

КІНОРЕПРЕЗЕНТАЦІЇ СТРАТЕГІЙ ВИЖИВАННЯ В ЗБРОЙНИХ КОНФЛІКТАХ: ДРУГА ПОЛОВИНА ХХ — ПОЧАТОК ХХІ СТОЛІТТЯ

Б. О. Ружанський

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
 lyubomira70@i.ua

B. Ruzhanskyi

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0009-0001-7000-3050>

Б. О. Ружанський. Кінорепрезентації стратегій виживання в збройних конфліктах: друга половина ХХ — початок ХХІ століття

У статті розглядається кінематограф (художні фільми та серіали). Мета статті полягає в з'ясуванні основних підходів до репрезентації стратегій виживання в кінопродукції другої половини ХХ — початку ХХІ ст., присвяченій збройним конфліктам. Джерельна база складається з англомовних зарубіжних праць, що стосуються теорії кіно та досліджень на військову тематику. У статті зображено різноманітні стратегії виживання персонажів (від військовослужбовців елітних спецпідрозділів до підлітків без реальних навичок самооборони) в умовах як активних бойових дій, так і демобілізаційного та повоєнного побуту. Визначено ключові способи показу адаптації до екстремальних умов і психологічних травм через товариську взаємодію, наставництво, одноосібну моральну стійкість. Проаналізовано художні образи, створені на основі реальних особистостей та гіпотетичних уявлень.

Ключові слова: аудіовізуальне мистецтво, військовий кінематограф др. пол. ХХ ст. — поч. ХХІ ст., кінематографічні репрезентації, стратегії виживання.

B. Ruzhanskyi. Cinematic representations of survival strategies in armed conflicts: the second half of the XX — early XXI century

This article examines cinematography including feature films and series dedicated to armed conflicts. Its primary goal is to identify the main approaches used to represent survival strategies in film production from the second half of the XX to the early XXI century.

The methodology. The defined objective necessitated the use of a comparative methodology, which allows for the identification and comparison of the main approaches to representing survival strategies in the war cinematography of the second half of the XX — early XXI centuries across different countries. In the research we applied methods of systematization, comparative analysis, figurative-stylistic analysis, and content analysis.

The source base consists of English-language foreign scholarly works pertaining to film theory and military-themed research.

The results presented in the article make it possible to identify diverse survival strategies of characters (ranging from servicemen of elite special forces to adolescents without real self-defense skills) under the conditions of both active combat and demobilized/post-war life. The results highlight key methods of depicting adaptation to extreme conditions and psychological trauma through comradesly interaction, mentorship, and individual moral resilience. Artistic images based on both real individuals and hypothetical representations are analyzed.

The scientific novelty and relevance of the article. The novelty and relevance of this work lie in the fact that, for the first time in Ukrainian academic discourse, it illuminates the connection between artistic imagery, sociocultural conditions, and psychological mechanisms of adaptation. This allows for a new perspective on the role of cinematography in shaping modern perception of war as a complex and multidimensional phenomenon that extends beyond traditional battle narratives.

The practical significance of the article lies in the potential application of its findings within film studies and comparative research. Specifically, the results can be utilized when examining the portrayal of survival in military-specific combat situations. This analysis is conducted from the perspective of providing a potential viewer with maximally useful information for ensuring personal and collective safety, as well as for acquiring fundamental knowledge about behaviour in emergency situations.

Keywords: audiovisual art, military cinematography of the second half of the XX — early XXI century, cinematographic representations, survival strategies.

Актуальність теми дослідження. Війна, як одна з постійних складових людського буття, тісно пов'язана з питаннями виживання на індивідуальному та колективному рівнях, як у фізичному, так і в ментальному аспектах. Кінематограф, який є важливим інструментом

репрезентації соціальних практик, відіграє не лише роль свідчення історичних подій, а й демонструє внутрішні процеси адаптації до граничних ситуацій. Однак способи, якими воєнне кіно відтворює боротьбу за виживання, залишаються малодослідженими, особливо щодо їхньої символіки та впливу на суспільні уявлення.

У сучасному світі, де війни дедалі частіше набувають гібридного характеру, а травматичний досвід стає спільним для багатьох верств населення, актуалізується проблематика кінорепрезентації теми виживання в умовах війни. Визначити природу цих стратегій — означає з'ясувати, чи вони є відображенням реального соціального досвіду, чи результатом ідеологічного моделювання нових наративів. Крім того, дихотомічні моделі на кшталт «героїзм / капітуляція» або «солідарність / егоїзм» не охоплюють багатшаровості адаптивних механізмів, до яких входять психологічні, культурні та гендерні виміри.

