

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**ЗАРІЧНА ЯНА ІГОРІВНА**

УДК 008:791.65.079(477)(043.3)

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**КІНОФЕСТИВАЛІ В УКРАЇНІ ЯК ІНСТИТУТИ КУЛЬТУРНОЇ  
ЛЕГІТИМІЗАЦІЇ: ДИНАМІКА ФОРМАТІВ, КУРАТОРСЬКІ  
СТРАТЕГІЇ ТА АДАПТИВНІСТЬ В УМОВАХ КРИЗИ**

**034 – Культурологія**

**03 – Гуманітарні науки**

Подається на здобуття ступеня доктора філософії з культурології.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

\_\_\_\_\_ Я. І. Зарічна.

Науковий керівник: Галудзіна-Горобець Вікторія Ігорівна, кандидат мистецтвознавства, доцент

Київ – 2025

## АНОТАЦІЯ

**Зарічна Я. І. Кінофестивалі в Україні як інститути культурної легітимізації: динаміка форматів, кураторські стратегії та адаптивність в умовах кризи.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 034 «Культурологія» (галузь знань 03 «Гуманітарні науки»). – Міністерство освіти і науки України, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, 2025.

Дисертація присвячена комплексному аналізу українських кінофестивалів як цілісного соціокультурного феномена, що поєднує інституційний, публічний, культурний та громадсько-комунікативний виміри.

У Розділі 1 «Теоретико-методологічні засади вивчення кінофестивалів як культурних інституцій» розкрито стан наукового розроблення проблеми та джерельну базу дослідження, а також доведено доцільність розгляду кінофестивалів як форми культурної публічності.

Зокрема, відзначено, що концепт культурної публічності є ключовою категорією для інтерпретації кінофестивалю як інституційного простору соціальної взаємодії, комунікації та смислотворення. У контексті теорій Ю. Габермаса, Н. Фрейзера, О. Негта й А. Ключе публічність розглядається як динамічна система, де відбувається артикуляція суспільних інтересів, формування критичної аудиторії та циркуляція культурних смислів. У зіставленні різних моделей публічності – буржуазної, контрпублічної та пролетарської – актуалізується багатовимірність фестивального середовища, здатного проявляти ознаки кожної з них залежно від контексту, соціального складу аудиторії, організаційної політики та програмної концепції. Кінофестиваль стає не лише майданчиком репрезентації культурного продукту, але й простором колективної рецепції, критики й переговорів щодо цінностей та ідентичностей.

Акцентовано, що сучасні підходи Film Festival Studies дають змогу інтерпретувати кінофестиваль як активного агента у глобальному полі культурного виробництва. У межах цієї наукової парадигми фестиваль постає як автономна інституція зі своєю інфраструктурою, системою акторів, інституційною логікою та механізмами символічної влади. Структура програмування, відбіркові критерії, механізми легітимації, партнерські мережі та медіальні стратегії розглядаються як ключові параметри, що визначають професійний статус фестивалю, його культурну вагу та вплив на траєкторії фільмів і митців. У цьому контексті кінофестиваль не є пасивним каналом демонстрації кінопродукції – він виконує функцію модератора культурних процесів, що формує ієрархії, окреслює естетичні тенденції та визначає горизонти колективного сприйняття.

Узагальнення теоретичних підходів засвідчило необхідність розгляду кінофестивалів як складних соціокультурних інституцій, де поєднуються механізми репрезентації, легітимації, комунікації та культурної мобілізації. Такий підхід формує підґрунтя для подальшого аналізу українського кінофестивального середовища, його організаційних структур, кураторських практик та соціокультурних функцій, що здійснюються у взаємодії з широкою публікою та професійною спільнотою.

У Розділі 2 «Інституційна логіка та публічні практики українських кінофестивалів» розглянуто організаційні формати, джерела стійкості, кураторські стратегії та політику відбору на українських кінофестивалях, а також виклики, що трансформують їхню діяльність, та механізми їх кризової адаптивності.

Наголошено, що сучасний фестивальний рух в Україні функціонує як розгалужена система культурних інституцій із різними моделями організації та фінансування, а його організаційна архітектоніка характеризується високим рівнем диверсифікації та гібридизації. Концепт «інституційної диверсифікації» пояснює, що стійкість фестивалів забезпечується поєднанням п'яти домінантних організаційних форматів (від інституційної підтримки до

нішевих), які сформувалися як відповідь на необхідність диверсифікувати джерела фінансування (державні кошти, гранти, приватні інвестиції, волонтерські ресурси). Формат інституційної підтримки («Молодість», «Кришталеві джерела») забезпечує стабільність і міжнародну легітимність, але демонструє інерційність і залежність від державних ресурсів. Найбільш адаптивним є гібридний формат, репрезентований Одеським МКФ, який завдяки диверсифікованим джерелам фінансування та розвитку індустріальних платформ (Film Industry Office) виконує функцію центру кінобізнесу та копродукції. Громадсько-ініціативні події на кшталт Docudays UA демонструють ефективність грантової моделі, поєднуючи фестиваль з онлайн-кінотеатром DOCUSPACE та мережевими практиками, як-от Мандрівний фестиваль. Нішеві та тематичні фестивалі (KISFF, SUNNY BUNNY, «Гаккебуш») формують спеціалізовані аудиторії й розширюють культурне поле, а регіональні та транскордонні події («ОКО», СМІFF) забезпечують децентралізацію фестивального руху. Така багатовекторність забезпечує фестивалям необхідну гнучкість, незалежність та швидкість адаптації до суспільних викликів.

Аналіз кураторських стратегій після 2014 і особливо після 2022 року дав змогу виявити їх етичну трансформацію: бойкот російського кіно закріплено в регламентах усіх українських фестивалів. Політика добору значно диференціювалася: «Молодість» зберігає фокус на дебютах і прем'єрності в міжнародному конкурсі, тоді як ОМКФ працює як «фестиваль прем'єр», орієнтований на широку презентацію українського кіно. Журі набули міждисциплінарного складу – від правозахисників та фольклористів до військових, як у випадку “Cinema for Victory”, а «Гаккебуш» формує журі виключно з жінок. Системи нагород також створюють культурні символи: «Скіфський олень», «Золотий Дюк» і бессарабські цеглини «ОКО» формують власні семіотичні бренди фестивалів.

Відзначено, що кризові роки спричинили закриття понад 15 регіональних фестивалів і появу восьми нових, переважно документальних

про війну, що свідчить про структурну перебудову й зростання запиту на фіксацію воєнного досвіду. Провідні фестивалі продемонстрували інституційну стійкість: «Молодість» і ОМКФ не перервали діяльності навіть під час пандемії та війни, використовуючи гібридні, транскордонні та релокаційні формати. Масштабна цифровізація (DOCUSPACE, «Молодість»-49, MEGOGO-партнерство LINOLEUM) значно розширила онлайн- та офлайн-аудиторію. Паралельно відбулася професіоналізація комунікації.

Підсумовано, що українські кінофестивалі функціонують як комплексні соціокультурні інституції з високою диверсифікацією форматів, гнучкими кураторськими моделями та стійкими механізмами кризової адаптації. В умовах війни вони виконують інтеграційні, комунікативні, легітимуючі, освітні та культурно-дипломатичні функції, стаючи просторами солідарності, артикуляції національної ідентичності та формування постколоніальної суб'єктності України.

У Розділі 3 «Кінофестивалі як платформа культурної репрезентації та соціальної тематизації» кінофестиваль розглянуто як соціокультурну подію та майданчик репрезентації українського кіно, а також тематичну типологію українського кіно, представленого на фестивалях.

Виявлено, що кінофестивалі є потужними соціокультурними подіями з вираженою темпоральністю, просторовістю, комунікативністю та перформативністю. Вони створюють тимчасові спільноти (глядачів, професіоналів, критиків), активізують професійні мережі, формують символічний капітал міст і регіонів та слугують механізмом конструювання колективної ідентичності. Найпоказовіше це проявляється в діяльності КМКФ «Молодість» (понад 50 років), Одеського МКФ, Docudays UA, Wiz-Art, KISFF, Kharkiv MeetDocs, «ОКО», «Німі ночі» та регіональних фестивалів («Корона Карпат», Карпатський гірський МКФ, «Кіно сусідів» тощо). Кожен з них виконує не лише естетичну, а й соціально-інтегративну функцію, об'єднуючи суспільство навколо спільних цінностей і травматичного досвіду.

