

УКРАЇНСЬКЕ КІНО НА МІЖНАРОДНИХ КІНОФЕСТИВАЛЯХ: ЗВОРОТНІЙ АСПЕКТ «М'ЯКОЇ СИЛИ»

О. О. Вербін

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
verbin_oleh@xdak.ukr.education

O. Verbin

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0001-6350-8184>

О. О. Вербін. Українське кіно на міжнародних кінофестивалях: зворотній аспект «м'якої сили»

У фокусі розвідки — українське фестиваліне кіно 2014–2022 рр., його жанрово-стилістична палітра та провідні образи маркери. У роботі застосовано культурологічну методологію дослідження, що поєднує імагологічний, дискурсивний, порівняльний методи з прийомами образно-стилістичного та елементами кількісного аналізу. Дослідження встановлює, що воєнні й кримінальні теми виступають як основні при відборі українських кінофільмів на провідні міжнародні фестивалі. Зазначено, що зосередження на питаннях війни й травми демонструє Україну в одномірній площині, створюючи ризики до зворотного ефекту «м'якої сили». Стаття артикулює рекомендації щодо розширення тематичного та жанрового діапазону, задля перетворення українського кіно на ефективний інструмент культурної дипломатії та диверсифікації уявлень заходу про Україну.

Ключові слова: культурологія, світова культура, м'яка сила, імідж, імагологія, кінофестиваль, образ України, кінематограф.

O. Verbin. Ukrainian cinema at international film festivals: the other aspect of soft power

The relevance of the article. The study focuses on Ukrainian festival cinema from 2014 to 2022, its genre-stylistic palette, and its leading image-markers. It analyses works by S. Loznitsa, V. Vasyanovych, N. Vorozhbyt, M. Slaboshpytskyi, O. Sentsov, M. Nakonechnyi, N. Aliiev, M. Nikitiuk, among others.

The purpose of the article. The research aims to identify dominant themes and representative markers that shape the image of Ukraine on the international stage.

The methodology. The study employs a cultural studies framework that combines imagological, discursive, and comparative methods with figurative-stylistic techniques and elements of quantitative analysis.

The results. The genre and stylistic features of Ukrainian festival cinema are outlined. It is established that films presented at international festivals demonstrate both the continuity of Ukrainian poetic cinema traditions

and alternative approaches (reduction of verbal exposition, recourse to classical American genres such as the road movie, extensive use of non-linear dramaturgy, and techniques of detached or amateur-like filming, among others). The representation of Ukraine and Ukrainians at international film festivals (2014–2022) is shown to function as a means of inscribing historical memory and trauma while simultaneously posing risks of eroding “soft power” and inducing emotional fatigue among Western audiences due to the persistent flow of wartime narratives about Ukraine. The paper notes that greater narrative diversity can convert isolated successes of Ukrainian films into a sustained cultural advantage and help counter negative stereotypes about Ukraine and Ukrainians.

The scientific novelty. For the first time, Ukrainian cinema showcased at leading film forums is systematically categorized and analyzed, with key stylistic choices and image-markers elucidated.

The practical significance. The findings can be applied in further research in cultural studies and film studies, as well as in the development of cultural policy and the activities of cultural funds and institutions engaged in monitoring and shaping Ukraine's image in global media. The plots and visual motifs identified in the article enable film institutions to pre-emptively recognize trauma-centric patterns that risk narrowing the country's image to a stable imagotype of “the enemy.”

Keywords: cultural studies; global culture; soft power; image; film festival; imagology; image of Ukraine; cinema.

Актуальність теми дослідження. Від здобуття незалежності в 1991 р. і до сьогодні українське кіно еволюціонувало від маргінального явища до помітного учасника міжнародних кінофестивалів. Така ситуація свідчить як про культурний потенціал країни, так і про комунікацію зі світовою аудиторією засобами, що можуть розповісти про трагедії та сучасні геополітичні виклики українського суспільства. Саме тому набуває актуальності осмислення кінодоробку в контексті саморепрезентації країни на міжнародній арені.

Постановка проблеми. Повномасштабне вторгнення загострює проблему подолання шкідливих стереотипів про Україну як частини Росії. Обраний вектор дослідження дозволить виявити, як саме представлена Україна через фестивальне кіно, які жанрово-стилістичні та образи-маркери формують її імідж.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Фестивальне кіно, зазвичай, відображається в критичних нарисах, оглядах, але в науковому дискурсі трапляється переважно в публікаціях, присвячених проблемам культурної дипломатії, національного брендингу, національної ідентичності. Серед нечисленних наукових публікацій на тему фестивального кіно відмітимо статтю Р. Комар та Є. Солових «Кінофестиваль як інструмент “м’якої сили” культурної дипломатії у міжнародних відносинах» (Комар & Солових, 2020). Автори розглядають міжнародні кінофестивалі як простір для формування культурних контактів та розвитку економічних взаємин.