Особливу дослідницьку цінність становить період другої половини XX — початку XXI ст., який охоплює значні трансформації військових конфліктів, зміну медіасередовища та зростання уваги до психічного стану особистості. Цей період дозволяє проаналізувати, як змінюється кінематографічне трактування виживання — від колективних моделей до індивідуалізованих підходів, характерних для випадків, коли комбатант не має підтримки під час бойового зіткнення.

Постановка проблеми. Отже, проблема дослідження полягає в багаторівневому аналізі воєнного кіно як засобу, що не лише відображає, а й активно формує уявлення про стратегії виживання. Наукова новизна та актуальність роботи — у необхідності висвітлення зв'язків між мистецькими образами, соціокультурними умовами та психологічними механізмами пристосування, що дозволяє по-новому поглянути на роль кінематографу у створенні сучасного образу війни як складного й багатовимірного явища, що виходить за межі традиційної батальної оповіді.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наукові праці, присвячені зображенню стратегій

виживання у воєнному кіно, можна умовно поділити на кілька напрямів. Перша група праць зосереджена на структурному аналізі фільмів, де тема виживання розглядається крізь жанрову оптику. Серед них — дослідження Т. Барнса (2001), Д. Біннса (2013), чії роботи демонструють, як через композиційні прийоми, звукоряд і монтажні рішення візуалізуються моделі пристосування до надзвичайних умов. Друга група досліджень аналізує війну як соціокультурне явище. Зокрема, праці Дж. Кілічарслана (2009), Р. Маседи та П. Дуліна (2012) виявляють, яким чином кіно відтворює суспільні уявлення та укорінені стереотипи.

Третя група охоплює кінострічки з елементами бойових дій у специфічних жанрах і напрямках кінематографу. У цьому контексті Б. Піпергердес (Piepergerdes, 2007) досліджує італійський неореалізм, тоді як Б. Стіффлемайр (2017) розглядає постапокаліптичні сюжети по типу фільму «Шалений Макс: Дорога гніву» (2015). Такі праці дозволяють ширше осмислити поняття виживання поза межами традиційного воєнного контексту. Четверту групу становлять праці, що поєднують історичну перспективу з психологічним підходом. Ф. К. Андреєску (2016) вводить поняття «військового диспозитиву», яке описує процеси формування фізичного й ментального простору солдата, а П. Хамер (2018) аналізує моделі реалістичного виживання під час облоги Сараєва у фільмі «Нафака» (2006). Остання група досліджень висвітлює особливості перебування людей у стресових умовах боєзіткнень, які відбуваються навколо них і можуть призвести до суттєвих поранень та інших негативних фізіологічних наслідків для здоров'я та життя. Серед них — праці Дж. Клоса (2017), Е. Мілліффа (2023).

Мета статті — з'ясувати основні підходи до репрезентації стратегії виживання в кінопродукції другої половини XX — початку XXI ст., присвяченій збройним конфліктам.

Методологія. Поставлена мета зумовила використання компаративної методології, яка дозволяє визначити та порівняти основні підходи до репрезентації стратегій виживання у військовому кінематографі другої половини XX — початку XXI ст. різних країн. У процесі роботи

застосовані методи систематизації, порівняльного, образно-стилістичного та контент-аналізу.