Акцентовано, що освітня та індустрійна складові стали невід'ємною частиною сучасних українських кінофестивалів. Практично всі великі фестивалі («Молодість», ОМКФ, Wiz-Art, LINOLEUM, Docudays UA, KISFF) проводять майстер-класи, пітчінги, копродукційні маркети, резиденції та кіношколи. Це забезпечує професійне зростання молодих кінематографістів, інтеграцію України у світовий кінопроцес та формування нової генерації режисерів, здатних працювати в умовах обмежених ресурсів і воєнного стану.

Відзначено, що після 2014 року, а особливо після лютого 2022 року, відбулася радикальна трансформація тематичної структури фестивального кіно. Якщо в 1990–2013 роках домінували деполітизовані приватні історії (сімейні драми, локальні ідентичності), то з 2014–2021 рр. відбулася політизація контенту (героїзація опору, деколонізація), а з 2022 року – суттєва документалізація. Переважна більшість фільмів на провідних фестивалях 2022–2025 рр. присвячено війні, окупації, опору, травмі та збереженню культурної спадщини. Документальне кіно перетворилося на архів доказів воєнних злочинів («Маріуполіс-2», «Довга доба», «Голоси Маріуполя», «Мирні люди», «The Grave» тощо) і водночас на інструмент міжнародної адвокації та культурної дипломатії. Особливу роль відіграють тематичні кластери «Дитинство у війні» та «Культура як опір». Фільми про дітей («Ми хочемо тут жити», «Терикони», «Маріуполь. Сто ночей», «Прокидаючись у тиші») виконують функцію універсалізації травми та емоційної мобілізації міжнародної аудиторії. Стрічки про збереження традицій і творчість митців у воєнний час («Спомин про майбутнє», «Правило двох стін») демонструють культуру як форму ненасильницького спротиву та механізм збереження національної ідентичності.

З'ясовано, що фестивалі стали ключовим інструментом деколонізації культурного простору. З 2014 року КМКФ «Молодість» припинив показ російських фільмів, ОМКФ відмовився від російськомовних субтитрів, а більшість фестивалів свідомо виключили російський контент. Водночас активно просуваються теми кримськотатарської ідентичності («Чужа

молитва», кримськотатарський день на «Молодості-53»), буковинських традицій («Памфір», «Красна Маланка») тощо. Це сприяє відновленню полікультурного образу України та протидії російським наративам.

Виокремлено явні (декларовані) та латентні (приховані) функції кінофестивалів. До явних належать підтримка молодих авторів, просування українського кіно за кордоном, освітня діяльність. Латентні функції – формування символічного капіталу регіонів (Славутич – «86», Закарпаття – СМІFF, Бессарабія – «ОКО»), активізація туризму, консолідація суспільства в умовах війни, створення архіву колективної пам'яті та доказової бази для майбутніх трибуналів.

Підсумовано, що в умовах повномасштабної війни фестивалі продемонстрували надзвичайну адаптивність і стійкість. Багато з них перейшли в гібридний або онлайн-формат, перемістилися з прифронтових зон (Kharkiv MeetDocs – до Києва, ОМКФ – до Чернівців і Києва), але не припинили діяльності. Навпаки – вони стали платформами моральної підтримки, збору коштів для ЗСУ та фіксації воєнних злочинів, що підтверджує їхню трансформацію з культурних подій у інститути національного виживання та опору.

Висновки ґрунтуються на комплексному аналізі українських кінофестивалів не як розрізнених подій, а як багатовимірних соціокультурних інститутів культурної публічності. У висновках підтверджено усі положення, винесені у наукову новизну, вони послідовно розкривають оригінальність і системність дослідження функціональних, організаційних та історичних аспектів фестивалів.

**Ключові слова:** кінофестивалі; культурна публічність; інституційна диверсифікація; кураторські стратегії; культурна легітимація; кризова адаптивність; соціальне тематизування; національна ідентичність; культурна дипломатія; деколонізація.

## ANNOTATION

**Zarichna Ya. I. Film festivals in Ukraine as institutions of cultural legitimization: dynamics of formats, curatorial strategies and adaptability in times of crisis.** – Qualifying scientific work in the form of a manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 034 “Cultural Studies” (field of knowledge 03 “Humanities”). – Ministry of Education and Science of Ukraine, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, 2025.

The dissertation is devoted to a comprehensive analysis of Ukrainian film festivals as a holistic socio-cultural phenomenon that combines institutional, public, cultural, and public-communicative dimensions.

Section 1, “Theoretical and methodological principles of studying film festivals as cultural institutions”, reveals the state of scientific development of the problem and the source base of the study, and also proves the feasibility of considering film festivals as a form of cultural publicity.

In particular, it is noted that the concept of cultural publicity is a key category for interpreting a film festival as an institutional space of social interaction, communication and meaning-making. In the context of the theories of J. Habermas, N. Fraser, O. Negt and A. Kluge, publicity is viewed as a dynamic system where public interests are articulated, a critical audience is formed and cultural meanings circulate. In comparing different models of publicity – bourgeois, counter-public and proletarian – the multidimensionality of the festival environment is highlighted, capable of displaying the characteristics of each of them depending on the context, social composition of the audience, organizational policy and program concept. The film festival becomes not only a platform for the representation of a cultural product, but also a space for collective reception, criticism and negotiations regarding values and identities.

It is emphasized that contemporary approaches Film Festival Studies allow us to interpret the film festival as an active agent in the global field of cultural

production. Within this scientific paradigm, the festival appears as an autonomous institution with its own infrastructure, system of actors, institutional logic and mechanisms of symbolic power. The programming structure, selection criteria, mechanisms of legitimation, partnership networks and media strategies are considered as key parameters that determine the professional status of the festival, its cultural weight and influence on the trajectories of films and artists. In this context, the film festival is not a passive channel for demonstrating film production – it performs the function of a moderator of cultural processes that forms hierarchies, outlines aesthetic trends and determines the horizons of collective perception.

The generalization of theoretical approaches has demonstrated the need to consider film festivals as complex socio-cultural institutions, combining mechanisms of representation, legitimation, communication, and cultural mobilization. This approach forms the basis for further analysis of the Ukrainian film festival environment, its organizational structures, curatorial practices, and socio-cultural functions carried out in interaction with the general public and the professional community.

Section 2, “Institutional Logic and Public Practices of Ukrainian Film Festivals”, examines organizational formats, sources of sustainability, curatorial strategies, and selection policies at Ukrainian film festivals, as well as the challenges transforming their activities and mechanisms of their crisis adaptability.

It is emphasized that the modern festival movement in Ukraine functions as an extensive system of cultural institutions with different models of organization and financing, and its organizational architecture is characterized by a high level of diversification and hybridization. The concept of “institutional diversification” explains that the sustainability of festivals is ensured by a combination of five dominant organizational formats (from institutional support to niche ones), which were formed as a response to the need to diversify sources of financing (state funds, grants, private investments, volunteer resources). The format of institutional support (“Molodist”, “Crystal Sources”) provides stability and international legitimacy, but demonstrates inertia and dependence on state resources. The most adaptive is the

hybrid format, represented by the Odesa IFF, which, thanks to diversified sources of financing and the development of industrial platforms (Film Industry Office) functions as a center for film business and co-production. Public-initiative events such as Docudays UA demonstrate the effectiveness of the grant model, combining the festival with the online cinema DOCUSPACE and network practices such as the Traveling Festival. Niche and thematic festivals (KISFF, SUNNY BUNNY, “Hakkebusch”) form specialized audiences and expand the cultural field, and regional and cross-border events (“OKO”, CMIFF) ensure the decentralization of the festival movement. Such multi-vector nature provides festivals with the necessary flexibility, independence and speed of adaptation to social challenges.