Інший підхід спостерігається в роботі Л. Новохатько та В. Снопкової «Ключові тенденції та досягнення бренду українського кіно після повномасштабного російського вторгнення», де фестивальне кіно виступає маркером національного бренду в умовах воєнного стану. Автори зазначають, що «бренд — це не сукупність аудіовізуальних творів, а загальна філософія, яка визначає мету, сутність та напрямок розвитку української кіноіндустрії» (Новохатько & Снопкова, 2023, с. 86).

У праці Ю. Василюк формується база українських кіноперемог на міжнародних майданчиках (Василюк, 2018, с. 190–191). Перелік робіт, окрім фіксації успіху, демонструє поступову вагу українського ринку на міжнародному аудіовізуальному полі.

Підсумовуючи викладене, зазначимо, що проблематика, пов’язана з репрезентацією України на кінофестивалях, висвітлена вкрай фрагментарно і потребує глибшого дослідження, зокрема в імагологічній та культурологічній площинах.

Мета статті — проаналізувати українські кінострічки, представлені на популярних кінофестивалях (Канни, Венеція, Санденс, Берлінале) в період з 2014 по 2024 рр., визначити провідні жанрово-стилістичні ознаки та образи-маркери

України, що можуть формувати імідж держави через міжнародні кіно-події.

Виклад основного матеріалу дослідження. Розгляд українського кінематографічного доробку на світових кінофестивалях потребує звернення до теорії «м’якої сили» Дж. Ная. Згідно з його концепцією, країна може створювати позитивний імідж на міжнародній арені, використовуючи не тільки «жорстку силу» у вигляді економіки чи військового арсеналу, а й привабливість своїх культури та цінностей (Nye, 2004, р. 10). Успіх використання культурної дипломатії залежить від багатьох аспектів, зокрема від переконливості ілюстрацій про свою історію через культуру, тому міжнародні кінофестивалі є ідеальною платформою для цього (там само, р. 5).

Підтримує цю теорію й робота С. Анхольта «Конкурентна ідентичність. Новий бренд-менеджмент для країн, міст та регіонів», у якій йдеться про формування іміджу країни через сукупність культурних, соціальних та економічних проявів (Anholt, 2007). Участь аудіовізуальних творів у кінофестивалях — наче пазли, що конструюють єдину картину, пропонуючи автентичний погляд на життя держави. На думку вченого, обидва концепти можуть добре працювати, коли країна, на кшталт, Таїланду в популярному серіалі «Білий лотос», транслює привабливі сюжети та образи через кінематограф — тропічні пейзажі, розкішні курорти, атмосфера невимушеності, що мотивують глядачів дізнаватися більше про культуру країни, збагачують економіку через туристичні подорожі (там само, р. 88–91). Однак в українському кейсі, де основним джерелом рефлексії є екранізація воєнної трагедії, домінування цих картин на міжнародних фестивалях ставить питання про зворотний ефект. Чи може «м’яка сила» втрачати свою мету, коли замість привабливості викликає лише співчуття? Для відповіді на це питання доцільно звернутися до праць дослідників, які окреслюють ризики такого позиціонування.

П. Лазарсфельд та Р. Мертоно в праці «Масова комунікація, народний смак та організована соціальна дія» описують термін під назвою «дисфункція наркотизації», підкреслюючи, що надмірне споживання медійного контенту масовою

аудиторію, навіть за умов, що ця інформація є актуальною для соціуму, замість мобілізації аудиторії призводить до протилежного ефекту — пасивності. Перенасиченість проблемними повідомленнями, на кшталт новини про війну, епідемії смертельної хвороби, можуть паралізувати волю реципієнта до дії (Lazarsfeld & Merton, 1948, p. 105). Риторика України, що базується на постійному «нагадуванні» про війну, може перенавантажувати світову аудиторію трагічним змістом, замість того, щоб спонукати до глибшого розуміння культури України. Подібні підходи спіткає ризик «наркотизувати» західного глядача, закріплюючи стереотип про Україну як поле бою, а українців — як вічностраждаючу націю, що призведе до помилки у відтворенні концепту «м'якої сили».

