» (Польща), Фестиваль українського кіно в Канаді (UFFA), «Ukraine on Film» (Брюссель), Франко-український фестиваль (Марсель). Також згадаємо кінолекторії Центру Держкіно, заходи таких державних інституцій, як «Українська кіноакадемія», «Золота Дзига», Державного агентства України з питань кіно. Вони фінансують стрічки, організовують вручення премій, підтримують фестивалі. Українські кіномитці беруть активну участь у світових фестивалях у Каннах, Венеції, американському «Санденс». Наприклад, фільм «2000 метрів до Андріївки» переміг на фестивалях «Sundance» і «Docudays UA».

Аудіовізуальна продукція України також представлена у програмі ЮНЕСКО «Пам'ять світу» — це міжнародна ініціатива, спрямована на



збереження документальної спадщини людства (архівів, рукописів, аудіозаписів, фільмів тощо). До цього Списку вже внесені п'ять різних за видами окремих документальних матеріалів і зібрань:

1. Колекція єврейського музичного фольклору (1912–1947), внесена у 2005 році.
2. Архіви Радзивіллів і Несвижська бібліотечна колекція – спільна номінація з Литвою, Польщею, Фінляндією, Білоруссю та росією (2009).
3. Акт Люблінської унії (1569) – спільна номінація з Польщею, Литвою, Білоруссю та Латвією (2017).
4. Документальна спадщина, пов'язана з аварією на Чорнобильській АЕС (1986) – подана у 2016 році, внесена у 2017.
5. Документальна спадщина Бабиного Яру, внесена у 2023 році.

Крім того, у 2023 році Україна долучилась до спільної ініціативи з Естонією, Латвією, Литвою та Польщею щодо долучення до програми листів на бересті, надісланих із Сибіру у 1945–1965 роках. Це нова спільна номінація, яка зараз перебуває на розгляді ЮНЕСКО [22]. На національному рівні в Україні вже створено Національний комітет програми «Пам'ять світу», який займається збереженням та оцифруванням архівів [23].

Авторське кіно представляє особливий спосіб мислення. Це свого роду філософія у образному форматі. Оскільки, в цьому кінематографі народжується критичний діалог, в якому кожна його частина виявляється здатною ставити під питання іншу і змінювати її, змінюючись сама. Можна стверджувати, що само по собі це кіно є прикладом критичного мислення. У мисленні та свідомості людини критичні установки були присутні упродовж усіх етапів історичного розвитку – починаючи з ідей Платона і критичного раціоналізму К. Поппера і до сьогодні. Лише у XX ст. критичне мислення стало самостійною дисципліною. Критичне мислення – це не просто мистецтво думати, а вміти аналізувати інформацію, ставити під сумнів, робити обґрунтовані висновки і приймати рішення на основі доказів.

Критичне мислення – це здатність не приймати все «на віру», перевіряти факти, бачити логіку або її відсутність, робити власні, аргументовані висновки. Джон Дьюї – один із перших, хто ввів це поняття. На його думку, рефлексивне мислення як основа критичного мислення – це активний, наполегливий і уважний розгляд будь-якого переконання або знання у світлі підстав, які його підтримують [24]. Роберт Енніс вважає, що критичне мислення – це розумне рефлексивне мислення, спрямоване на вирішення, у що вірити і що робити [25; 26, с. 2]. Пітер Фасіоне, автор «Delphi Report», наголошував, що критичне мислення – це цілеспрямований, саморегульований процес судження, що включає аналіз, оцінку та висновки [27]. Якщо спробувати знайти спільне у всіх дефініціях, то, по-перше, це свідомий, логічний і обґрунтований процес мислення і, по-друге, він допомагає аналізувати інформацію і приймати рішення.

Критичне мислення – це аналітичний процес, що базується на розвиненому аудіовізуальному сприйнятті та аудіовізуальному мисленні. Цей процес приводить реципієнта до інтерпретації та оцінки зашифрованого в авторському кінематографі медіатексту.