Analysis of curatorial strategies after 2014 and especially after 2022 has revealed their ethical transformation: the boycott of Russian cinema is enshrined in the regulations of all Ukrainian festivals. The selection policy has significantly differentiated: “Molodist” maintains its focus on debuts and premieres in the international competition, while the OIFF operates as a “premiere festival” focused on a broad presentation of Ukrainian cinema. The juries have acquired an interdisciplinary composition - from human rights activists and folklorists to the military, as in the case of “Cinema for Victory”, and the “Hakkebusch” jury is made up entirely of women. Award systems also create cultural symbols: the “Scythian Deer”, the “Golden Duke” and the Bessarabian bricks “OKO” form their own semiotic brands of festivals.

It is noted that the crisis years led to the closure of more than 15 regional festivals and the emergence of eight new ones, mostly documentaries about the war, which indicates structural restructuring and a growing demand for recording the war experience. Leading festivals demonstrated institutional resilience: “Molodist” and the OIFF did not interrupt their activities even during the pandemic and war, using hybrid, cross-border and relocation formats. Large-scale digitalization (DOCUSPACE, “Molodist-49”, MEGOGO-partnership LINOLEUM) significantly expanded the online and offline audience. In parallel, professionalization of communication took place.

It is concluded that Ukrainian film festivals function as complex socio-cultural institutions with a high diversification of formats, flexible curatorial models and stable mechanisms of crisis adaptation. In conditions of war, they perform integration, communicative, legitimizing, educational and cultural-diplomatic functions, becoming spaces of solidarity, articulation of national identity and formation of post-colonial subjectivity of Ukraine.

In Section 3, “Towards a Foreign Festival as a Platform for Cultural Representation and Social Thematization”, the film festival is examined as a socio-cultural event and a platform for the representation of Ukrainian cinema, as well as the thematic typology of Ukrainian cinema presented at festivals.

It has been found that cinema festivals are powerful socio-cultural events with pronounced temporality, spatiality, communicativeness and performativity. They create temporary communities (of spectators, professionals, critics), activate professional networks, form the symbolic capital of cities and regions and serve as a mechanism for constructing collective identity. This is most evident in the activities of the Molodist Kyiv International Film Festival (over 50 years), the Odesa International Film Festival, Docudays UA, Wiz-Art, KISFF, Kharkiv MeetDocs, “OKO”, “Silent Nights” and regional festivals (“Crown of the Carpathians”, CMIFF, “Neighbors Cinema”, etc.). Each of them performs not only an aesthetic, but also a socially integrative function, uniting society around common values and traumatic experiences.

It is emphasized that educational and industrial components have become an integral part of modern Ukrainian film festivals. Almost all major festivals (“Molodist”, OIFF, Wiz-Art, LINOLEUM, Docudays UA, KISFF) hold master classes, pitching, co-production markets, residencies and film schools. This ensures the professional growth of young filmmakers, the integration of Ukraine into the world film process and the formation of a new generation of directors capable of working in conditions of limited resources and martial law.

It is noted that after 2014, and especially after February 2022, there was a radical transformation of the thematic structure of festival cinema. If in 1990–2013

depoliticized private stories (family dramas, local identities) dominated, then from 2014–2021 there was a politicization of content (heroization of resistance, decolonization), and from 2022 – significant documentary. The vast majority of films at leading festivals in 2022–2025 are dedicated to war, occupation, resistance, trauma and the preservation of cultural heritage. Documentary cinema has turned into an archive of evidence of war crimes (“Mariupolis-2”, “Long Time”, “Voices of Mariupol”, “Peaceful People”, “The Grave”, etc.) and at the same time a tool of international advocacy and cultural diplomacy. The thematic clusters “Childhood in War” and “Culture as Resistance” play a special role. Films about children (“We Want to Live Here”, “Terikony”, “Mariupol. One Hundred Nights”, “Waking Up in Silence”) perform the function of universalizing trauma and emotionally mobilizing an international audience. Films about the preservation of traditions and the creativity of artists in wartime (“Memory of the Future”, “The Rule of Two Walls”) demonstrate culture as a form of non-violent resistance and a mechanism for preserving national identity.

It was found that festivals have become a key tool for the decolonization of cultural space. Since 2014, the Molodist KIFF has stopped showing Russian films, the OIFF has refused Russian-language subtitles, and most festivals have deliberately excluded Russian content. At the same time, the themes of Crimean Tatar identity (“Alien Prayer”, Crimean Tatar Day at Molodist-53”), Bukovinian traditions (“Pamfir”, “Krasna Malanka”), etc. are actively promoted. This contributes to the restoration of Ukraine’s multicultural image and counteraction to Russian narratives.

The explicit (declared) and latent (hidden) functions of film festivals are distinguished. The explicit functions include support for young authors, promotion of Ukrainian cinema abroad, and educational activities. Latent functions include the formation of symbolic capital of regions (Slavutych – “86”, Transcarpathia – CMIFF, Bessarabia – “OKO”), activation of tourism, consolidation of society in war conditions, creation of an archive of collective memory and an evidentiary base for future tribunals.

It is concluded that in the conditions of a full-scale war, festivals have demonstrated extraordinary adaptability and resilience. Many of them have switched to a hybrid or online format, moving from frontline zones (Kharkiv MeetDocs – to Kyiv, OIFF – to Chernivtsi and Kyiv), but did not stop their activities. On the contrary, they became platforms for moral support, fundraising for the Armed Forces of Ukraine, and recording war crimes, which confirms their transformation from cultural events into institutions of national survival and resistance.

The conclusions are based on a comprehensive analysis of Ukrainian film festivals not as discrete events, but as multidimensional socio-cultural institutions of cultural publicity. The conclusions confirm all the provisions put forward as scientific novelty, and consistently reveal the originality and systematicity of the study of the functional, organizational, and historical aspects of festivals.

**Keywords:** film festivals; cultural publicity; institutional diversification; curatorial strategies; cultural legitimation; crisis adaptability; social thematization; national identity; cultural diplomacy; decolonization.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

#### *Статті у наукових фахових виданнях України*

1. Зарічна Я. Кінофестиваль «Молодість»: історія становлення і специфіка функціонування. *Питання культурології*. 2024. Вип. 43. С. 114–124. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.43.2024.303039>
2. Зарічна Я. І. Особливості функціонування кінофестивалів в Україні в умовах війни. *Культурологічний альманах*. 2024. № 4. С. 335–342. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.4.40>

3. Зарічна Я. Кінофестивалі в Україні як об'єкт наукового вивчення. *Питання культурології*. 2024. Вип. 44. С. 66–80. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.44.2024.318709>

### Опубліковані праці апробаційного характеру

4. Зарічна Я. І. Кінофестиваль «Молодість» в умовах кризи. *Актуальні питання, проблеми та перспективи розвитку гуманітарних наук у сучасному соціокультурному просторі*: матеріали III Всеукр. наук.-практ. конф. здобувачів вищої освіти і молодих вчених, м. Київ, 12–13 квіт. 2024 р. Київ: Вид. цент КНУКіМ, 2024. С. 302–305.

5. Зарічна Я. І. Кінофестивалі України: види і формати. *Interdisciplinary Research: Scientific Horizons and Perspectives: Collection of Scientific Papers «SCIENTIA» with Proceedings of the VIII International Scientific and Theoretical Conference, August 30, 2024. Vilnius, Republic of Lithuania*: International Center of Scientific Research, 2024. P. 57–59.

6. Зарічна Я. І. Одеський міжнародний кінофестиваль: історія і сьогодення. *Інтелектуальний ресурс сьогодення: наукові задачі, розвиток та запитання*: зб. наук. праць з матеріалами III Міжнар. наук. конф., м. Одеса, 20 верес. 2024 р. / Міжнародний центр наукових досліджень. Вінниця: ТОВ «УКРЛОГОС Груп», 2024. С. 284–287.