Корелює з цією концепцією й термін «втома від співчуття», що був уведений американськими соціологами К. Кіннік, Д. Кругманом та Г. Кемероном. Автори зазначають, що безперервна експозиція страждань виснажує емпатію глядачів, змушуючи їх відсторонюватися від теми (Kinnick, Krugman & Cameron, 1996, p. 689). Отже, можна припустити, що на четвертий рік війни, коли світові ЗМІ потерпають від надлишків військово-орієнтованого контенту з України,

первинна солідарність з часом може призвести до знечуження. Для глибшого розуміння цього процесу доцільно проаналізувати українські стрічки, що брали участь у ключових кінематографічних фестивалях у 2014–2024 рр. Зокрема:

Кінофестиваль у Каннах, одна з найвідоміших подій кінематографічного сезону, лакмусовий папірець сучасної індустрії, де новаторські експерименти поєднуються з високобюджетними стрічками. Українські фільми неодноразово брали участь у межах конкурсної та позаконкурсної програми, що завжди викликає певний резонанс у пресі. За часи існування незалежної України фестиваль прийняв 16 кінострічок українського виробництва (документальні та ігрові, повнометражні та короткометражні). Зокрема, після початку гібридної війни на сході України до сьогодні, в Каннських секціях взяло участь 12 фільмів¹, що представляє 75% від загальної кількості (Табл. 1).

У період, що розглядається, тема війни стає однією з провідних у творчості українських режисерів, кожен з яких пропонує власний «особливий погляд» на події Революції Гідності, АТО, повномасштабного вторгнення Росії в Україну. Серед них — документальна стрічка «Майдан» С. Лозниці, фільм-хроніка, що фіксує

Табл. 1.

Каннський кінофестиваль

Фільм (режисер)	Рік	Вид	Тема
«Майдан», С. Лозниця	2014	Документальне	Хроніка протестів на Майдані 2013–2014 рр.
«Плем'я», М. Слабошпицький	2014	Ігрове	Життя в інтернаті для глухих, кримінал, боротьба за виживання.
«Лагідна», С. Лозниця	2017	Ігрове	Пошук чоловіка, звинуваченого в кримінальній злочинності.
«Донбас», С. Лозниця	2018	Ігрове	Хаос і насильство війни на Донбасі через абсурдні й трагічні епізоди.
«Додому», Н. Алієв	2019	Ігрове	Повернення кримського татарина додому з тілом сина на фоні анексії Криму, конфлікт поколінь.
«Бабин Яр. Контекст», С. Лозниця	2021	Документальне	Історичне дослідження трагедії Бабиного Яру в контексті війни.
«Бачення метелика», М. Наконечний	2022	Ігрове	Жінка-аеророзвідниця повертається з полону, долаючи травми війни.
«Памфір», Д. Сухолиткий-Собчук	2022	Ігрове	Колишній контрабандист повертається додому, зіткнувшись із новим кримінальним угрупованням.

1. Стрічки «Іній» Ш. Бартас, «Гірська жінка: на війні» Б. Ерлінгссон, «Анна» Д. Беренсон, «Ольга» Е. Гарппа — є роботами закордонних режисерів у копродукції з Україною, тому в аналізі використані не будуть.

зимові протести в Києві, зображаючи боротьбу проти режиму Януковича, політичний конфлікт із насильницькими проявами. У наступній своїй стрічці «Донбас» режисер продовжує хронологію подій: трагічні епізоди, хаос війни на окупованих територіях. Режисер ретранслює реальні події, що були зафіксовані в медіа або розказані місцевими жителями.

Обидві картини утворюють своєрідний диптих, у якому послідовно подаються два переломні моменти української історії: Революція гідності та АТО. Перша картина пропонує погляд на український народ, який вершить історію. Операторська робота не тільки використовує метод спостереження, а й створює візуальну метафору живого організму, який має голос та силу. Відкриваючий кадр, в якому українці стоять стіною, радісно співаючи гімн України, надає відповідь на всі можливі запитання — що сталося, чому, навіщо (Іл. 1). Фінал фільму повторює візуальний образ «української стіни», але тепер у темряві, із запаленими ліхтариками на телефонах та лампадками, на знак шани та прощання із загиблими. Кадр побудований дзеркально до відкриваючого: своєрідне рондо, з усвідомленням шляху, який відбувався через сльози, втрати, барикади, вибухи та молитви (Іл. 2).

У фільмі «Донбас» режисер будує сценарій на матеріалах, що поширювались у соцмережах у 2014 р. під час окупації Донецької області. Драматургія картини варіюється між абсурдистськими сюжетами з акторами масовки, що поширюють проросійські наративи, до драматичного зображення полоненого українського добровольця, над яким знущаються жителі Донбасу. Естетика фільму надає аматорським відео кінематографічної довершеності: композиція зважена, камера не тремтить, багато сцен зняті довгими планами з чіткою геометрією простору. За допомогою гіперболізації образів «ополченців», виразної акторської гри зображена реальність виглядає як фарс.