Виклад основного матеріалу дослідження. У воєнному кіно тема колективних стратегій виживання посідає одне з важливих місць, адже вона показує не лише бойову співпрацю, а й соціальні зв'язки всередині груп у ситуаціях стресу й небезпеки. Такі стратегії базуються на довірі, злагоджених діях і спільному прагненні до мети, що часто є ключовими чинниками збереження життя. У серіалі виробництва Стівена Спілберга і Тома Генкса для телеканалу НВО «Брати по зброї» (2001) тематика колективного виживання отримує глибоке розкриття через зображення щоденних взаємин бійців роти «Ізі» 101-ї повітряно-десантної дивізії. Зокрема, епізод «Бастонь» режисера Девіда Ліланда демонструє, як військові, опинившись у ворожому кільці під час Арденнської операції в грудні 1944 — січні 1945 рр., організовують побут й оборону: викопавши кілька прямокутних щілинних окопів, які було прийнято називати «лисячими норами», солдати розосередилися по них парами з метою не лише ефективного утримання позицій, а й через комфортну взаємодію з товаришами (невелика відстань між укриттями). Попри гостру нестачу боєприпасів і продуктів, функціонування підрозділу зберігається завдяки злагодженій взаємодії. Цей приклад підтверджує думку Т. Бернса (2001), що «Акцент у бойових фільмах на невеликих, чітко окреслених і товариських групах є не лише результатом уподобань сценаристів та режисерів до керованого кола персонажів, але й відображає психологічну реальність чоловіків на війні. Солідарність групи та глибокі дружні зв'язки, що формуються серед солдатів у стресових умовах бою, підтверджуються як численними свідченнями ветеранів, так і майже всіма бойовими романами та фільмами» (Burns, 2001, p. 57).

У фільмі «Тонка червона лінія» (реж. Т. Малік, 1998) відбувається відхід від традиційної героїзації: увага зосереджується на моральних сумнівах та емоційній виснаженості американських солдатів у ході битви за гору Остін проти японської імператорської армії протягом грудня 1942 — січня 1943 рр. на території Тихоокеанського театру бойових дій. У цьому контексті

солідарність не пов'язана з героїчними діями, а постає як мовчазна згода і підтримка. Зокрема, сцена перебування солдатів під артилерійськими обстрілами на аеродромі базування під час тижневої відпустки після кровопролитних боїв зображує групову емоційну відчуженість, яка спричинена не тільки наслідками боезіткнення, а й некомпетентністю капітана. Як зауважує Ф. Андреєску, «військовий диспозитив» моделює не лише тіло, а й свідомість бійця, занурюючи його в систему колективного функціонування (Andreescu, 2016, p. 207). У «Тонкій червоній лінії» ця система виявляється не стільки в дисципліні, скільки в спільному досвіді вразливості, спричиненому діями командування, що перетворюється на нову форму солідарності. Це чітко контрастує з класичним підходом, де військовий колектив завжди постає як єдине ціле з точки зору успішного виконання завдання під керівництвом досвідчених та глибоко-моральних офіцерів.

Деякі фільми фокусуються на творчості як засобі подолання травматичного досвіду. У кінострічці «Піаніст» (реж. Р. Полянський, 2002) головний герой, композитор Владислав Шпільман, зберігає відчуття власного «я» через музику, що стає його способом психологічного порятунку посеред катастрофи Варшавського гетто. До того ж, саме завдяки зв'язкам через свою мистецьку кар'єру, йому вдається успішно змінювати конспіративні квартири в перші дні єврейських чисток. Сцена, де він грає на фортепіано для німецького офіцера, який хоча і є нацистським функціонером, але прагне допомогти Владиславу врятуватися, втілює форму духовного спротиву, при якому талановитий композитор виживає завдяки чистій любові до своєї творчої професії. Як зазначає Д. Біннс, «Музика є постійним елементом у фільмі, використовується як характеристика персонажа, наративний прийом і символічна метафора. Вона — невіддільна частина сутності Шпільмана: він постійно думає про музику, грає на інструменті (часто машинально) або шукає способи, як вона може йому допомогти. Як наративний засіб, музика стає для Шпільмана рятівним кругом, адже саме вона не раз захищає його від жорстокого поводження нацистів» (Binns, 2013, p. 5). Така

стратегія яскраво контрастує із зображенням виживання як фізичної боротьби в більшості воєнних стрічок, особливо, коли мова йде про окупований населений пункт, на вулицях якого з різною періодичністю відбуваються боєзіткнення.

У боснійському фільмі «Нафака» (реж. Ж. Дуракович, 2006) протагоністи (Садо, Сагбей, Лана, Беба та ін.), які залишилися при облозі міста Сараєво Югославською Народною Армією в 1992 р., змушені по-різному адаптовуватися до нової реальності, але водночас всі вони зберігають віру в те, що Бог зарання визначив для кожного з них весь земний шлях. Як стверджує П. Хамер, «Війна — це особливий час, коли кожен має пристосовуватися до нових обставин. Інакше — приречений. Герої фільму “Нафака” демонструють, наскільки важким є життя в умовах облоги; але людина може вижити на війні, якщо це її / його “нафака” (доля). Якби все було так просто. Кожен із них виробив власну стратегію виживання й намагався протриматися. Хтось намагався втекти з міста, хтось займався проституцією, щоб заробити гроші, а хтось шукав помсти за несправедливість, яка сталася» (Hamer, 2018, p. 11). Стрічка не прикрашає такі стратегії, а показує їхню суперечливість: вони дозволяють зберегти життя, водночас знецінюючи людську гідність, хоча й при цьому персонажі самостійно вирішують напрям власних дій, навіть в умовах окупації та боєзіткнень.