7. Зарічна Я. І. Міжнародні кінофестивалі: сутність і роль у просторі сучасної культури. *Актуальні проблеми сучасності. Молодіжна наука 2024*: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. здобувачів вищої освіти і молодих вчених, м. Київ, 08–09 листоп. 2024 р. Київ: Вид. центр КНУКіМ, 2024. С. 36–38.

8. Зарічна Я. І. Кінофестивалі західного регіону України. *Здобутки та досягнення прикладних та фундаментальних наук XXI століття*: зб. наук. праць з матеріалами VIII Міжнар. наук. конф., м. Біла Церква, 22 листоп. 2024 р. / Міжнародний центр наукових досліджень. Вінниця: ТОВ «УКРЛОГОС Груп», 2024. С. 555–557.

9. Зарічна Я. І. Українські кінофестивалі: культурна місія в умовах воєнного часу. *Розвиток наук в умовах нової реальності: проблеми та перспективи* : зб. наук. пр. з матер. V Міжнар. наук. конф., м. Тернопіль, 19 верес. 2025 р. / Міжнародний центр наукових досліджень. Вінниця : ТОВ «УКРЛОГОС Груп», 2025. С. 182–186.

10. Зарічна Я. І. Кінофестивалі України: кураторські стратегії та політика відбору. *Стратегічні напрямки розвитку науки: фактори впливу та взаємодії* : зб. наук. пр. з матер. VII Міжнар. наук. конф., м. Черкаси, 26 верес. 2025 р. / Міжнародний центр наукових досліджень. Вінниця : ТОВ «УКРЛОГОС Груп», 2025. С. 184–188.

#### **Праці, що додатково висвітлюють зміст дисертації**

11. Скрипник Є., Мошкіна О., **Зарічна Я.** *Метаморфози «великого стилю» у дзеркалі «молодої режисури» митців-франківців 2021–2023 рр.* *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво.* 2024. Т. 7. № 1. С. 71–86.  
<https://doi.org/10.31866/2616-759X.7.1.2024.301966>

*Здобувачкою здійснено аналіз попередніх праць з досліджуваної теми, опрацьовано список використаних джерел, визначено новизну дослідження, підбито висновки.*

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b>	<b>17</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ КІНОФЕСТИВАЛІВ ЯК КУЛЬТУРНИХ ІНСТИТУЦІЙ</b>	<b>24</b>
1.1. Стан наукового розроблення проблеми та джерельна база дослідження	24
1.2. Кінофестивалі як форма культурної публічності	36
<b>Висновки до розділу 1</b>	<b>57</b>
<b>РОЗДІЛ 2. ІНСТИТУЦІЙНА ЛОГІКА ТА ПУБЛІЧНІ ПРАКТИКИ УКРАЇНСЬКИХ КІНОФЕСТИВАЛІВ</b>	<b>60</b>
2.1. Інституційна диверсифікація кінофестивалів: організаційні формати та джерела стійкості	60
2.2. Кураторські стратегії та політика відбору на українських кінофестивалях	80
2.3. Кризова адаптивність українських кінофестивалів: виклики і трансформації	101
<b>Висновки до розділу 2</b>	<b>119</b>
<b>РОЗДІЛ 3. КІНОФЕСТИВАЛІ ЯК ПЛАТФОРМА КУЛЬТУРНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ТА СОЦІАЛЬНОЇ ТЕМАТИЗАЦІЇ</b>	<b>121</b>
3.1. Кінофестиваль як соціокультурна подія	121
3.2. Кінофестиваль як платформа репрезентації українського кіно	152
3.3. Суспільні проблеми в дзеркалі фестивалів: тематична типологія українського кіно	172
<b>Висновки до розділу 3</b>	<b>196</b>
<b>ВИСНОВКИ</b>	<b>199</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b>	<b>208</b>
<b>ДОДАТКИ</b>	<b>246</b>

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** Кінофестивали є одним із найдинамічніших сегментів сучасного культурного простору України. За понад три десятиліття незалежності від поодиноких подій вони перетворилися на розгалужену мережу, що охоплює різні регіони, формати, тематичні напрями та професійні спільноти. Водночас, попри кількісне зростання та значну присутність фестивалів у культурному житті, їхня роль як культурних інституцій залишається недостатньо осмисленою у вітчизняному науковому дискурсі.

Традиційно кінофестивали розглядаються передусім як події для демонстрації фільмів. Однак у сучасному суспільному контексті вони виконують значно ширший діапазон функцій: формують залучену аудиторію, здатну до критичного осмислення та активної участі, стають платформами культурної легітимації, просторами соціальної тематизації та громадянського діалогу, а також відіграють ключову роль у розвитку кіногалузі, просуванні українського кіно та розбудові транскордонних культурних зв'язків. Попри це, кінофестивали залишаються порівняно малодослідженим явищем у гуманітарних науках України. Наявні публікації здебільшого описові, зосереджені на окремих фестивалях, програмах чи історичних аспектах. Відсутні комплексні дослідження, які б розглядали українські кінофестивали як повноцінні культурні інституції з власною логікою функціонування, інституційними стратегіями, кураторськими практиками та множинними соціокультурними функціями. Окремим викликом є те, що український кейс практично не представлений у міжнародному полі Film Festival Studies, хоча саме він має високий потенціал для розширення теоретичних моделей – завдяки постколоніальному, трансформаційному та воєнному контекстам, що не мають прямих аналогів у світовій фестивальній картографії.

Актуальність теми значно підсилюється умовами повномасштабної війни. У цей період кінофестивалі виконують не лише культурні, але й комунікативні, громадянські та дипломатичні функції: документують досвід війни, формують міжнародну підтримку України, забезпечують видимість українського кіно та слугують просторами громадянської солідарності. Їхня діяльність стає індикатором інституційної стійкості української культури в часи кризи.

Це дослідження покликане заповнити окреслену наукову прогалину, запропонувавши комплексний аналіз українських кінофестивалів як інституційних платформ культурної публічності. Воно поєднує теоретичну концептуалізацію (звернення до теорій публічної сфери, інституційного аналізу та моделей функціонування фестивалів) з емпіричним дослідженням організаційних форматів, кураторських стратегій, публічно-громадянських практик та соціокультурних функцій українських кінофестивалів. Такий підхід дає змогу не лише висвітлити специфіку національного фестивального ландшафту, а й зробити внесок у розвиток Film Festival Studies через аналіз феномена, який досі залишався поза увагою міжнародної науки.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертацію виконано в межах цільової комплексної теми наукових досліджень Київського національного університету культури і мистецтв «Культурно-мистецькі практики і процеси в дискурсі сучасного наукового діалогу» (Державний реєстраційний номер: 0124U003133).

**Мета дослідження** – здійснити комплексний аналіз українських кінофестивалів як інституційних платформ культурної публічності, розкрити їхню організаційну, кураторську та соціокультурну логіку в умовах сучасних суспільних трансформацій.

Досягнення поставленої мети зумовило потребу у вирішенні таких **завдань**:

– проаналізувати стан наукового опрацювання проблеми та розкрити теоретичні засади вивчення кінофестивалів як форм культурної публічності;

- виявити інституційну диверсифікацію українських кінофестивалів, їхні організаційні формати та джерела стійкості;
- дослідити кураторські стратегії та політику відбору як механізми конструювання фестивальної програми;
- з'ясувати особливості кризової адаптивності українських кінофестивалів;
- розкрити соціокультурні функції кінофестивалів як подій публічності та платформ репрезентації українського кіно;
- здійснити тематичну типологію фестивальних програм, що відображають суспільно значущі проблеми сучасної України.

*Об'єкт дослідження* – український кінофестивальний рух як складова національного культурного простору.

*Предмет дослідження* – організаційні формати, кураторські практики, механізми кризової адаптації та соціокультурні функції українських кінофестивалів.

