

ОСОБЛИВОСТІ ЧАСОПРОСТОРОВОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ПЕРІОДУ НЕЗАЛЕЖНОСТІ: НАРАТИВНИЙ ПОРЯДОК

А. С. Супрун-Живодрова

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
 ім. М. Т. Рильського НАН України, м. Київ, Україна
 izumka95@gmail.com

A. Suprun-Zhyvdrova

M. T. Rylskyi Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of the
 National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0003-1633-6417>

А. С. Супрун-Живодрова. Особливості часопросторової організації українського аудіовізуального мистецтва періоду незалежності: наративний порядок

У статті проаналізовано особливості часопросторової організації українського аудіовізуального наративу доби Незалежності. Розмежовано поняття «історії» (дієгезису) як послідовності подій і «сюжету» як драматургічної та темпоральної структури твору. Визначено основні часові категорії наративу й класифіковано їх. Розглянуто роль невербальних засобів — монтажу, звуку, кольору — у позначенні часових переходів. Установлено, що для українського аудіовізуального мистецтва характерна лінійна структура з флешбеками, пов'язаними з теперішнім, тоді як пролепси трапляються переважно у фантастичних творах. Уперше здійснено системний аналіз часової організації українського аудіовізуального наративу з позицій сучасної наратології, запропоновано типологію часових зсувів і засобів їхнього вираження, що виявляє зв'язок між структурою оповіді та національно-культурними особливостями кінематографу.

Ключові слова: аудіовізуальний наратив, український кінематограф, наративний порядок, флешбек, аналепсис, пролепсис, флешфорвард, силепсис, історія, сюжет.

A. Suprun-Zhyvdrova. Peculiarities of the spatio-temporal organization of Ukrainian audiovisual art during the period of independence: narrative order

Temporal organization is one of the fundamental dimensions of cinematic narration, defining how events are ordered, perceived, and emotionally experienced by the viewer. This study examines the varieties of narrative order in storytelling and the specific features of temporal organization in Ukrainian audiovisual narratives of the independence period, focusing on the distinction between “story” (diegesis) and “plot” as a spatio-temporal and dramaturgical structure.

The purpose of the article is to identify and classify the principal temporal mechanisms of Ukrainian audiovisual narratives and to analyze how they function in constructing meaning within cinematic time and space. The study applies narratological analysis, viewing the audiovisual work as a structured text with its own internal temporality, and systemic and art studies methods, which allow considering the film as an integral artistic whole.

The methodological framework combines classical narratology (G. Genette, S. Chatman, D. Bordwell) with postclassical and cognitive approaches (M.-L. Ryan, M. Fludernik, D. Herman), enabling analysis of temporal structures as formal and perceptual phenomena. The structural-semiotic method is applied to study the organization of narrative time through order, duration, and frequency of events, while the comparative-historical and art studies methods situate Ukrainian audiovisual narratives within broader European and post-Soviet cultural contexts, interpreting film as a unified artistic and communicative whole.

The results. The research identifies the key temporal narrative categories — present tense of the story, analepsis, prolepsis, flashback, flashforward, and syllepsis — and classifies them as diegetic and non-diegetic, verbal and non-verbal. The study further analyzes the role of non-verbal means such as editing, sound, color, lighting, camera angle, subtitles, and graphic inserts in marking temporal transitions. The findings demonstrate that Ukrainian audiovisual art of the independence period predominantly employs a linear plot structure with flashbacks connected to the story's present, while prolepses and future-oriented temporal shifts are largely absent or marginal, appearing mainly in certain works of the science fiction genre.

The scientific novelty. The article presents the first systematic narratological analysis of the temporal organization of Ukrainian audiovisual narrative, introducing a typology of temporal shifts and expressive techniques that reveal the connection between narrative temporality and Ukrainian national identity.

* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

Conclusions. Contemporary Ukrainian audiovisual narratives mostly rely on linear storytelling and the present tense of narration, which often extends into the past through flashbacks. Traumatic historical experiences generate anisochronies that serve as a tool for reinterpreting collective memory and reconfiguring cultural meanings within the national context.

Keywords: *audiovisual narrative, Ukrainian cinema, narrative order, flashback, analepsis, prolepsis, flashforward, syllepsis, story, plot.*

Актуальність теми дослідження. Категорія часу і простору є однією з фундаментальних у філософії, культурології та мистецтвознавстві, оскільки саме вона визначає специфіку організації художнього твору та особливості людського досвіду. У ХХ ст. осмислення темпоральності набуло нових вимірів: у фізиці (А. Ейнштейн), філософії (М. Гайдеггер, П. Ріквор), літературознавстві (М. Бахтін, Ж. Женетт) час постає як багатошарова й нелінійна структура, тісно пов'язана з простором і здатна вивчати дійсність як феномен. У цьому контексті дослідження українського аудіовізуального мистецтва періоду Незалежності набуває особливого значення, оскільки саме в цей період наративні стратегії стали важливим інструментом переосмислення колективної пам'яті, історичних травм і процесу національної ідентифікації. Час у кіно постає не лише художньою категорією, а й соціокультурною: він відображає досвід репресій, воєн, постколоніального стану та водночас структурує сучасне відчуття реальності. Увага до того, як українські митці працюють із темпоральними розривами, чи тяжіють до лінійного викладу подій, чи експериментують із нелінійними формами, дозволяє зрозуміти, яким чином кінематограф стає простором формування колективної свідомості. Актуальність дослідження українського аудіовізуального мистецтва періоду Незалежності визначається тим, що саме в цей період наративні структури стали інструментом осмислення колективної пам'яті, історичних травм і процесу формування національної ідентичності.