Серед фільмів, знятих за мотивами реальних подій, — «Бачення метелика» М. Наконечного, що змальовує життя розвідниці, яка повернулась з російського полону під час воєнних подій на сході України. В опосередкований спосіб про російсько-українську війну розповідає й стрічка

«Додому» Н. Алієва, що порушує питання анексії Криму, виводячи на перший план біль кримськотатарської спільноти. Замикає «військовий цикл» фільм С. Лозниці «Бабин Яр. Контекст», що викриває жахи Другої світової війни, зокрема масований розстріл євреїв під Києвом.

Сюжети, що розвиваються паралельно до воєнних конфліктів, — кримінальні історії. Образи, які закріплюють за українцями, — потенційно-небезпечні. Одним із яскравих прикладів є «Плем'я» М. Слабошпицького — драма в інтернаті для людей з вадами слуху зосереджена на образах жорсткого світу кримінальних угруповань та боротьби за владу. Картина постає як візуальна концепція тоталітарного простору, де вербальні засоби виразності повністю відсутні. На відміну від фільму «У ритмі серця» С. Хедер, що також досліджує проблеми людей із вадами слуху, глядач фільму «Плем'я» не отримує субтитрів, але отримує кінематографічний досвід, у якому розуміння сенсу відбувається шляхом зчитування міміки, експресії жестів, просторового розміщення героїв картини. Фільм перегукується з теорією афективного зображення Ж. Делеза, де зміст сцени не завжди виникає через вербальну комунікацію, а частіше через емоційно-тілесне напруження (Deleuze, 2013, pp. 86–90).

Операторське рішення тяжіє до документальної фіксації реальності і безперервно слідує за героєм картини — Сергієм. Композиція кадру передає відчуття безвиході та клаустрофобії, демонструючи вузькі коридори, а також закриті композиції в локаціях, де знаходяться персонажі (Іл. 3). Безвихідь проявляється не лише в операторських рішеннях, блідій кольоровій палітрі, а також у погляді режисера на кримінальний світ: від першої сцени присвяти до фінального вбивства глядач стає свідком входження в систему, яка не дає альтернативи. Торгівля тілом, вимагання, покарання, фізичне знищення — це єдина форма комунікації, яка доступна для вихованців інтернату.

В основі сюжету «Памфір» Д. Сухолишко-Собчука — злочинні угруповання контрабандистів. Хоча протагоністи цих картин мають позитивні та привабливі риси (боротьба за любов та сім'ю, пошук морального компасу) — подібні історії підсилюють сформований імаготип

«ворога», мафіозі, злочинця, який закріплений за українцями в багатьох голлівудських стрічках.

Загалом, дві домінуючі теми — війна та кримінал — єдиний імаготип «ворога» й формування образу України, що перебуває в безперервних політичних і воєнних конфліктах або борсається в тенетах злочинності. Дійсно, здебільшого це ілюстрація реальних викликів, з якими Україна бореться щоденно. Однак перевага в 62,5% від усього об'єму українського кіно в Каннах з 1991 р. змушує замислитись.

Венеційський кінофестиваль за участі українських кінематографістів періоду 2014–2024 рр. наслідую тенденцію Каннського у висвітленні жахів війни та криміналу, зосереджуючись на наслідках анексії Криму, війни на Донбасі й повномасштабного вторгнення Росії (Таб. 2). Одним із яскравих прикладів є «Атлантида» В. Васяновича — антиутопічна драма, що, за канонами Оруела та Хакслі, змальовує повоєнний осередок. Глядачам пропонується погляд на Донбас через рік після завершення війни (за режисерським задумом це 2025 р.) — понівечений світ, забруднені водойми, безкінечні лани замінених територій, конструктивістська естетика

металургічних заводів, де українці борються з психологічними травмами попередніх років, але з рештою визнають, що це єдине середовище, де вони можуть жити такими, якими вони є — понівеченими війною.

Візуальна мова фільму базується на статичних довгих кадрах (переважно фронтальна перспектива, закрита композиція), що нагадують інструкційні відео, зняті для апокаліптичного майбутнього. Динаміка руху відбувається в результаті переміщення об'єктів у кадрі, а не самої камери. Картина перегукується з образністю фільму «1984» М. Редфорда: присутність нагледу «Великого брата», подається у темно-сірій гамі, немов позбавлений життя (Іл. 4).