**Методи дослідження.** Міждисциплінарні методи, добір яких зумовлений необхідністю всебічного аналізу кінофестивалів як інституційних платформ культурної публічності, застосовано з метою: інституційний аналіз – для виявлення організаційних форматів, джерел фінансування, моделей управління та механізмів стійкості українських кінофестивалів як культурних інституцій; порівняльний метод – зіставлення різних типів фестивалів (за масштабом, спеціалізацією, періодичністю) та виявлення спільних і відмінних рис їхнього функціонування в докризовий і кризовий періоди; контент-аналіз фестивальних програм, регламентів, прес-релізів та каталогів – реконструкції кураторських стратегій, політики відбору та тематичних пріоритетів; дискурс-аналіз медіаматеріалів (інтерв'ю, рецензії, пости в соцмережах) – з'ясування способів конструювання фестивальної події як публічного дискурсу та репрезентації соціальних проблем; кейс-стаді українських фестивалів –

глибокого вивчення їхньої еволюції, кризової адаптації та соціокультурної ролі.

**Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що у дисертації:**

*уперше:*

– комплексно проаналізовано українські кінофестивали як цілісний соціокультурний феномен, що поєднує інституційний, публічний, культурний та громадсько-комунікативний виміри;

– виявлено й описано явище інституційної диверсифікації українських кінофестивалів, що включає домінантні організаційні формати (формат інституційної підтримки (держава та культурні фонди); гібридний формат (приватна ініціатива та інституційне фінансування); громадсько-ініціативний формат (неприбуткова місія); нішеві та кураторські формати (незалежний акцент); регіональні та транскордонні формати (локальна диверсифікація)) і пояснює механізми їхньої стійкості в умовах інституційної нестабільності, війни, пандемії та економічних криз;

– за кількома рівнями (індивідуальний, груповий, інституційний, макросоціальний) виявлено та систематизовано механізми впливу кінофестивалів на суспільство (відбору та легітимації, фреймування та контекстуалізації, медіації та перекладу, створення публічних просторів для дискусій, мобілізації та колективної дії, документування та архівування, економічної стимуляції), які є аналітичним узагальненням способів реалізації фестиваліними інституціями своїх культурних, соціальних та громадсько-комунікативних функцій;

– виокремлено кураторські стратегії українських кінофестивалів (автономне / естетичне; медіативне / ком'юніті-орієнтоване; документалістське / етичне; пам'ять та постпам'ять; ангажоване / резистентне; індустріальне / кар'єрне; кураторсько-дипломатичне) як механізми формування інтерпретативних рамок культурного продукту, завдяки яким

фестивалі не лише презентують фільми, а й вибудовують смислові акценти, задають контексти прочитання, формують і переозначають культурні наративи;

*удосконалено:*

– висновок про соціокультурні функції українських кінофестивалів (освітньо-професійна, культурно-меморіальна, туристично-регіональна, соціально-активістська, культурно-дипломатична, спільнототворча, індустрійно-бізнесова) та їхні латентні прояви (формування професійних мереж, генерування символічного капіталу, конструювання ідентичності, розширення публічної сфери та ін.), які розглянуто як інструменти зміни символічного капіталу територій, формування горизонтальних мереж та розвитку локальних ідентичностей;

– типологію українських кінофестивалів через її побудову на трьох системотворчих чинниках – інституційних характеристиках, функціональних ролях і публічних практиках, що дало змогу узгодити різноманіття фестивальних моделей з інституційною логікою їхнього функціонування та обґрунтувати ключові критерії типологізації (масштаб охоплення; вид кінопродукції; метраж фільмів; цільова аудиторія; тематична та жанрова спеціалізація; періодичність);

*подальшого розвитку набули уявлення про:*

– тематичну еволюцію українського фестивального кіно (1990–2025) через виявлення трьох послідовних етапів – деполітизації (1990-ті – 2013), політизації (2014–2021) та документалізації (2022–2025), – що корелюють з ключовими стадіями формування сучасної української ідентичності; українські кінофестивалі, що функціонують не просто як платформи для демонстрації, а як інститути культурної легітимізації, які, особливо після 2022 року, трансформувалися у стратегічний інструмент культурної дипломатії та архів колективної травми, свідомо формуючи та просуваючи тематичні кластери (як-от «Дитинство у війні», «Культура як опір») з метою

позиціонування національної культури як нерозривної частини геополітичного спротиву колоніальній агресії.

– роль українських кінофестивалів у процесах культурної деколонізації: показано, що фестивалі стають просторами переозначення українського кіно, де через стратегії відбору, кураторські програми та публічні дискусії формуються інтерпретативні рамки, які утверджують автономність українського кінематографа та розривають його асоціативну залежність від пострадянських і російських культурних наративів;

– ключові стратегії кризової адаптивності українських кінофестивалів, що проявилися в умовах пандемії та повномасштабної війни (онлайн-переформатування, транскордонні формати, зміна місії та програмних пріоритетів, регіональна децентралізація, посилення культурно-дипломатичної та спільнототворчої функцій).

**Практичне значення одержаних результатів** полягає в тому, що сформульовані положення, теоретичні висновки та зібраний фактичний матеріал можуть бути використані у кількох напрямках практичної діяльності:

- 1) органами державної влади – для удосконалення стратегій підтримки фестивального руху, вироблення інституційних механізмів фінансування та розробки нормативних документів у сфері культурної політики;
- 2) організаторами кінофестивалів – при моделюванні інституційної структури подій, укладанні регламентів, розробленні кураторських стратегій, програмних профілів та кризових протоколів у періоди нестабільності;
- 3) закладами вищої освіти – для створення та оновлення навчальних курсів з фестивального менеджменту, кураторства, культурної політики та аудіовізуальних студій. Матеріали дослідження можуть бути використані громадськими організаціями та міжнародними партнерами у сфері культурної дипломатії, зокрема для планування транскордонних проєктів, промоції українського кіно за кордоном та зміцнення міжнародних культурних зв'язків.

**Особистий внесок здобувача.** Запропонована наукова праця – самостійно виконане дослідження, у якому вперше в українській культурології

комплексно проаналізовано українські кінофестивалі як цілісний соціокультурний феномен, що поєднує інституційний, культурний та громадсько-комунікативний виміри. Теоретичні та методологічні положення і висновки є результатом авторських досліджень. Публікації автора з теми дисертації – 3 статті у наукових фахових виданнях і 7 публікацій у збірниках конференцій – одноосібні; 1 праця, що додатково висвітлює зміст дисертації – у співавторстві, з якої використано лише ідеї, концепції та положення, які належать безпосередньо здобувачці.

**Апробація результатів дослідження** здійснювалася на міжнародних наукових і науково-практичних конференціях: «Interdisciplinary Research: Scientific Horizons and Perspectives» (Вільнюс, Литовська республіка, 2024); «Інтелектуальний ресурс сьогодення: наукові задачі, розвиток та запитання» (Одеса, 2024); «Здобутки та досягнення прикладних та фундаментальних наук XXI століття» (Біла Церква, 2024); «Розвиток наук в умовах нової реальності: проблеми та перспективи» (Тернопіль, 2025); «Стратегічні напрямки розвитку науки: фактори впливу та взаємодії» (Черкаси, 2025); на всеукраїнських науково-практичних конференціях: «Актуальні питання, проблеми та перспективи розвитку гуманітарних наук у сучасному соціокультурному просторі» (Київ, 2024); «Актуальні проблеми сучасності. Молодіжна наука 2024» (Київ, 2024).

**Публікації.** Основні положення і результати дисертації викладено в 11-ти публікаціях, із них – 3 статті у виданнях, включених до переліку наукових фахових видань України зі спеціальності «Культурологія»; 7 публікацій апробаційного характеру – у збірниках тез доповідей на міжнародних та всеукраїнських наукових і науково-практичних конференціях; 1 стаття додатково висвітлює зміст дисертації.

**Структура та обсяг дисертації.** Дослідження складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (346 найменувань), додатків. Загальний обсяг дисертації становить 281 сторінку, у тому числі основного тексту 191 сторінку.