Постановка проблеми. У сучасному українському кінематографі спостерігається активне переосмислення наративних стратегій, зумовлене як суспільно-історичними трансформаціями, так і розвитком аудіовізуальних засобів. Попри

значну кількість досліджень, присвячених тематиці, жанровим особливостям та естетичним пошукам українського кіно, питання часової організації та наративного порядку залишаються майже неопрацьованими. В українському мистецтвознавчому дискурсі бракує системних праць з опором на посткласичний наратологічний дискурс, які розглядали б часові структури оповіді, як аналепсис, пролепсис, флешбек, флешфорвард, силепсис, у контексті аудіовізуального мистецтва. Проблема ускладнюється тим, що часові зсуви в аудіовізуальному тексті нерідко виражаються невербальними засобами (монтажем, кольором, світлом, звуком, ракурсом, титрами), що потребує міждисциплінарного підходу до аналізу. Відсутність комплексного наратологічного осмислення часопросторової організації українського аудіовізуального наративу періоду Незалежності створює наукову прогалину, заповнення якої є необхідним для розуміння еволюції національної моделі оповіді та механізмів формування історичної пам'яті у візуальній культурі.

Мета статті — виконати дослідження наративного порядку й темпоральної динаміки українського аудіовізуального мистецтва періоду Незалежності, зосереджуючись на функціях часових зміщень. Особлива увага приділяється кореляції темпоральних прийомів із процесами відтворення культурної пам'яті та окреслення національної ідентичності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема часу та простору в мистецтві має широку теоретичну традицію, що ґрунтується на працях зарубіжних дослідників Ж. Женетта, Ц. Тодорова, С. Шмітта, Д. Бордвелла, К. Томпсона, Р. Барта, А. Базена, Ж. Дельоза, М. Бахтіна та інших вчених, які заклали методологічні засади сучасної наратології й кінознавства. Їхні концепції дозволяють розглядати час не лише як послідовність подій, а й як складну структурну категорію, що визначає драматургію, ритм та сприйняття твору. В українському гуманітарному дискурсі ця проблематика розвивалася переважно в межах літературознавства та культурології. У галузі кінознавства дослідження аудіовізуальної темпоральності торкалися питань особливостей хронотопу, культурної

пам'яті та національної ідентичності крізь призму минулого. Таким чином, Л. Брюховецька аналізує проблеми ідентичності та історичної пам'яті у вітчизняному кінематографі, С. Тримбач розглядає еволюцію українського кіно в контексті історичних трансформацій і суспільних зрушень. Особливе значення має монографія І. Зубавіної «Час і простір у кінематографі» (2008), у якій проведено системний аналіз функціонування хронотопу в кіно.

Водночас більшість досліджень, що стосуються аудіовізуальних творів, зосереджені на окремих аспектах часової організації, переважно на загальнотеоретичних положеннях або на аналізі окремих стрічок. Це обмежує можливість сформувати комплексне уявлення про часові стратегії в аудіовізуальному мистецтві. Попри наявність значного наукового доробку, темпоральна організація аудіовізуального наративу досліджувалася фрагментарно й залишалася поза системним підходом. Недостатньо вивченими є такі питання, як використання темпоральних зсувів (аналепсису, пролепсису, флешбеків, флешфорвардів, силепсису) у поєднанні з невербальними засобами маркування часу, зокрема монтажем, кольором, світлом, звуком, графічними вставками. Саме ці аспекти становлять основу запропонованого дослідження, яке фокусується на виявленні специфіки часової організації українського кінематографу періоду Незалежності та простеженні її зв'язку з процесами культурної пам'яті й формуванням національної ідентичності.