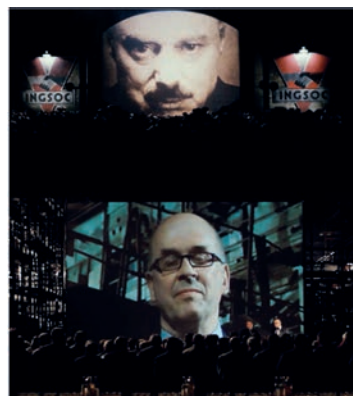
Попри те, що картина знята до повномасштабного вторгнення, вона досліджує актуальну для сучасного суспільства тему поступової байдужості до жахів, породжених війною. У якийсь момент герої історії опинилися в стані, де жажливе стало формою нормальності. Навіть коли з'являється можливість емоційного зв'язку, у стосунках головного героя з волонтеркою, цей зв'язок народжується не з почуття, а з мовчазного визнання спільного досвіду смерті, який ніхто не визнає травмуючим.



Іл. 1–2. «Майдан» С. Лозниця, 2014.



Іл. 3. «Плем'я». М. Слабошпицький, 2014.



Іл. 4. «1984». М. Редфорд, 1984;
«Атлантида». В. Васянович, 2019.

Венеційський кінофестиваль

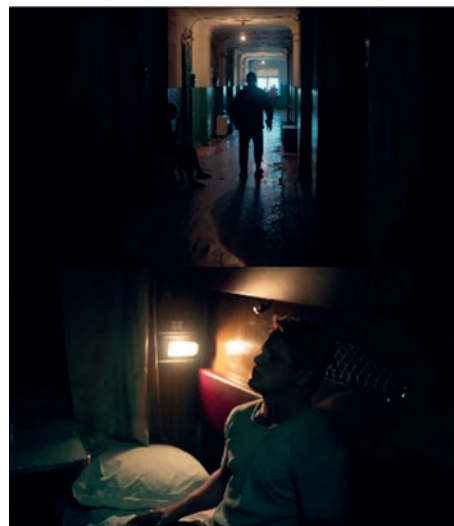
Фільм (режисер)	Рік	Вид	Тема
«Зима у вогні», Є. Афінеєвський	2015	Документальне	Про події Революції Гідності 2013–2014 рр. в Україні.
«Атлантида», В. Васянович	2019	Ігрове	Постапокаліптична драма про Україну після війни з Росією.
«Носоріг», О. Сенцов	2021	Ігрове	Кримінальна драма про життя гангстера в 1990-ті рр. в Україні.
«Відблиск», В. Васянович	2018	Ігрове	Історія військового хірурга, який пережив полон і травму війни.
«Назавжди-Назавжди», А. Бурячкова	2023	Ігрове	Молодіжна драма в сеттінгу 90-х про дорослішання та емоційні травми.

Зазначена проблематика простежується у фільмі В. Васяновича «Відблиск», де показано життя хірурга, який повернувся із російського полону, а також у «Поганих дорогах» Н. Ворожбит, де людські драми межують між плітками старшокласниць про секс та трагічно-жахливим сюжетом про перевезення полеглого героя на задньому сидінні машини.

Кримінальний аспект виражений лише в одному фільмі означеного періоду — це «Носоріг» О. Сенцова, в якому розкривається шлях становлення бандита з 90-х з однойменним прізвиськом. Режисер описує картину як реалістичний погляд на пострадянську Україну з вируючим беззаконням, бійками «стінка на стінку» місцевих кланів, здирництвом грошей та дискотеками в радянських будинках культури. Фільм зображує своєрідну травму покоління, морально-естетичну траєкторію людини, яка виросла в умовах розпаду СРСР, інститутів та моралі. На відміну від «Племені» М. Слабошпицького, криза ідентичності головного героя змінюється не

тільки сюжетно, але й за допомогою виразних засобів кольору. Дитинство — яскраві кольори, де квітка соняшника здається майже несправжньою від насиченості, помаранчеві промені сонця, що засліплюють кінолінзу, розрізаючи екран червоними лініями, весілля сестри — естетичний кітч з візерунчастими килимами на стінах (Іл. 5). Однак навіть у монтажних фразах, що демонструють моменти щастя, інтуїтивно стає зрозумілим: вся святковість — лише епізод перед майбутніми ударами долі. Поступово занурюючись у кримінальний світ та наркотичну залежність, головний герой стрічки втрачає внутрішнє «я» та зв'язок із родиною. Саме тут кольори поступово втрачають насиченість, палітра набуває сіро-блакитного та коричневого, відтінків бруду і старої крові (Іл. 6).