## РОЗДІЛ 1

### ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ КІНОФЕСТИВАЛІВ ЯК КУЛЬТУРНИХ ІНСТИТУЦІЙ

#### 1.1. Стан наукового розроблення проблеми та джерельна база дослідження

Хоча кінофестивалі є невід'ємною складовою фестивального руху та належать до ширшої категорії мистецьких фестивалів, переважна більшість наукових публікацій, присвячених проблематиці фестивального руху, фокусується або на загальному аналізі фестивалів як соціокультурного й мистецького феномену, або на дослідженні музичних фестивалів зокрема.

Історію появи і становлення фестивалів, їхні особливості і загалом фестивальний рух досліджували науковці різних галузей, зокрема, мистецтвознавці, культурологи, історики, соціологи, філософи та ін. Так, загальнотеоретичні питання фестивального руху – термінологію, функції, значення фестивалів у контексті процесів глобалізації, культурологічний аспект фестивального руху тощо – опрацьовано такими науковці, як С. Виткалов, К. Давидовський, Д. Зубенко, С. Зуєв, Н. Кучина, Х. Плещан, Є. Федорова, М. Швед та ін. Зокрема, враховуючи наявні дослідження, К. Давидовський звертає увагу на походження терміна «фестиваль» [42, с. 94]. У праці «Розвиток фестивального руху в сучасній Україні» Д. Зубенко також наводить його визначення, враховуючи етимологію цього слова [69, с. 110–111]. Мистецтвознавчі аспекти поняття «фестиваль» виокремлює Є. Федорова [240]. На поліфункціональності сучасних фестивалів наголошує Н. Кучина [109, с. 66]. Авторка досліджує фестиваль як феномен культури. Початковий зв'язок фестивалю як феномена культури із культурою міста констатовано у дисертації С. Зуєва [70], яким, крім того, з'ясовано закономірності поширення фестивального руху в українській культурі кінця ХХ – початку ХХІ століття,

а також визначено особливості статусної ідентифікації сучасних українських фестивалів.

Історичний аспект фестивального руху досліджує й О. Литовка у праці «Фестивальний рух України періоду її незалежності» [113]. Розвиток фестивалів кінця XX – початку XXI ст. у культурологічній думці, актуальні проблеми дослідження фестивалів як драйверів розвитку креативних індустрій у контексті історико-культурологічного підходу проаналізувала Х. Плещан [179]. У монографії М. Шведа «Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики» [256], крім питань розвитку фестивального руху в Україні і за кодоном, розглянуто питання загальнотеоретичного змісту – концепції, термінологія, функції фестивалів, зокрема, музичних, а також значення фестивалів у контексті процесів глобалізації.

С. Виткалов у праці «Фестивальний рух як культурний феномен сучасності: аналіз регіонального вектору» [22], досліджуючи фестивальні заходи на прикладі Рівненщини, виявляє їхні здобутки та культурний ефект, призначення і роль фестивального руху загалом у структурі культурно-дозвіллевої діяльності в сучасній Україні. Крім того, автор наводить окремі порівняльні характеристики фестивалів, організованих у різних регіонах країни, та виявляє їхні відмінності. На його думку, «про фестиваль як культурний феномен ідеться в багатьох публіцистичних розвідках, підготовлених як реакція на той чи інший захід, організований у будь-якому регіоні країни» [22, с. 183], проте ця проблематика потребує ґрунтовнішого дослідження. Автор зосереджує увагу, передусім, на мистецьких фестивалях і заходах регіону як «презентації найпопулярніших мистецьких форм в образотворенні, музиці, або національної кухні в усіх її видах, репрезентація обрядової практики» [22, с. 184].

Провідні міжнародні кінофестивалі світового рівня стали об'єктом міждисциплінарного аналізу, в межах якого представники різних галузей знань розглядають широкий спектр питань: історичну еволюцію фестивалів, теоретичні засади їхнього функціонування, організаційні моделі, економічні

механізми, а також роль у формуванні глобальних кінематографічних процесів та культурної дипломатії. Зокрема, це зарубіжні науковці П. Бурдьє [271], М. де Валк [291; 343], С. Вонг [346], Т. Ельсассер [289], Д. Йорданова [304], Р. Райн [333], серед вітчизняних – С. Васильєв [20], Г. Погребняк [184] та ін.

Більшість культурологів і мистецтвознавців в Україні досліджують загальні питання розвитку кіномистецтва. Так, проблеми сучасного кіномистецтва досліджує Г. Чміль [254; 274; 276]. Питання документалістики авторка розглядає у праці «Людина та природа у документальному кінематографі» [275]. Аналізуючи особливості взаємодії людини та природи у документальному кінематографі, вона звертає увагу на особливості авторського документального кіно екологічної тематики на прикладі творчості провідних майстрів [275]. Дослідниця вважає: «В авторських фільмах, присвячених аналізу взаємовідносин природа-людина, позиція творців однозначна. Усі вони образними засобами говорять про цінність природи для людини, про необхідне для людини чуттєве спілкування з природою» [275, с. 51]. І далі: «Документальний матеріал організовано на основі універсальних законів природи, які входять до переліку прийомів створення художніх творів. Хоча це не означає, що такі методи повинні бути доведені до рівня канону. Кіномова розвивається, і цьому сприяють експерименти, на які мало хто наважується. Відчуття/розуміння ритмічної побудови, а також знання законів мистецтва, законів природи є ключем до створення творів, які мають силу впливу. Такі фільми спонукають підкоритися їх чарівним течіям, зануритися в ритми, задані художником, відчутти духовний ефект співтворчості» [275, с. 51–52]. Варто виокремити статтю Г. Чміль «Дзеркало на екрані: роздроблена Реальність воєнного часу» [253], в якій авторка констатує: «Концепт “розколота Реальність екранного дзеркала” як поверхня самореферентності події дає можливість через дискретні екранні образи аналізувати конкретне дискурсивне поле війни Росії проти України» [253, с. 22].

У спільній статті Г. Чміль, О. Безручка та ін. [276] розглядаються питання взаємозв'язку людини і кіносередовища. У іншій праці О. Безручка

«Анімаційно-документальні фільми в сучасному кіномистецтві: специфіка виробництва» [268] «досліджено специфіку поєднання реальних фактів і подій з анімуванням послідовності сюжетних ліній у фільмах, визначено сучасні техніки анімації та особливості їх комбінування з відзнятим матеріалом, означено специфіку кіновиробництва та її вплив на глядача аудіовізуальними засобами виразності» [268, с. 251]. Низку праць О. Безручко присвятив ролі новітніх технологій у розвитку медіавиробництва, технологіям відеозйомки та іншим питанням сучасного кіномистецтва [9; 267]. Як слушно зазначає автор у праці «Розвиток сучасного українського кіномистецтва», «сучасний український кінематограф стрімко розвивається. В українських кінотеатрах регулярно виходять українські фільми, демонструються в конкурсах престижних світових кінофестивалів, покоління перспективних митців дебютує з повнометражними фільмами, українські кінокомпанії співпрацюють з державою та міжнародними партнерами» [266, с. 209].

Проблематиці українського кінематографа присвячено низку праць В. Миславського [128; 129; 325]. В сучасних умовах російсько-української війни особливо актуальними є дослідження автором ціннісних та екзистенційних пошуків, які постають перед людиною в умовах екстремальної ситуації. У статті «Ціннісно-екзистенційні пошуки людини в екстремальних ситуаціях на прикладі фільмів “Вторгнення викрадачів тіл” (1956, 1978, 1993, 2007)» автор підсумовує, що розглянуті ним стрічки «виводять тему виживання людини в екстремальних ситуаціях в повсякденну площину, розглядаючи складні пошуки та протиріччя, з якими стикається індивід в загрозливих умовах, та пропонуючи ті риси і цінності, що дозволяють людству не тільки вижити в небезпеці, але і зберегти свій моральний стан та адекватне сприйняття світу, суспільства» [129, с. 267].