Виклад основного матеріалу дослідження. В аудіовізуальному мистецтві час постає в чотирьох формах: минулій, теперішній, майбутній та можливій. Водночас у межах аудіовізуального наративу він реалізується на різних рівнях, кожен з яких має власні принципи організації: дієгетичному (час всередині історії), сюжетному (послідовність і структура подій), наративному (спосіб їхнього розгортання) та рецептивно-му (переживання часу глядачем). Для того щоб аналізувати формування часу на кожному із цих рівнів, необхідно звернутися до базового розмежування понять «фабула» (історія) та «сюжет». У XX ст. напрям формалізму в літературі та мистецтві виокремив час фабули (або історії)

як лінійне розгортанням сукупності всіх подій внутрішнього світу історії в їх хронологічному порядку (Chatman, 1990). Натомість сюжет упорядковує цей часопростір у такий спосіб, який сприятиме розкриттю ідеї твору, утворюватиме драматургію тощо. Якщо час історії є умовно безкінечним і лінійним, то час сюжету обмежується певним відрізком цієї історії та вміщується в хронометраж твору. Сюжетний час оперує різними темпоральними зсувами — флешбеком, флешфорвардом, аналепсисом, пролепсисом, силепсисом, які створюють багатовимірність часу та визначають емоційне й когнітивне сприйняття глядача (Genette, 1980).

Уперше системне теоретичне обґрунтування та сформовану типологію часових характеристик наративу запропонував Ж. Женетт. У своєму дослідженні темпорального виміру оповіді він виокремив три основні компоненти: порядок подій, тривалість (наративну швидкість) та частотність (Genette, 1980, р. 23). Розглянемо детальніше наративну послідовність подій, що надає змогу відрізнити хронологічні (лінійні) та відхилені від часової прямої (нелінійні) моделі оповіді. Женетт використовує термін «анахронія» для позначення будь-якої розбіжності між порядком подій у фабулі та їхнім розміщенням у нарації. Лінійний наратив передбачає відтворення подій у природному часовому порядку, коли хронологія історії збігається з її розповіддю (Genette, 1980, р. 35), натомість анахронія (від грец. *anachronos* — «поза часом», «всупереч часові») створює розрив між послідовністю фабули та формою її наративного викладу (Рис. 1).

Розподіл подій на минуле та майбутнє зазвичай не викликає суттєвих труднощів, натомість визначення «теперішнього часу історії» залишається проблематичним. У науковому дискурсі ця категорія досліджена недостатньо, хоча саме нечіткість її визначення ускладнює аналіз анахроній, оскільки будь-які темпоральні зсуви, зокрема аналепсис і пролепсис, завжди співвідносяться з теперішнім моментом наративу. Власне, ця часова категорія є однією з найскладніших для вивчення не лише в наратології, а й у філософії, фізиці, психології та інших дисциплінах (Nelson & Spence, 2020, р. 230). Попри те, що окремі концепції часу, розроблені у філософських і

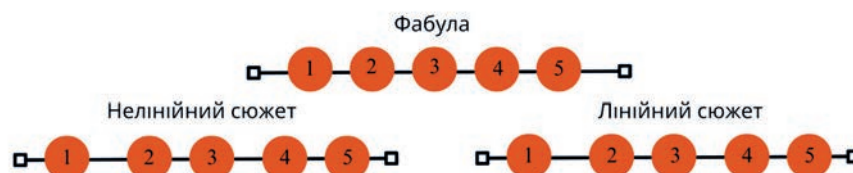


Рис. 1. Лінійні та нелінійні сюжети. Джерело: розроблено автором.

фізичних теоріях, можуть бути продуктивно застосовані до аналізу наративу, основуючись на здобутках культурології та кінознавчих досліджень, все ж можна висунути обґрунтовані припущення щодо функціонування категорії «теперішнього часу» в аудіовізуальному наративі.

Як і будь-який інший часовий зсув, категорія теперішнього часу може реалізовуватися за допомогою вербальних і невербальних, а також дієгетичних і недієгетичних засобів. У наративі теперішній час позначається через систему специфічних маркерів, що дозволяють глядачеві відрізняти актуальну сюжетну площину від ретроспективних або проспективних вставок. До вербальних маркерів належать діалоги персонажів, які створюють ефект безпосередньої присутності, характеристика голосу — інтонація, тембр, емоційне забарвлення та ритм мовлення. Значною мірою цю функцію виконує також закадровий коментар, коли він обмежується межами теперішнього часу історії. Додатково використовуються недієгетичні титри з поясненнями, датами або позначенням місця дії, що конкретизують момент події та допомагають глядачеві орієнтуватися в часовій координаті.

Невербальні маркери теперішнього часу в аудіовізуальному наративі виявляють значно більшу різноманітність. До них належать колірна палітра, яка виділяє актуальні події за допомогою нейтральних тонів, на відміну від сепії чи чорно-білої стилізації, що позначають минуле, а також світлове рішення: натуральне освітлення зазвичай сигналізує про «теперішнє», тоді як приглушене або контрастне світло відсилає до інших часових площин. Важливу роль відіграють монтажні переходи — склейки, затемнення чи спалахи, які маркують межі часових зсувів, а також зовнішній вигляд персонажів (одяг, грим, вік) і просторове оточення з реквізитом, що закріплюють відчуття «актуального моменту» дії.