Загалом українські фільми на Венеційському кінофестивалі після 2014 р. продовжують попередні патерни з фокусом на військово-кримінальній проблематиці. Українські режисери в цьому знаходять шлях до саморефлексії або ж



Іл. 5–6. «Носоріг». О. Сенцов. 2021.

спосіб привернення уваги світової спільноти за допомогою гострих тем.

Берлінський міжнародний кінофестиваль (Берлінале) та українські стрічки, що взяли в ньому участь, не надто змінюють визначену парадигму. На першому плані — боротьба із зовнішнім ворогом, виражена через психологічні шрами українських героїв. Перший прецедент у межах зазначеного періоду — документальний фільм І. Цілик «Земля блакитна, ніби апельсин», у якому сім'я з Донбасу, щоб не зійти з розуму, знімає власний фільм. Виживання в руїнах посилюється в «Териконах» — документальній стрічці Т. Томенко, де знімальна група спостерігає за зруйнованими дитячими долями на тлі «Донбаських гір», що, попри розбомблені хати та втрату членів сім'ї, намагаються зберегти нормальність у ненормальних умовах.

Ігрова стрічка «Клондайк» М. Горбач бере за основу реальну катастрофу пасажирського літака на Донбасі і переносить глядача в липень 2014 р. в будинок подружжя, які очікують на дитину. Конфлікт базується на небажанні жінки залишити власну домівку, навіть попри збитий над ними літак. Документальний фільм «Залізні метелики» Р. Любого продовжує цю сюжетну лінію, досліджуючи війну на Донбасі через розслідування збиття цивільного МН17 і хроніку життя на лінії фронту.

Кримінальна тематика, як і в попередньо описаних фестивалях, посідає другорядні позиції.

У фільмі «Коли падають дерева» М. Нікітюк (побутова драма з елементами магічного реалізму) розповідається про двох сестер, одна з яких закохана в місцевого бандита Шрама. Шекспірівська трагедія на вуличках маленького села, буремні 90-ті — ілюстрація насильства як частини соціального ландшафту. Стрічка наслідує традиції українського поетичного кіно і посилається на фільм С. Параджанова «Тіні забутих предків». В обох стрічках ведеться діалог з глядачем за допомогою символів і поєднання реального та фантазмагоричного. Одним зі спільних елементів можна виокремити образ «коня» — вісника смерті. У «Тінях» кінь з'являється в драматичні моменти, його образ провідника між буденним та потойбічним підсилений динамікою, кольоровими фільтрами (Іл. 7). Ідентично використовується цей символ у картині М. Нікітюк, де білосніжний кінь — це супутник видінь маленької Вітки (Іл. 8).

Загалом, більшість українських стрічок на Берлінале після 2014 р. зосереджені на темі війни. Винятки, як «Стоп-Земля» К. Горностай, що препарує підліткове життя без експресивних голлівудських сюжетних-твістів, і сімейна короткометражна драма «Без тебе» Н. Алієва про рефлексію втрати у взаєминах братів, не суттєво змінюють загальної картини (Табл. 3).

Санденський кінофестиваль (Sundance), осередок незалежного кінематографу в Сполучених Штатах, має нетривалу історію з українським

Табл. 3.

Кінофестиваль «Берлінале»

Фільм (режисер)	Рік	Вид	Тема
«Без тебе», Н. Алієв	2016	Ігрове	Драма про втрату в кримськотатарському контексті.
«Школа № 3», Г. Жено, Л. Сміт	2017	Документальне	Портрет учнів школи в зоні бойових дій на Донбасі.
«Коли падають дерева», М. Нікітюк	2018	Ігрове	Кримінально-поетична історія кохання українських Ромео та Джульети.
«Земля блакитна, ніби апельсин», І. Цілик	2020	Документальне	Родина, яка знімає фільм про своє життя під обстрілами в Донбасі.
«Стоп-Земля», К. Горностай	2021	Ігрове	Камерна підліткова драма про пошук себе.
«Терикони», Т. Томенко	2022	Документальне	Життя дітей у прифронтовій зоні на Донбасі.
«Клондайк», Марина Ер Горбач	2022	Ігрове	Жінка намагається вижити в окупованому селі Донбасу під час падіння МН17.
«Залізні метелики», Роман Любий	2023	Документальне	Розслідування причин і наслідків трагедії МН17.
«Східний фронт», В. Манський, Є. Тітаренко	2023	Документальне	Погляд зсередини на фронтове життя українських парамедиків.



Іл. 7. «Тіні забутих предків».
С. Параджанов. 1965.