Критичне мислення передбачає наявність навичок рефлексії щодо власної мисленнєвої діяльності, вміння працювати з поняттями, судженнями, висновками, питаннями, наявність здібностей до аналітичної діяльності, а також оцінки аналітичних можливостей інших людей.

Авторський кінематограф, з одного боку, виступає результатом критичного мислення режисера, з іншого – може стати чудовим інструментарієм для розвитку цієї важливої навички в умовах повороту сучасної цивілізації до образного контенту. Однак може виникнути заперечення, що реципієнтами елітарного кінематографу є певна група людей, яка, можливо, вже має навички критичного мислення. Справа в тому, що кількість шанувальників даного виду мистецтва невелика і тому режисери та продюсери шукають спроби синтезу масового та елітарного кінематографу, вносячи до змісту арт-продукту



постмодерністський прийом подвійного кодування глядача, як у популярних фільмах «Кримінальне чтиво», «Матриця», «Космічна одісея». Один і той самий фільм «працює» на двох рівнях – зрозумілому і незрозумілому (для більш чи менш підготовленого глядача), або поверхневому рівні (доступному усім, розважальному) і глибинному рівні (філософському, символічному, для «підготовленого» глядача). Поверхневий рівень «Кримінального чтива» – кримінальна історія, яскраві персонажі, гумор, діалоги, насильство. Його глибинний рівень – нелінійна структура (порушення причинно-наслідкових зв'язків), цитати і алюзії на масову культуру та кіноісторію, іронія над самим жанром. Глядач із критичним мисленням аналізує структуру, розпізнає культурні коди. Фільм «Матриця» – філософія під виглядом екшену, для якого характерні динамічність, спецефекти (bullet time), історія героя (Нео як обраний). Глибинний рівень цієї стрічки представлений філософією реальності (що є «справжнім?»), алюзіями на Платон (печера), ідеєю Жана Бодрійяра про симулякри, питанням свободи і контролю. Широкий глядач дивиться бойовик, а підготовлений сприймає фільм як філософський текст. На відміну від попередніх робіт «Космічна одісея» вирізняється мінімумом сюжетних ліній і багатьма смислами. Відтак її поверхневий рівень – це науково-фантастичний сюжет, екзотика космосу, технології, зокрема штучний інтелект. Глибинний рівень представлений теорією еволюції людства, контактами із «вищим розумом», розмірковуванням над природою свідомості, символізмом у кінці фільму. Подвійне кодування цієї стрічки дуже складне: непідготовлений глядач може просто дивитися на космос, а інший – інтерпретує, аналізує, шукає сенси цього космосу.

Можливості подвійного кодування використовуються і в українському кіно, особливо в авторському та фестивальному форматі. Воно часто поєднує локальний (національний, емоційний) рівень із глибшим символічним або соціально-філософським змістом, зрозумілим не одразу. Наприклад,



поверхневий рівень фільму «Плем'я» – гостра соціальна історія про життя підлітків в інтернаті, їх кримінальні вчинки, насильство, драматизм існування. Глибинний рівень проявляється у повній відсутності перекладу жестової мови (глядач зумисне «викинутий» із комфорту словесного супроводу того, що відбувається на екрані і змушений сам трактувати події), а також у метафоризації закритого суспільства/інтернату, критиці цієї соціальної інституції.

Зв'язок між авторським кіно і теорією критичного мислення – не випадковий, він очевидний: авторський фільм не просто розповідає історію, а змушує глядача мислити, інтерпретувати і сумніватися. Тобто він працює як практична «складова» критичного мислення. Авторське кіно має індивідуальне бачення режисера, часто порушує складні, неоднозначні теми і уникає прямих чи простих відповідей. За своєю природою воно проблематизує реальність, а не спрощує її. А критичне мислення (у теорії), за Робертом Еннісом і Пітером Фасіоне, – це перш за все аналіз, оцінка, інтерпретація, формування обґрунтованих висновків [25–27].