У сучасному ж кінематографі дедалі частіше порушується питання того, що свідоме бажання перебувати в умовах бойових дій — це не прояв маскулітності, а соціально-психологічне відхилення. Так, у кінострічці «Володар бурі» (К. Бігеллоу, 2008) сержант Вільям Джеймс, новопризначений командир групи саперів в Іраку, у своєму образі втілює унікальне явище: в основному займаючись на службі безпечним підривом та знешкодженням вибухових пристроїв, герой також здатен протистояти бойовикам у ближньому стрілецькому бою та успішно брати участь у снайперських дуелях із противником. Тобто, його персонаж постає перед глядачем таким собі «універсальним» солдатом, який, попри вражаючий набір військових навичок, воліє займатися саме саперною справою з великою кількістю

постійних ушкоджень організму ударними хвилями та осколковими компонентами бомб. Як зауважує Дж. Клоус, «шокова контузія сприймалася багатьма як порушення або відхилення від панівних культурних і соціальних норм маскулітності» (Close, 2017, p. 11). Протягом подій фільму сержант Джеймс проявляє себе як зразковий командир та максимально професійний спеціаліст військової справи, але, повернувшись після ротації в мирне життя до сім'ї, він не може комфортно існувати в цивільному світі з набагато меншою кількістю небезпеки навколо.

Подібна дезадаптованість до цивільного життя зі сторони військовослужбовця демонструється в телесеріалі, створеному Вільямом та Девідом Бройлзами для каналу History «Шість» (2017–2018), у якому один із головних героїв, Річард Таггарт, після звільнення з Оперативної групи швидкого реагування військово-морських спеціальних операцій ВМС США, стає приватним охоронним підрядником у Нігерії, не бажаючи повертатися до мирного життя. Цей персонаж щиро вірить у свою винятковість при боєзіткненнях, покладаючись на великий досвід участі у збройних конфліктах, а також на треновані рефлексії та особливу інтуїцію до небезпеки. Переживши численні військові операції по всьому світу та полон радикальної мусульманської організації Бокохарам, Річард знаходить свою смерть від кулі завербованої терористами дівчинки-підлітка на території США. Як зазначає Е. Мілліфф, «Люди з високою оцінкою передбачуваності очікують, що зможуть вносити поведінкові корективи та залишатися в безпеці без надмірних реакцій» (Milliff, 2023, p. 6). Таким чином, подібні сцени з фільмів та серіалів демонструють, що осередки небезпеки можуть виникати навіть, здавалося б, у безпечних умовах мирного життя, де стратегії виживання в поєднанні зі спеціальними навичками та значним досвідом, можуть не мати реального сенсу при раптових обставинах виникнення боєзіткнення.

Зазначимо, що в основі будь-якої війни або конфлікту, де є загроза життю людини, є саме факт вбивства кимось кого-небудь. Таким чином, у кінематографі й прийнято вирізняти образи героїв, які можуть чинити акти насилля для досягнення праведних цілей, та злодіїв,

котрі діють всупереч прийнятним законам моралі та людяності. Також у витворах мистецтва трапляється архетип «антигероя», що поєднує позитивні та негативні характеристики при участі в конфліктах з метою завдати противнику фізичної та психологічної шкоди. Такими персонажами, наприклад, є капітан Віллард та полковник-ренегат Куртц із фільму «Апокаліпсис сьогодні» (реж. Ф. Коппола, 1979). Для розуміння контексту дій вказаних антигероїв необхідно розглянути саме завершення стрічки. Капітан, пройшовши через усі жорстокості, які приносить війна як явище, проникається взаємною симпатією до Куртца, котрий дозволяє вбити себе і, водночас, заповідає створення ним же ж плем'я відлюдників Вілларду. Тобто, у фільмі один антигерой позбавляє життя іншого, одночасно виконуючи, здавалося би, праведний наказ від держави з ліквідації дезертира, та здійснює волю самого ж злодія, який, по ідеї, мав би протистояти протагоністові. Турецький дослідник Дж. Кілічарслана щодо цього ж явища стверджує: «Акт вбивства не лише знищує альтернативну цивілізацію Куртца, але й стає своєрідною псевдоперемогою цивілізації. Хоча фільм начебто показує безглуздість і божевільня війни, він завершується відновленням чоловічої ідентичності та перемоги Америки» (Kılıçarslan, 2009, p. 110–111).