Іл. 9. «Поранений Янгол»
Г. Сімберг — 1903 р.;
«20 днів у Маріуполі».
М. Чернов, 2024 р.



Іл. 8. «Коли падають дерева».
М. Нікітюк. 2018.



Іл. 10. «20 днів у Маріуполі». М. Чернов. 2024.

кіносегментом. Серед шести стрічок, що були представлені в межах фестивалю, лише чотири є об'єктом нашого дослідження, оскільки саме вони були створені саме українськими режисерами. Кожна з них, так чи інакше, присвячена українським трагедіям, що робить українську репрезентацію на Санденс найбільш однотипною та звужує голос України й українців до однієї мінорної ноти.

Здебільшого, на фестивалі представлялись уже згадані документальні фільми «Земля блакитна, ніби апельсин» І. Цілик, який здобув приз за найкращу режисуру, «Клондайк» М. Горбач (аналогічна нагорода), «Залізні метелики» Р. Любого. Представлений М. Черновим фільм «20 днів у Маріуполі», що здобув Оскара за найкращий повнометражний документальний фільм, фіксує перші дні облоги міста під час повномасштабного вторгнення, змальовує реальну та метафоричну загибель, що прийшла разом із російськими ракетами. Ручна камера фрагмен-

тарно фіксує моменти трагедії міста. У деяких сценах, таких як зйомки в пологовому будинку після бомбардування, композиція кадру хаотична, побутова. Однак, коли в кадр потрапляють цивільні з їхніми емоціями страху, паралічу та люті, фільм візуально перетворюється на живопис (Іл. 9): обвуглені фрагменти простору, діагональні лінії та глибина кадру фіксація погляду на очах постраждалих, контраст темного та світлого (Іл. 10).

Отже, чотири фільми, що становлять 100% представлених українських робіт на Санденсі, створюють образ країни, невіддільний від воєнного конфлікту. На відміну від Венеційського чи Берлінського фестивалів, Санденс не транслює альтернативи, що може свідчити про максимальну вибірковість України в межах донесення меседжів американській спільноті (Табл. 4).

Підсумовуючи викладене, важливо окреслити й позитивну динаміку від країни, що десятиліттями перебувала в тіні Росії до видимого

Табл. 4.

Кінофестиваль «Санденс»

Фільм (режисер)	Рік	Вид	Тема
«Земля блакитна, ніби апельсин», І. Цілик	2020	Документальне	Родина, яка знімає фільм про своє життя під обстрілами в Донбасі.
«Клондайк», Марина Е. Горбач	2022	Ігрове	Жінка намагається вижити в окупованому селі Донбасу під час падіння МН17.
«20 днів у Маріуполі», М. Чернов	2023	Документальне	Особистий щоденник військового кореспондента з обложеного Маріуполя на початку повномасштабного вторгнення.
«Залізні метелики», Р. Любий	2023	Документальне	Розслідування причин і наслідків трагедії МН17.

учасника провідних кіноподій світу. Точкове функціонування українських кіноінституцій під час війни внеможливує швидкий процес зміни уявлень про Україну, однак уже на цьому етапі українське кіно утворює імідж країни з культурним корінням та власною кіношколою. Одним з ключових маркерів цього зсуву є нагороди, здобуті українськими режисерами у 2014–2022 рр. у Каннах, Венеції, на Берліналі та Санденсі.

На основі проведеного аналізу можна сформулювати **висновки**. Українські кінорежисери періоду 2014–2022 рр. наслідують традиції українського поетичного кіно й активно шукають оновлені форми візуальної оповіді. Значна частина робіт консолідує аскетичну візуальну граматику кінотвору, використовуючи спектр виразних засобів, що нативно підтримують теми травматичного українського досвіду. Найчастіше використовуються класичні засоби виразності: кольорова палітра з переважанням пастельних, блідих відтінків, що імітують невтручання в документальну оповідь, передають справжність розказаних подій, дуальність колористичних рішень для розмежування емоційних станів героїв — від сатурованих сонячних до темно-синіх; статичні довгі плани для створення емоційного напруження; закриті симетричні композиції, що слугують візуальною рамкою для слідування за головним об'єктом.

Водночас представлені й новітні прийоми: звернення до художніх методів магічного реалізму, невловима трансгресія між реальним та фантазійним; ручна камера з «дихаючою» композицією, що занурює в досвід небезпеки й хаосу; кіноантологія як спосіб відходу від лінійної

драматургії; відмова від вербального коду і перенесення сенсу в пластичність тіла; переосмислення жанру роуд-муві, накладаючи його на контекст родової пам'яті.