Це може бути використання автомобілів певної епохи, одягу, телефонів та інших гаджетів. Важливим орієнтиром є пропорційна домінанта сцен: якщо більша частина фільму розгортається в часовому відрізку, позначеному згаданими засобами, глядач сприймає його як «теперішній час» оповіді, доки не з'являються аналепси (зсуви в минуле) або пролепси (проекції в майбутнє). Слід зауважити, що орієнтація глядача в загальних часових межах твору формується поступово, здебільшого після експозиції, у процесі розгортання основної сюжетної лінії (Nelson & Spence, 2020). Саме на цьому етапі визначається наративна точка відліку, щодо якої конструюються всі подальші часові зсуви.

У сучасному наративному аналізі ключовими формами анахронії виступають аналепсис та пролепсис, які дозволяють порушувати хронологічну послідовність подій теперішнього часу для психологічного розкриття персонажів, створення мотивів та лейтмотивів. Як відзначають Д. Бордвелл і К. Томпсон у праці «Мистецтво кіно» (2019), основуючись на концепції темпоральної організації наративу Ж. Женетта, часова структура оповіді надає змогу по-новому інтерпретувати події фабули, маніпулюючи сприйняттям причинності та послідовності (Bordwell & Thompson, 2019, p. 80). Аналепсис передбачає переміщення наративу в минуле в результаті введення ретроспективних епізодів, що пояснюють мотиви героїв або розкривають причинно-наслідкові зв'язки між подіями. У кінематографі цей прийом часто реалізується у формі «флешбеку», який тимчасово перериває хронологію основного сюжету, надаючи глядачеві додатковий контекст і сприяючи глибшому розумінню внутрішнього стану персонажів (Миславський, 2024, с. 203). Пролепсис, навпаки, являє собою наративне випередження, яке переносить глядача в майбутнє, демонструючи

події, що ще не відбулися в межах поточно-го оповідування. У практиці аудіовізуального мистецтва проlepsис часто реалізується через «флешфорвард», який не лише прогнозує розвиток подій, а й створює драматичне напруження, формує передчуття та дозволяє митцям маніпулювати очікуваннями глядача (Миславський, 2024, с. 205). Обидва типи хронологічних зсувів можуть співвідноситися з «теперішнім» моментом історії або функціонувати автономно, відіграючи роль структурних елементів нелінійного наративу (Рис. 2).

У наративі флешбеки, що пов'язані з теперішнім часом історії, умовно поділяються на обмежені, експозиційні та онейричні. Обмежений флешбек активується певним тригером — предметом, звуком, ситуацією або локацією, що відтворює спогад із варіаціями. Експозиційний флешбек реалізується через усвідомлене вербалізоване пригадування персонажем минулої події, звернене до іншого героя або безпосередньо до глядача. Онейричний флешбек виникає в межах сновидіння, реконструюючи минулі події (Planes et al., 2022, р. 95–97). Дослідження Пленса (2022) показує, що в серіалах платформи «Netflix» найчастіше використовується обмежений флешбек (там само, с. 101), повторна поява якого пов'язана з відтворенням об'єкта, простору чи сенсорного стимулу, що активував первісну подію. Флешбеки виступають ключовим наративним прийомом у багатосерійних фільмах і серіалах, де вони нагадують глядачеві про події попередніх епізодів, оновлюють інформацію, підкреслюють значущість ключових подій, мотивів персонажів та причинно-наслідкових зв'язків, особливо в серіалах із горизонтальною структурою наративу. Повторення подій формує повторювальний наратив, проте надмірне використання флешбеків може призводити до

клішованості, що особливо помітно в мелодрамах та детективах. Додатково на сприйняття сцен впливають музика та темп оповіді.

У сучасному українському кінематографі флешбек виступає багатофункціональним наративним прийомом, виконуючи різні завдання залежно від драматургічного контексту та емоційної тональності сцени. У фільмі «Хайтарма» (реж. Ахтем Сеїтаблаєв, 2013) ретроспективні епізоди розкривають передісторію майора Кротова та стимулюють його внутрішню трансформацію, зокрема через спогади про порятунок родини головним героєм Амет-Ханом Султаном, формуючи емоційний контрапункт до основного сюжету. Подібна функція простежується в стрічці «Інший Франко» (реж. І. Висневський, 2021), де герой повертається до молодості та участі в «Пласті», що пояснює формування ключових стосунків і мотивів антагоніста, зумовлених ревностями й поразкою. Ретроспективні зсуви іноді складно однозначно класифікувати як суб'єктивні спогади або об'єктивні аналепсиси. У фільмі «Люксембург Люксембург» (реж. А. Лукіч, 2023) після показу дорослого Миколи глядач бачить його дитинство, позначене дієгетичними та недієгетичними маркерами: вікова схожість персонажа та органічний перехід у спогади як дієгетичні, титри з датою і місцем, змінена кольорова гама, зернистість кадрів та стоп-кадри — як недієгетичні. Закадровий голос героя виконує рефлексивну функцію і водночас звертається до глядача, формуючи недієгетичний компонент. Такий часовий зсув радше створює нелінійну структуру оповіді, ніж відтворює суб'єктивний спогад персонажа. Аналепсис, не пов'язаний із теперішнім часом історії, порушує хронологічний порядок подій і використовується для розкриття деталей та формування логіки наративу. У телевізійних серіалах ця техніка



Рис. 2. Часова вісь аудіовізуального наративу. Джерело: розроблено автором.