Також зазначимо, що окремі фільми різних жанрів і мистецьких напрямів є дотичними до воєнного кіно та демонстрації стратегій виживання. Таким, наприклад, є постапокаліптичне кіно, яке перетворює виживання з тимчасового стану на щоденну реальність, де старі правила втрачають сенс, а нові народжуються з болю, втрат й імпровізації. Як зазначає Б. Стіффлемайр, цей жанр «особливо цікавиться формальними експериментами, постмодерністськими ідеями, карнавальною трансгресією та проблемами виживання й спільноти» (Stifflemire, 2017, p. 2).

У масштабних постапокаліптичних стрічках з великою кількістю екшн-епізодів, наприклад такому, як «Божевільний Макс: Дорога гніву» (реж. Дж. Міллер, 2015), виживання залежить від тимчасових альянсів. Головні герої, Фуріоза та Макс, об'єднуються не через довіру, а задля боротьби за виживання та ресурси проти банди

тирана Безсмертного Джо. Обоє персонажів вже є ветеранами локальних збройних конфліктів і психологічно травмованими особистостями, чий образи віддзеркалюють гіпотетичні уявлення про постцивілізаційний світ, де немає місця звичайним людським якостям, таким як веселощі, різноманітні чесноти та жага до творчості або самовираження. Але, наприклад, Фуріоза, втративши матір, перетворює свій біль на рушійну силу революції та намагається врятувати наложниць Безсмертного Джо із сексуального рабства, тоді як Макс, колишній поліцейський, дружину та сина якого вбили байкери-злочинці, безцільно мандрує австралійською пустелею в пошуках бензину та найнеобхіднішого провіанту. Ці моделі відповідають твердженням Р. Маседа та П. Дулін, згідно з якими «наслідки травми були предметом інтересу не лише для фахівців із психічного здоров'я, але й захопили уяву американців через культурні артефакти. Особливо травмовані ветерани стали цінним матеріалом для розробки персонажів у голлівудських фільмах» (Maseda & Dulin, 2012, p. 1).

Якщо міркувати про напрями кінематографу, які дотичні до тематики військових фільмів, то одним із таких, наприклад, є італійський неореалізм. Ця мистецька течія, першим представником якої прийнято вважати стрічку-лауреата «Золотої пальмової гілки» 1-го Канського фестивалю «Рим, відкрите місто» (реж. Р. Росселліні, 1945), характеризується реалістичним зображенням поствоєнного побуту пересічних людей на території всього Апеннінського півострову з вкрапленнями сцен боєзіткнень або ж конфліктів на підґрунті нерівності та стрімкого розвіювання фашистських ідеалів. Як пише Б. Піпергердес, «Через впровадження місцевих та регіональних соціальних реалій у кінематограф, неореалізм викрив оману італійської єдності, приписувані Рісорджименто, одночасно пропонуючи радикально нову концепцію націоналізму, основану на класовій свідомості, культурній різноманітності та регіональній взаємодоповнюваності в післявоєнному середовищі, яке характеризувалося масштабною реконструкцією політики, економіки та культури нації» (Piepergerdes, 2007, p. 233).

Яскравим представником італійського неореалізму з демонстрацією натуралістичного конфлікту інтересів із вбивствами та використанням стрілецької зброї є фільм «Нема миру під оливами» (1950 р., реж. Джузеппе Де Сантіс). У кінострічці розповідається про ветерана Франческо, який протистоїть заможному пастуху Агостіно, що за часів Другої світової війни збагатився, крадучи чужих овець. Здавалося б, дрібне провінційне зіткнення у фільмі зображується як протиставлення образів чесного патріота своєї країни з репутацією героя та хитрого багатія без поваги до співвітчизників. Тому, коли герої починають перестрілку й Агостіно, після закінчення в нього набоїв, кидається зі скелі, то карабінери (прим. — один з видів поліції в Італії) стають на сторону Франческо та обіцяють переглянути судову справу щодо звинувачень проти нього. Таким чином демонструється стратегія виживання, пов'язана із залученням на свою сторону союзників із певними повноваженнями, завдяки власним чеснотам та репутації людини з принципами.