Виявлено, що українське кіно на світових кінофестивалях транслює однотипний меседж у межах імаготипу «ворога» для закордонних глядачів, де Україна — арена кровопролитних війн або майданчик для діяльності кримінальних угруповань. Перевага фільмів на воєнну та кримінальну теми створює зворотний ефект «м'якої сили», плутаючи поняття привабливості із співчуттям до України. Порівняно з яскравими візуальними образами туристичних країн, крізь призму західних кіностудій, «м'яка сила» українського кіно у вигляді збройних конфліктів виглядає «не так вже і м'яко».

Тому можна зазначити, що одномірність репрезентації України потребує ширшої сюжетної палітри для створення збалансованого іміджу. Хоча воєнні драми все ще залишаються ефективним інструментом для рефлексії та привернення уваги, розширення жанрового діапазону може стати елементом боротьби зі сталими стереотипами про Україну у світовому аудіовізуальному мистецтві.

Перспективи подальших досліджень полягають у висвітленні репрезентації українських фільмів через оптику міжнародних критиків, журналістів, дистриб'юторів та фестивальних кураторів, аналіз лексики.

Список посилань

- Василюк, Ю. (2018). Україна та українці на міжнародних кінофестивалях. В *Міжнародна студентська науково-технічна конференція «Природничі та гуманітарні науки. Актуальні питання»* (сс. 190–191).
- Комар, Р. О., & Солових, Є. М. (2020). Кінофестиваль як інструмент «м'якої сили» культурної дипломатії у міжнародних відносинах. *Сучасне суспільство*, (1), 117–129. <https://doi.org/10.34142/24130060.2020.20.1.11>
- Новохатько, Л., & Снопкова, В. (2023). Ключові тенденції та досягнення бренду українського кіно після повномасштабного російського вторгнення. *Інтегровані комунікації*, 2(16), 83–88. <https://doi.org/10.28925/2524-2644.2023.1610>
- Anholt, S. (2007). *Competitive identity: The new brand management for nations, cities and regions* (1st ed.). Palgrave Macmillan.
- Deleuze, G. (2013). *Cinema I: The movement-image*. Bloomsbury Publishing.
- Kinnick, K. N., Krugman, D. M., & Cameron, G. T. (1996). Compassion fatigue: Communication and burnout toward social problems. *Journalism & Mass Communication Quarterly*, 73(3), 687–707. <https://doi.org/10.1177/107769909607300314>
- Lazarsfeld, P. F., & Merton, R. K. (1948). *Mass communication, popular taste and organized social action*. Bobbs-Merrill, College Division.
- Nye, J. S. (2004). *Soft power: The means to success in world politics*. Public Affairs.

References

- Vasyliuk, Yu. (2018). Ukraine and Ukrainians at international film festivals. In *International Student Scientific and Technical Conference “Natural Sciences and Humanities. Current Issues”* (pp. 190–191). [In Ukrainian].
- Komar, R. O., & Solovykh, Ye. M. (2020). Film festivals as an instrument of “soft power” cultural diplomacy in international relations. *Suchasne suspilstvo*, (1), 117–129. <https://doi.org/10.34142/24130060.2020.20.1.11>. [In Ukrainian].
- Novokhatko, L., & Snopkova, V. (2023). Key trends and achievements of the Ukrainian cinema brand after the full-scale Russian invasion. *Intehrovani komunikatsii*, 2(16), 83–88. <https://doi.org/10.28925/2524-2644.2023.1610>. [In Ukrainian].
- Anholt, S. (2007). *Competitive identity: The new brand management for nations, cities and regions* (1st ed.). Palgrave Macmillan. [In English].
- Deleuze, G. (2013). *Cinema I: The movement-image*. Bloomsbury Publishing. [In English].
- Kinnick, K. N., Krugman, D. M., & Cameron, G. T. (1996). Compassion fatigue: Communication and burnout toward social problems. *Journalism & Mass Communication Quarterly*, 73(3), 687–707. <https://doi.org/10.1177/107769909607300314>. [In English].
- Lazarsfeld, P. F., & Merton, R. K. (1948). *Mass communication, popular taste and organized social action*. Bobbs-Merrill, College Division. [In English].
- Nye, J. S. (2004). *Soft power: The means to success in world politics*. Public Affairs. [In English].

О. О. Вербін

аспірант, кафедра культурології та музеєзнавства,
Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

O. Verbin

postgraduate student, Department of Culturology and Museology,
Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine.

Отримано: 18.09.2025

Прийнято до друку: 13.10.2025

Опубліковано: 25.12.2025