Видовищні форми у сучасній культурі і мистецтвознавстві є предметом дослідження К. Станіславської [215; 216; 217]. У праці «Аудіовізуальний контрапункт у кіно: спроба класифікації» авторка пропонує власну систематизацію видів аудіовізуального контрапункту у кіно і зазначає:

«Кінофільм – синтетичний художній продукт, що використовує елементи виражальних систем багатьох видів мистецтва. Сприймаючи фільм, глядач перебуває під цілісним впливом естетико-технологічної тканини кінотвору, але режисер, акцентуючи значущі моменти композиції, може вивести той чи інший виразний компонент стрічки на перший план, відводячи йому роль глибинного драматургічного фактору» [214, с. 53].

Наукових праць, спеціально присвячених українським кінофестивалю, наразі вкрай небагато, що робить проблематику українського фестивального руху одним із найменш розроблених сегментів вітчизняних культурних і кінематографічних студій. Різні аспекти кінофестивальної діяльності в Україні досліджують мистецтвознавці, культурологи, історики та ін. Зокрема, проблематику українських міжнародних кінофестивалю, їх значення у культурно-мистецькому житті України вивчали С. Васильєв, Г. Погребняк та ін. Г. Погребняк позиціонує міжнародні кінофестивалю як соціокультурне явище [184, с. 164], розглядає авторське кіно в міжнародному фестивальному просторі [180]. У монографії і дисертаційному дослідженні «Авторський кінематограф у художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століття» Г. Погребняк докладно досліджує проблематику авторського кінематографу на межі ХХ–ХХІ століть [181; 182], обґрунтовує «спроможність ведення міжкультурного діалогу засобами авторського кіно шляхом виходу його в міжнародний фестивальний простір» [182, с. 3], визначає «місце українських авторських фільмів у міжнародному фестивальному русі» [182, с. 5], присвятивши цьому питання підрозділ «Авторські фільми в міжнародному фестивальному просторі». Досліджуючи авторський кінематограф, науковиця фрагментарно висвітлює діяльність кінофестивалю «Молодість». В іншій праці Г. Погребняк розглядає фільми українських режисерів як репрезентанти авторських світоглядних моделей у міжкультурному середовищі [183]. С. Васильєв [20] аналізує український кінематограф на міжнародних кінофестивалю класу «А» у 2018 році, вважаючи міжнародні кінофестивалю мистецьким явищем.

Кінофестиваль як крос-культурний проєкт і як соціокультурний феномен розглядає Я. Грановська [38; 39]. В іншій праці Я. Грановської частково висвітлюється питання витоків кінофестивального руху [37]. У праці Р. Комар і Є. Солових «Кінофестиваль як інструмент “м’якої сили” культурної дипломатії у міжнародних відносинах» [98] проаналізовано основні кінофестивалі України, роль держави в організації кінофестивалів, більшу увагу звернено на вплив кінематографу на міжнародну політику, як інструменту культурної дипломатії, зазначено, що «кінематограф, окрім мистецького навантаження, на сьогодні є важливою складовою культурної дипломатії» [98, с. 117], визначено взаємозв’язок кінофестивалей і формуванням позитивного іміджу України на міжнародній арені. Працю А. Литвиненко [317] присвячено розкриттю сутності, ролі і значення організації кінофестивалів для розвитку кіноіндустрії України, визначенню проблем організації українських кінофестивалів. Утім, питання розкриваються з точки зору менеджменту соціокультурної діяльності. Авторка також аналізує діяльність компанії «Кінолайф», що займається дистрибуцією фільмів та організацією кінофестивалів.

Більшість публікацій, в яких розкриваються безпосередньо питання історії та організації кінофестивалів в Україні, присвячено, передусім, діяльності Київського міжнародного кінофестивалю «Молодість». Так, історії становлення та розвитку КМКФ «Молодість», проведенню окремих його сезонів, огляду фільмів, представлених на цей кінофестиваль, тощо, присвячені праці І. Зубавіної, Т. Кохан, О. Мусієнко, Л. Новікової та ін. Зокрема, варто відзначити публікації науковиці-кінознавиці, діячки кінофестивальної індустрії Л. Новікової [151; 152; 153], яка понад 15 років працювала у дирекції кінофестивалю «Молодість». У своїх працях авторка досліджує історію кінофестивалю «Молодість» до початку XXI століття, розкриває його діяльність як віддзеркалення генези національного кінопростору України, а також ідентифікацію у світі, аналізує фільми, представлені на «Молодість», зокрема, на ювілейний КМКФ «Молодість-40»

[153] тощо. Розкриваючи проблеми українського кінематографа і процеси національної ідентифікації на межі ХХ–ХХІ століть, Л. Новікова у своєму дисертаційному дослідженні присвятила окремий підрозділ КМКФ «Молодість»: «Міжнародний кінофестиваль “Молодість” як віддзеркалення внутрішньої презентації» [158, с. 114–134]. Також у дисертації авторка узагальнила підсумки дослідження українського та світового кінематографу в процесі роботи на світових кінофестивалях. Проаналізувавши основні етапи розвитку КМКФ «Молодість» у контексті міжнародного фестивального руху, авторка дійшла висновків: «МКФ “Молодість” упродовж багатьох років є важливим фактором внутрішньої презентації української національної ідентичності, оприявленої у кінотворах. Водночас фестиваль сприяє реалізації зовнішньої презентації, безпосередньо бере участь у презентації українського кіномистецтва культурному загалові інших країн. Він також робить власний внесок у презентацію світової екранної класики і творчості митців українського походження в Україні» [158, с. 134].

В іншій праці Л. Новікова звертає увагу на політичний аспект міжнародних кінофестивалів [154]. У статті «Роль сучасної української кінодокументалістики в моделюванні національної ідентичності» вона досліджує структуру інформаційних потоків та елементи національної ідентифікації, наявні в українському документальному кіно на межі ХХ–ХХІ ст. Розвиток сучасної вітчизняної документалістики аналізується в контексті основних тенденцій світового кіномистецтва [155]. У розділі колективної монографії «Українське кіно у світовому кінопроцесі: фестивалі, копродукція, сервісна співпраця» [156] Л. Новікова, як зазначав у рецензії на монографію Ю. Швець, «доводить загалом не нову, але вкрай важливу думку, що на глобалізованому ринку успіху можна досягти завдяки мистецтву комунікації з міжнародними організаціями, які виділяють кошти для кіно» [257, с. 103].

На специфіку функціональної спрямованості кінофестивалів, у тому числі фестивалю «Молодість» як важливої складової сучасного

культуротворчого процесу, звертає увагу Т. Кохан у праці «Кінофестиваль в контексті функціональності мистецтва» [102]. Окремі праці дослідника присвячено огляду фільмів, представлених на фестивалі в різні роки, насамперед, на кінофестиваль «Молодість».

І. Зубавіна у праці «Респектабельний вік “Молодості”» [68] аналізує 34-й кінофестиваль «Молодість-2004», на якому демонструвався фільм К. Муратової «Настроювач». В іншій праці авторка розглядає Міжнародний фестиваль анімаційних фільмів «Крок» як перший крок молодих аніматорів [67]. Н. Мусієнко у праці «Подвійне дзеркало Молодості» [136] здійснює огляд фільмів, представлених на кінофестиваль «Молодість-2009», серед яких фільм українського режисера Л. Мацько «Хто такий Тимур. П'ять історій».

В. Скуратівський у праці «Молоде кіно біля “нульового меридіану”» [209] аналізує студентське кіно, репрезентоване на КМКФ «Молодість», а також розглядає діяльність деяких студій кіно, зокрема, студії анімаційного кіно «Крок», дитячо-юнацьких студій «Жайвір», «Веснянка» та ін. В. Чубасов розглядає діяльність таких кінофестивалів, як «Молодість», «Крок», «Пролог», аналізуючи фільми, представлені на цих фестивалях [255]. О. Мусієнко аналізує стрічки Юхима Гальперіна, представлені на кінофестивалі «Молодість» у 70-80-х роках ХХ ст. [137]. І. Довженко [46] і С. Марченко [121] присвячують свої праці кіно-, відеофестивалю «Відкрита ніч» на Андріївському узвозі.