особливо ефективна в жанрі детективу, наприклад у «К.О.Д.» (реж. Є. Хоменко, С. Кримський, 2024–2025), «Водна поліція» (реж. А. Щербаков, С. Кримський, 2022–2023) та «Пес» (реж. М. Каптан, І. Забара, 2015–2021), де аналепсис зазвичай з'являється наприкінці серії, уточнюючи або переосмислюючи попередні події та відкриваючи істину для глядача.

В українському ігровому кіно періоду Незалежності аналепсис як окрема одиниця часової структури використовується рідше, ніж флешбек, що пояснюється жанровими пріоритетами національного кіновиробництва та переважанням лінійної структури оповіді. Утім, останніми роками цей прийом набуває більшого поширення. Прикладом є фільм «Сторонній» (реж. Д. Томашпольський, 2019), у якому події подаються нелінійно через численні аналепси, формуючи складну псевдоповторювальну структуру та розмиваючи межі між теперішнім, минулим і можливим, створюючи своєрідний «часовий лабіринт». Інший цікавий випадок — стрічка «Божевільні» (реж. Д. Тарасов, 2024), де події недавнього минулого й теперішнього розгортаються паралельно та сходяться приблизно на 20-й хвилині. На відміну від більшості фільмів, де минуле позначається датами або візуальними підказками, у «Божевільних» маркується теперішній час, що створює ефект руху в майбутнє, породжуючи тимчасову дезорієнтацію глядача та підсилюючи інтригу, адже на початку стрічки не одразу зрозуміло, які події належать до теперішнього, а які — до минулого.

Минуле, представлене через флешбеки або аналепси, за Ж. Женеттом, застосовується в аудіовізуальному мистецтві значно частіше, ніж переміщення у майбутнє — флешфорварди або пролепси. Темпоральні зміни в нелінійній нарації здебільшого пояснюють теперішнє або вказують на причини подій у ньому. Флешбеки застосовуються в усіх жанрах ігрового кіно, веб- та телесеріалів, тоді як документальне кіно часто звертається до минулого через архівні кадри або хронологічно нестандартне впорядкування матеріалу. Часопростір майбутнього в наративі має специфічні умови для виникнення та підтримки внутрішньої логіки твору, тому флешфорвард застосовується значно рідше.

Його появу можуть зумовлювати надприродні здібності персонажів, періодичне «зазирання» в майбутнє як сюжетна основа, жанрово-тематичні особливості (фантастика, трилери, фільми жахів, фентезі), а також присутність всезнаючого наратора, здатного оповідати про події, що ще не відбулися. Одним із прикладів складного часового переміщення в майбутнє є гротескна стрічка «Екстрасенс» (реж. Г. Глаголев, 1992), яку наразі віднесли б радше до напрямку треш-муві. Флешфорвард у кіно та серіалах може проявлятися не лише через зображення, а й через слово — у вигляді передбачень, припущень чи пророцтв, які згодом реалізуються в сюжеті. Такий прийом створює відчуття наративного передзнання, коли озвучене майбутнє поступово стає дійсністю, як у серіалах «Сліпа» (реж. О. Суржа, 2020 — дотепер) та «Знахар» (реж. А. Ігнатуша, 2023), де герої з надприродним даром яснобачення вербалізують прийдешні події, перетворюючись на міфологізованих пророків та формуючи особливу драматургію «екранного передчуття».

Флешфорвард, що з'являється з теперішнього моменту оповіді, набуває статусу майбутнього лише тоді, коли передбачене уявлення підтверджується розвитком сюжету й повертається у формі реального «тепер». Якщо ж цього не відбувається, він залишається в межах суб'єктивного досвіду персонажа як потенційний сценарій чи проєкція свідомості. У фільмі «Буча» (реж. С. Тіунов, 2024) прикладом є передчуття головного героя-волонтера Кості, який уявляє власну загибель під час зустрічі з окупантами. Хоча події далі розгортаються за передбаченою схемою, фінал відрізняється — герой виживає. Така інверсія підкреслює, що флешфорвард тут не лише виконує функцію наративного випередження, а й віддзеркалює психологічний стан героя, акцентуючи його страх, невизначеність та внутрішню боротьбу.