Висновки. Аналіз воєнного кінематографу другої половини XX — початку XXI ст. дозволяє сформулювати такі узагальнення:

- у більшості стрічок періоду, що досліджується, колективні стратегії виживання ґрунтуються на взаємній довірі, спільній меті, консолідації зусиль, часто ідеалізуються через

призму героїзму, базуються більше на дисципліні, аніж на імпровізації («Брати по зброї»);

- під впливом історичних, технологічних та культурних змін солідарність трансформується, залишаючись при цьому центральним елементом військових наративів. Це динамічний процес, який постійно випробовується жорстокістю реальності («Тонка червона лінія»);
- у кінематографі США групова ідентичність поступово доповнюється індивідуалізованими стратегіями виживання, які часто концентруються на внутрішній боротьбі персонажів, де травма стає наративним ядром, маскулінність — динамічним процесом, який адаптується до викликів травми, моральних дилем і нових соціальних очікувань, а адаптація — шляхом до відновлення або занепаду («Володар бурі»). Індивідуальні стратегії виживання відображають багатовимірність людського досвіду: від творчого переосмислення травми до її впливу на особистість. Адаптація — це сукупність виборів, де кожне рішення формує нову реальність.

Перспективи подальших досліджень полягають у порівняльному аналізі регіональних особливостей стратегій виживання в українському, азійському та близькосхідному кінематографі.

Список посилань / References

- Andreescu, F. C. (2016). War, trauma and the militarized body. *Subjectivity*, 9(2), 205–223. <https://doi.org/10.1057/sub.2016.2>. [In English].
- Binns, D. (2013). Myth and nostalgia in cinematic representations of World War II. In *The London Film & Media Reader*. (pp. 249–256). <https://doi.org/10.13140/RG.2.1.1770.4800>. [In English].
- Burns, T. L. (2001). Cinematic translation: The case of war films. *Cadernos de Tradução*, 1(7), 53–65. <https://doi.org/10.5007/5744>. [In English].
- Close, J. (2017). *The image of Shell Shock: Psychological trauma, masculinity, and the Great War in British and American cinema* [Unpublished master's thesis, University of Birmingham]. University of Birmingham. [In English].
- Hamer, P. (2018). *Survival strategies during the war in Sarajevo, Bosnia-Herzegovina presented in the film Nafaka* [Conference paper]. Retrieved from https://www.academia.edu/36705130/Survival_strategies_during_the_war_in_Sarajevo_Bosnia_Herzegovina_presented_in_the_film_Nafaka. [In English].
- Kiliçarslan, C. (2009). The masculinist ideology and war-combat films: Reassertion of masculinity in Hollywood. *Hacettepe University Journal of Faculty of Letters*, 26(1), 101–120. [In English].
- Maseda, R., & Dulin, P. L. (2012). From weaklings to wounded warriors: The changing portrayal of war-related post traumatic stress disorder in American cinema. *49th Parallel*, 30. <https://49thparalleljournal.org/wp-content/uploads/2014/07/3-masedadulin-from-weaklings.pdf>. [In English].

- Millif, A. (2023). Making sense, making choices: How civilians choose survival strategies during violence. *American Political Science Review*, 118(3), 1–19. <https://doi.org/10.1017/s0003055423001259>. [In English].
- Piepergerdes, B. J. (2007). Re-Envisioning the nation: Film neorealism and the postwar italian condition. *ACME*, 6(2), 231–257. <https://doi.org/10.14288/acme.v6i2.776>. [In English].
- Stifflemire, B. S. (2017). *Visions of after the end | A history and theory of the post-apocalyptic genre in literature and film* [Doctoral thesis, The University of Alabama]. The University of Alabama <http://pqdtopen.proquest.com/#viewpdf?dispub=10635886>. [In English].

.....
Б. О. Ружанський

аспірант, Харківська державна академія культури,
м. Харків, Україна

.....
B. Ruzhanskyi

postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture,
Kharkiv, Ukraine

.....
Отримано: 01.10.2025

Прийнято до друку: 16.10.2025

Опубліковано: 25.12.2025