Висновки. Авторський кінематограф можна розглядати як специфічну форму художнього мислення, що не тільки є результатом критичної рефлексії режисера, але й виступає ефективним засобом розвитку критичного мислення споживача інформації. В умовах великої кількості зорового контенту, необхідно навчитися адекватно сприймати, аналізувати та розуміти його.

Подальші наукові розвідки можуть стосуватися впливу цифрових медіа на формування типів мислення та моделей сприйняття реальності. Перспективним є вивчення особливостей впливу авторського кінематографа на розвиток критичного мислення в різних соціальних групах. Окрема увага може бути приділена «подвійному кодуванню» як шляху поєднання розважального та інтелектуального рівнів сприйняття. Також актуальним є вивчення розвитку українського авторського кіно в умовах глобалізації та його ролі у формуванні національної ідентичності.



Список використаних джерел

1. Mirzoeff N. An Introduction to Visual Culture. London: Routledge, 1999. 274 p. URL: https://imagesociale.fr/wp-content/uploads/Mirzoeff_IntroductiontoVisualCulture.pdf (дата звернення: 15.07.2025).
2. McLuhan M. Understanding Media: The Extensions of Man. New York: McGraw-Hill, 1964. [296 p.]. URL: <https://designopendata.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/05/understanding-media-mcluhan.pdf> (дата звернення: 22.07.2025).
3. Rancière J. The Emancipated Spectator. London: Verso, 2009. 138 p. URL: <https://imagemdisenso.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/07/the-emancipated-spectator-2009.pdf> (дата звернення: 12.08.2025).
4. Bordwell D., Thompson K. Film Art: An Introduction. 5th ed. New York: McGraw-Hill, 1997. 492 p. URL: <https://kabul-reconstructions.net/mariam/teaching/BordwellThompson.pdf> (дата звернення: 23.08.2025).
5. Брюховецька Л. І. Приховані фільми : українське кіно 1990-х. Київ: АртЕк, 2003. 383 с. (Бібліотека журналу «Кіно-Театр»).
6. Брюховецька Л. І. Найцікавіша історія в Європі. Екранні версії. Київ: Задруга, 2014. 493 с. (Кінематографічні студії ; вип. 2).
7. Брюховецька Л. І. Майстри кінозображення. Київ : Ред. журн. «Кіно-Театр» : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2020. 206 с.
8. Брюховецька Л. , Канівець А. Екранний портрет України. 12 кінорежисерів ХХІ століття. Київ : Кліо, 2025. 286 с.
9. Тримбач С. В. Олександр Довженко: Загибель богів : ідентифікація автора в національному часо-просторі. Вінниця : Глобус-Прес, 2007. 800 с. (Серія «Студія 1+1»).



10. Тримбач С. В. Кіно народжене Україною : [альб. антології укр. кіно]. Київ : Техніка, 2016. 377 с.
11. Khairati A., Ifdil I., Zulfi N. A. W., Annisa D. F., Putri Y. E. Digital Overload: Understanding Social Media Fatigue in Higher Education Based on Demographics and Technology Usage. *Islamic Guidance and Counselling Journal*. 2025. Vol. 8, № 2. Pp. 1–15. URL: <https://journal.iaimnumetrolampung.ac.id/index.php/igcj/article/view/6542> (дата звернення: 16.10.2025).
12. Шугаєв А. В. Феномен комунікації: сучасні трактування і філологічні інтерпретації. Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика. 2025. Т. 36 (75), № 6. С. 177–182.
13. Яковлев М. В., Дубас М. О., Купка О. В. Цифрова соціологія та постінформаційне суспільство: методологічні виклики й дослідницькі перспективи. *Габітус*. 2023. Вип. 55. С. 33–38. URL: <https://habitus.od.ua/journals/2023/55-2023/5.pdf> (дата звернення: 12.09.2025).
14. Baudrillard J. *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée, 1981. 230 p. URL: https://monoskop.org/images/4/4b/Baudrillard_Jean_Simulacres_et_simulation_1981.pdf (дата звернення: 17.03.2026).
15. Продюсер : [відеозапис] / реж. Сергій Вейн. Україна : Idea Films, 2019. 110 хв. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QAv6wrEW3xQ> (дата звернення: 19.12.2025).
16. Очікування та реальність: дівчина показала, чим Instagram відрізняється від реального життя. URL: <https://novosti-n.org/ua/ukraine/Ochikuvannya-ta-realnist-divchyna-pokazala-chym-Instagram-vidriznyayetsya-vid-realnogo-zhyttya-FOTO--317548> (дата звернення: 05.02.2026).
17. Gillespie T. *The Relevance of Algorithms*. 2017. <https://computingeverywhere.soc.northwestern.edu/wp->