У документальному кіно зміщення в майбутнє трапляється вкрай рідко, адже воно суперечить принципу реальності, однак можливі винятки, коли майбутнє не конфліктує з документальною достовірністю. Прикладом є стрічка «20 днів у Маріуполі» (реж. М. Чернов, 2022), де поєднуються новинні нарізки з українських,

російських та зарубіжних джерел, що відображають події в Маріуполі. Оскільки деякі кадри повторюють події, вже показані як теперішній час історії, виникає анахронізм із відхиленням у майбутнє. Особливо помітно це, коли з'являються кадри майбутніх російських новин, де учасники подій, наприклад, вагітна жінка, викладають події неправдиво на користь пропаганди. Після цих вставок нарація повертається до теперішнього часу трагедії в пологовому. Темпоральна структура фільму багатшарова, оскільки автор-наратор діє як всезнаючий і всюдисущий голос за кадром, оповідаючи події минулого. Це породжує питання: чи існує в такому контексті теперішній час нарації? Можна припустити, що визначення минулого, теперішнього або майбутнього відбувається через пропорцію тривалості сцен і хронометражу: період історії, який займає найбільшу частину екранного часу, сприймається як теперішній, а всі дисонантні вкраплення трактуються як минуле або майбутнє.

Пролепсис, або випередження події, у сучасних аудіовізуальних практиках реалізується не лише як художній прийом, що створює ефект передбачення та драматичної інтриги, а і як утилітарний інструмент телевізійної комунікації. Йдеться насамперед про анонси та трейлери, у яких глядачеві пропонується «погляд у майбутнє» ще до того, як воно відбудеться в основному сюжеті. Так, у випусках новин традиційними є фрази ведучих на кшталт «далі у програмі ви побачите...», що функціонують як медійний різновид пролепсису, утримуючи увагу аудиторії завдяки наративному випередженню. Подібну роль відіграють і трейлери художніх чи документальних фільмів, де демонстрація уривків із подальших подій формує очікування та мотивацію перегляду. У такий спосіб пролепсис у медійному просторі поєднує дві функції: з одного боку, художньо-наративну, створюючи атмосферу передчуття й напруження, а з іншого — комунікативно-практичну, перетворюючись на важливий інструмент телевізійного програмування та промоції.

Розглянемо випадки, коли певні події сюжету складно або неможливо співвіднести до минулого, теперішнього або майбутнього часу. У межах наративної структури сновидіння, фантазії

чи ментальні проєкції персонажів постають як своєрідні «виключення» з дієгетичного часу, адже вони не підлягають звичному часовому розмежуванню. Такі епізоди створюють автономний простір, у якому діють власні закони сприйняття й організації подій. Цей часовий простір можна віднести до можливого, якщо глядач не побачить його справдження в сюжеті. У такому випадку ці події класифікуватимуться як вкраплення з майбутнього. Тож, такі сцени можуть функціонувати в позачасовому вимірі або задавати суб'єктивне відчуття часу, що відображає внутрішній психоемоційний стан героя, його уявлення про бажане чи можливе. Подібні наративні побудови широко використовуються в анімаційному кіно, музичних відеокліпах і рекламних роликах, де хронологічна послідовність навмисне розмивається задля досягнення експресивного, поетичного або символічного ефекту. У таких випадках час перестає бути лінійною категорією і перетворюється на гнучкий інструмент художньої виразності, здатний передавати емоційні стани, асоціативні ряди чи колективні архетипи. Такий вид часової організації описує поняття «силепсису» — принципу організації наративу, який об'єднує події не за хронологією, а за іншими типами зв'язків: просторовими, асоціативними, тематичними або емоційними (Ткачук, 2002, с. 125). Саме силепсис дозволяє вибудовувати багатозначні, нерідко фрагментарні структури, де важливішим за часову послідовність є логіка образів, почуттів і символів. Завдяки цьому прийому екранний текст набуває поліфонічного звучання, апелюючи не лише до раціонального осмислення, а й до інтуїтивного сприйняття глядача. Така структура занурює аудиторію в особливий хронотоп, де минуле, теперішнє й майбутнє не розділені, а співіснують у межах культурних кодів, колективної пам'яті та символічного досвіду, що найчастіше використовується в рекламних роликах, музичних кліпах або відеоарті.

Висновки. Наративний порядок можна визначити як принцип організації оповіді, що регулює співвідношення між послідовністю подій у внутрішньому світі історії (дієгезі) та порядком їхньої презентації в аудіовізуальному творі. Він вибудовується через чотири базові темпоральні модуси — минуле, теперішнє, майбутнє

та можливе, серед яких теперішній час виступає відправною точкою для формування часових зсувів, маркованих як вербальними, так і невербальними, дієгетичними й недієгетичними засобами. Домінування теперішнього в часовій структурі зумовлює його статус осередку оповіді, тоді як зміщення в минуле чи майбутнє можуть бути пов'язані безпосередньо з теперішнім моментом або функціонувати незалежно від нього. Аналепсис реалізується у формі спогадів чи ретроспективних пояснень, тоді як пролепсис охоплює передбачення, передчуття або анонсування подій. Якщо ж ці анахронії не співвідносяться з теперішнім, вони формують нелінійну сюжетну структуру, яка розгортається на рівні композиційної організації твору. У сфері аудіовізуального мистецтва темпоральність виконує визначальну функцію у формуванні смислів і моделюванні афективного досвіду глядача: ретроспективи заглиблюють у психологію персонажів, а проспекції створюють напружене очікування майбутнього. Особливу форму часу становить силепсис — поєднання епізодів поза лінійною хронологією, що ґрунтується на асоціативних або емоційних зв'язках. Він розмиває межі між реальною подією послідовністю та суб'єктивними відчуттями, пропонуючи рівень метафоричного й символічного занурення. Таким чином, наративний порядок не лише визначає архітектоніку аудіовізуального твору, а й відкриває різні режими сприйняття — від логічно-послідовного до фрагментарного й поетичного.