content/uploads/2017/07/Gillespie-Relevance-of-

Algorithms.pdf?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 13.03.2026).

18. Huhn T., Bourdieu P., Johnson R. The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature. Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1993. Vol 54, № 1. Pp. 88–90.

19. Типологія культур. Етнічна і національна, елітарна і масова культури. Субкультури і контркультури. URL: https://stud.com.ua/5595/kulturologiya/tipologiya_kultur (дата звернення: 02.02.2026).

20. Скуратівський В. Л. Культура елітарна. Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс] / редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. Київ: Ін-т енцикл. досліджень НАН України, 2016. URL: <https://esu.com.ua/article-51454> (дата звернення: 22.02.2026).

21. Народна, елітарна та масова культура у соціальному дискурсі : монографія / Белінська Л. С., Глушко М. С., Данилиха Н. Р., Шевчук А.В. Львів, 2021. 168 с.

22. Листи на бересті внесуть до списку документальної спадщини ЮНЕСКО «Пам'ять світу» [Міністерство культури України]. URL: <https://mincult.gov.ua/news/lysty-na-beresti-vnesut-do-spysku-dokumentalnoyi-spadshhyny-yunesko-pamyat-svitu/> (дата звернення: 27.01.2026).

23. Збереження документальної спадщини: ЮНЕСКО і Євросоюз запустили перший проєкт в Україні. [Національна рада України з питань телебачення і радіомовлення]. URL: <https://webportal.nrada.gov.ua/zberezhennya-dokumentalnoyi-spadshhyny-yunesko-i-yevrosoyuz-zapustyly-pershyj-proyekt-v-ukrayini/> (дата звернення: 09.01.2026).

24. Dewey J. How We Think. Boston; New York; Chicago: D.C. Heath & Co, 1910, 242 p. URL:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/19/How_we_think_%28IA_how_wethink00deweiala%29.pdf (дата звернення: 17.01.2026).

25. Ennis R. H. A Concept of Critical Thinking: A Proposed Basis for Research in the Teaching and Evaluation of Critical Thinking Ability. Harvard Educational Review. 1962. Vol. 32, № 1. P. 81–111. URL: https://criticalthinking.net/wp-content/uploads/2024/04/Ennis_HER_v32n1_pp81-111.pdf (дата звернення: 11.01.2026).

26. Ennis R. H. Incorporating Critical Thinking in the Curriculum: An Introduction to Some Basic Issues. Inquiry: Critical Thinking Across the Disciplines. 1997. Vol. 16 (3). Pp. 1–9. URL: https://www.pdcnet.org/collection-ng/fshow?id=inquiryct_1997_0016_0003_0001_0009&pdfname=inquiryct_1997_0016_0003_0001_0009.pdf&file_type=pdf (дата звернення: 11.01.2026).

27. Facione P. A. Critical Thinking: A Statement of Expert Consensus for Purposes of Educational Assessment and Instruction (The Delphi Report). Millbrae, CA: The California Academic Press., 1990. ERIC Document Reproduction Service №. ED315423. URL: <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED315423.pdf> (дата звернення: 19.01.2026).