В українському аудіовізуальному мистецтві періоду незалежності (1991–2025) простежується активне використання анахроній у структурі як документальних, так і фікційних наративів. Документальне кіно (зокрема, «20 днів у Маріуполі», «Домашні ігри», «Українські шерифи») застосовує аналепсис для поєднання особистісних біографічних вимірів із ширшим національним та історичним контекстом, створюючи ефект поліфонічного часу, де приватне й колективне співіснують у єдиному темпоральному просторі. Ігрові фільми («Плем'я», «Атлантида», «Памфір») демонструють поєднання лінійної сюжетності з фрагментарними, силептичними структурами, які реалізуються через сновидні

епізоди, видіння та метафоричні образи. Вони виконують функцію розширення семантичного горизонту, підкреслюючи межовий, екзистенційний вимір української історичної дійсності. У сфері телевізійних форматів та промоційних матеріалів (анонси, трейлери, рекламні ролики) пролепсис набуває переважно утилітарного характеру, функціонуючи як засіб утримання уваги глядача та формування очікування. Водночас він інтегрується в риторику сучасного аудіовізуального дискурсу, стаючи частиною специфічної стратегії комунікації з аудиторією. Важливою тенденцією є те, що пролепсис як художня форма передбачення майбутнього майже не розвинений в українських наративах, що може бути інтерпретовано як відображення соціокультурної травматичності та невизначеності майбутнього, властивої пострадянському й воєнному досвіду.

У контексті українського аудіовізуального мистецтва аналогічні процеси виявляються на рівні колективної психологічної нарації: обмежена присутність тем майбутнього в наративі (зокрема, у формі флешфорварду або пролепсису) може інтерпретуватися як віддзеркалення культурного досвіду травми, війни та невизначеного завтрашнього дня. У парадигмі наративної психології обмеженість або відсутність оповіді про майбутнє розглядається як певний індикатор психічного стану: звужене або порожнє уявлення майбутнього асоціюється з депресією, ПТСР й іншими патологічними явищами. Наприклад, дослідження Маклеода показали, що депресивні учасники значно рідше генерують позитивні сценарії майбутнього, тоді як схильні до генерації негативних думок, що корелює зі ступенем симптомів (MacLeod et al., 1997). Аналогічні дефіцити визначають і в пацієнтів із ПТСР — вони відчують труднощі в уявленні конкретного майбутнього й схильні застрягати в травматичному минулому (Schacter et., 2015). У контексті українського аудіовізуального мистецтва аналогічні процеси виявляються на рівні колективної психологічної нарації: обмежена присутність тем майбутнього в наративі (зокрема, у формі флешфорварду або пролепсису) може інтерпретуватися як віддзеркалення культурного досвіду травми, війни та невизначеного

завтрашнього дня. Таким чином, темпоральна організація мистецьких наративів стає не лише естетичною нормою, а й культурним маркером колективного травматичного досвіду, чинником консолідації ідентичності та пам'яті.

Перспективи подальших досліджень. У філософській площині дослідження часової організації українського аудіовізуального наративу відкриває перспективи для аналізу проблем часу, пам'яті та наративного досвіду. Зокрема, можливо досліджувати феноменологічний вимір сприйняття наративного часу, звертаючи увагу на те, як глядач конструє часову послідовність подій у свідомості та як це співвідноситься із залученням глядача в сюжет фільму. Перспективним є пошук філософських інтер-

претацій анізохроній, які у творах українського кіно функціонують як засіб переосмислення історичних травм і формування колективної пам'яті. Це дозволяє аналізувати етичні та онтологічні аспекти наративного часу, зокрема проблеми дії, наслідку й морального вибору персонажів у сплетенні минулого, теперішнього й потенційного майбутнього. Також відкривається можливість інтердисциплінарних досліджень, що поєднують філософію часу, теорію наративу та культурологію, для глибшого осмислення того, як аудіовізуальні наративи конструюють сенси, впливають на національну ідентичність і формують колективне бачення історії та майбутнього.

Список посилань

- Зубавіна, І. Б. (2008). *Час і простір у кінематографі: Монографія*. Щек.
- Миславський, В. Н. (2024). *Західний кінематограф. Концептуально-термінологічний словник*. ТОВ Видавництво «Точка». <https://repository.ac.kharkov.ua/handle/123456789/2951>
- Ткачук, О. М. (2002). *Наратологічний словник*. Астон.
- Bal, M. (1985). *Narratology: Introduction to the theory of narrative*. University of Toronto Press.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2019). *Film art: An introduction* (12th ed.). McGraw-Hill Education.
- Chatman, S. (1978). *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*. Cornell University Press.
- Genette, G. (1980). *Narrative discourse: An essay in method* (C. Lewin, Trans.). Cornell University Press.
- Kukkonen, K. (2020). The speed of plot: Narrative acceleration and deceleration. *Orbis Litterarum*, 75(2), 73–85. <https://doi.org/10.1111/oli.12251>
- MacLeod, A. K., Byrne, A., & Valentine, J. D. (1996). Anxiety, depression, and the anticipation of future positive and negative experiences. *Journal of Abnormal Psychology*, 105(2), 286–289. <https://doi.org/10.1037/0021-843X.105.2.286>
- Nelson, S., & Spence, B. (2020). Narrative time. In *Oxford Research Encyclopedia of Literature*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.1076>
- Planes, J., García, A. N., & Pérez-Morán, E. (2022). Flashbacks in Netflix Original TV Series (2013–2017): Predominant categories, formal features, and semantic effects. *International journal of communication*, 16, 3443–3469. <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/19013/3827>
- Propp, V. (1968). *Morphology of the folktale* (L. Scott, Trans.). University of Texas Press. (Original work published 1928).
- Schacter, D. L., Benoit, R. G., De Brigard, F., & Szpunar, K. K. (2015). Episodic future thinking and episodic counterfactual thinking: Intersections between memory and decisions. *Neurobiology of Learning and Memory*, 117, 14–21. <https://doi.org/10.1016/j.nlm.2013.12.008>
- Verfaellie, M., Patt, V., Lafleche, G., Strang, C., & Vasterling, J. J. (2024). Future thinking in PTSD: Preliminary evidence for altered event construction. *Psychiatry Research*, 333, Article 115768. <https://doi.org/10.1016/j.psychres.2024.115768>

References

- Zubavina, I. B. (2008). *Time and Space in Cinema: Monograph*. Shchek. [In Ukrainian].
- Myslavskiy, V. N. (2024). *Western Cinema. Conceptual and Terminological Dictionary*. Toshka Publishing House. <https://repository.ac.kharkov.ua/handle/123456789/2951>. [In Ukrainian].
- Tkachuk, O. M. (2002). *Narratological dictionary*. Aston. [In Ukrainian].
- Bal, M. (1985). *Narratology: Introduction to the theory of narrative*. University of Toronto Press. [In English].
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2019). *Film art: An introduction* (12th ed.). McGraw-Hill Education. [In English].

- Chatman, S. (1978). *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*. Cornell University Press. [In English].
- Genette, G. (1980). *Narrative discourse: An essay in method* (C. Lewin, Trans.). Cornell University Press. [In English].
- Kukkonen, K. (2020). The speed of plot: Narrative acceleration and deceleration. *Orbis Litterarum*, 75(2), 73–85. <https://doi.org/10.1111/oli.12251>. [In English].
- MacLeod, A. K., Byrne, A., & Valentine, J. D. (1996). Anxiety, depression, and the anticipation of future positive and negative experiences. *Journal of Abnormal Psychology*, 105(2), 286–289. <https://doi.org/10.1037/0021-843X.105.2.286>. [In English].
- Nelson, S., & Spence, B. (2020). Narrative time. In *Oxford Research Encyclopedia of Literature*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.1076>. [In English].
- Planes, J., García, A. N., & Pérez-Morán, E. (2022). Flashbacks in Netflix Original TV Series (2013–2017): Predominant categories, formal features, and semantic effects. *International journal of communication*, 16, 3443–3469. <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/19013/3827>. [In English].
- Propp, V. (1968). *Morphology of the folktale* (L. Scott, Trans.). University of Texas Press. (Original work published 1928). [In English].
- Schacter, D. L., Benoit, R. G., De Brigard, F., & Szpunar, K. K. (2015). Episodic future thinking and episodic counterfactual thinking: Intersections between memory and decisions. *Neurobiology of Learning and Memory*, 117, 14–21. <https://doi.org/10.1016/j.nlm.2013.12.008>. [In English].
- Verfaellie, M., Patt, V., Lafleche, G., Strang, C., & Vasterling, J. J. (2024). Future thinking in PTSD: Preliminary evidence for altered event construction. *Psychiatry Research*, 333, Article 115768. <https://doi.org/10.1016/j.psychres.2024.115768>. [In English].

.....
A. С. Супрун-Живодрова

аспірантка, Інститут мистецтвознавства,
 фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського
 НАН України, режисерка, продюсерка, м. Київ, Україна

.....
A. Suprun-Zhyvodrova

postgraduate student, M. T. Rylskyi Institute of Art Studies,
 Folklore and Ethnology of the National Academy of Sciences
 of Ukraine, director, producer, Kyiv, Ukraine

Отримано: 25.09.2025

Прийнято до друку: 13.10.2025

Опубліковано: 25.12.2025