Розглядаючи питання фестивалю анімації в сучасному українському культурному просторі (на прикладі фестивалю анімаційного кіно в Україні LINOLEUM), К. Мараховська зазначає, що «аніма-фестивалі є потужним каталізатором креативного процесу та сприяють створенню середовища для подальшого розвитку й популяризації мистецтва анімації» [318, с. 240–241]. Досліджуючи проблеми прокату фільму як чинника реалізації художнього потенціалу національного кінематографа, Н. Черкасова у своєму дисертаційному дослідженні констатує: «Держава фінансує не тільки фільми вже знаних режисерів, особлива увага приділяється дебютним роботам

молодих режисерів. Основні напрямки міжкультурного діалогу в галузі кінематографа на сучасному етапі: фінансування кіновиробництва, постпродакшн, промоція та дистрибуція кінопроектів, участь в міжнародних кінофестивалях і професійних дискусіях» [248,с. 193]. У праці О. Москаленко-Висоцької і Р. Ширмана «Російсько-українська війна як тематична домінанта в українському документальному кіно останнього десятиліття [135] проаналізовано фільмографію українських режисерів доби російсько-української війни, які брали участь у кінофестивалях в Україні і світі, та здатність їхніх стрічок передавати міжнародній аудиторії достовірну інформацію про воєнні реалії. Авторами вперше в українському аудіовізуальному дискурсі розглянуто значущість фестивального документального кіно як платформи для фіксації воєнних подій 2014–2024рр. та глибинних змін у суспільстві, пов'язаних з ними.

С. Гончарук, М. Барнич та ін. у статті «Зміни в репрезентації героїв у сучасному українському кіно» [300] розглядають сучасні тенденції зміни концепції героя в українському кінематографі останнього часу та пов'язану з цим тенденцію нехтування автентичною українською культурою через повсюдний вплив західних традицій у кіно. З цією метою автори аналізують декілька фільмів часів незалежної України, зокрема, «Кіборги: Герої не вмирають» (2017, реж. А. Сеїтаблаєв), «Снайпер. “Білий ворон”» (2022, реж. М. Бушан), «Клондайк» (2022, реж. М. Е. Горбач) та ін., деякі з яких брали участь як в українських, так і у зарубіжних кінофестивалях. Автори доводять, що зображення українських кіногероїв залежить від сучасних місцевих подій, сучасний герой українського кіно постає неоднозначною постаттю [300]. Інсценована реальність у кіно, її сучасні інтерпретації та значення, розвиток нового мислення як наслідок впливу екранної культури розглядаються в інших працях М. Барнича та ін. [263; 264].

Окремих питань проведення кінофестивалів торкаються у своїх працях й інші науковці. Так, І. Гавран аналізує специфіку роботи тележурналіста на кінофестивалях класу «А» [296], А. Медведєва досліджує роботу

найвизначніших світових кінофестивалів та специфіку роботи телеоператора на кінофестивалях класу «А» [322]. На думку авторки, «так званий “А” кінофестиваль завжди буде тим самим креативним майданчиком, який надасть нові можливості та подальше вдосконалення практики технічних та художніх навичок у знімальному процесі. <...> Тому ... кінофестивалі, особливо масштабні, варто розглядати як своєрідний прискорювач для тих, хто планує або вже займається кінематографією» [322, с. 14]. В інших працях А. Медведєвої звертається увага на монтаж як творчий метод режисера в сучасній аудіовізуальній культурі [320], особливості використання освітлення в процесі зйомки кінофільму [321] та інші проблеми кіномистецтва. У колективній монографії «Енергія відродження. Українське кіно 2014–2020» [50] надається перелік фільмів, нагороджених на міжнародних кінофестивалях у 2014–2021 роках.

Таким чином, наведені праці висвітлюють лише окремі аспекти функціонування українських кінофестивалів. Переважна більшість із них належать до царини мистецтвознавства й зосереджуються передусім на історичних та організаційних питаннях, зокрема на діяльності Київського міжнародного кінофестивалю «Молодість», а також на оглядах фестивальних програм і представлених фільмів. Водночас навіть ці дослідження охоплюють здебільшого період початку XXI століття, залишаючи поза увагою новітні трансформації фестивального руху. Діяльність українських кінофестивалів в останні роки, зокрема в умовах пандемії COVID-19 та повномасштабного російсько-українського збройного конфлікту, залишається практично не дослідженою. Найсуттєвішою прогалиною є відсутність комплексного теоретичного аналізу кінофестивалів України як цілісного соціокультурного феномену, що зумовлює актуальність і наукову новизну пропонованого дисертаційного дослідження. Його джерельна база сформована з урахуванням цієї мети й охоплює кілька груп джерел:

- нормативні документи і матеріали:
  - «Про кінематографію»: Закон України № 9/98-ВР від 13.01.1998;

- «Про Український культурний фонд»: Закон України № 1976-VIII від 23.03.2017;
- «Положення про Міжнародний дитячий, молодіжний фестиваль аудіовізуальних мистецтв “Кришталеві джерела”» (рішення Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення, № 1218 від 02.07.2008);
  - матеріали офіційних сайтів державних структур:
    - ✓ Міністерства культури та стратегічних комунікацій України (МКСК) ([mcsc.gov.ua](http://mcsc.gov.ua));
    - ✓ Державного агентства України з питань кіно ([usfa.gov.ua](http://usfa.gov.ua));
    - ✓ Українського культурного фонду ([ucf.in.ua](http://ucf.in.ua));
    - ✓ Вінницької ОВА ([vin.gov.ua](http://vin.gov.ua));
    - ✓ Закарпатської ОВА ([carpathia.gov.ua](http://carpathia.gov.ua));
    - ✓ Черкаської міської ради ([rada.cherkassy.ua](http://rada.cherkassy.ua));
    - ✓ Департамент культури, національностей, релігій та охорони об’єктів культурної спадщини Одеської ОДА ([culture.od.gov.ua](http://culture.od.gov.ua));
    - ✓ Українського інституту ([ui.org.ua](http://ui.org.ua));
    - ✓ Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (НАКККіМ) ([nakkkim.edu.ua](http://nakkkim.edu.ua));
  - нормативні, статистичні, методичні документи, які використовуються у практиці організації кінофестивалів України;
    - Словники: «Словопедія. Словник іншомовних соціокультурних термінів»; «Словник української мови»;
    - «Енциклопедія Сучасної України»;
    - Електронний каталог української документалістики (2024–2026) (<https://docudays.ua/catalogue/>);
  - матеріали періодичних видань та інтернет-мас-медіа: «Українська правда» ([pravda.com.ua](http://pravda.com.ua)); «Суспільне. Культура» ([suspilne.media/culture](http://suspilne.media/culture)); «Урядовий кур’єр» ([ukurier.gov.ua](http://ukurier.gov.ua)); «Еспресо» ([espresso.tv](http://espresso.tv)); «Радіо свобода» ([radiosvoboda.org](http://radiosvoboda.org)); Укрінформ ([ukrinform.ua](http://ukrinform.ua)); «NV» ([nv.ua](http://nv.ua)); «UA.News»

(ua.news); «Детектор медіа» (detector.media); «Vogue» (vogue.ua); «Лірум» (liroom.com.ua); «Віледж» (village.com.ua); «Zaxid.net» (zaxid.net); «ТСН» (tsn.ua); «Вечірній Київ» (vechirniy.kyiv.ua); «УНІАН» (unian.ua); «Ukrainер» (ukrainer.net); «British Council. Україна» (britishcouncil.org.ua); «День» (day.kyiv.ua) та ін.;

– Кіно-Коло – вебсайт національного кінопортала;

– матеріали вебсайтів кінофестивалів України (інформація про фестиваль, Регламент фестивалю, програми, склад журі, архів фільмів-переможців кінофестивалів, новини та ін.), зокрема:

✓ КМКФ «Молодість» (molodist.com);

✓ Одеський міжнародний кінофестиваль (new.oiff.com.ua);

✓ Docudays UA (docudays.ua);

✓ Київський міжнародний фестиваль короткометражних фільмів (KISFF) (kisff.org);

✓ Kharkiv MeetDocs (meetdocsfestival.com);

✓ Карпатський гірський міжнародний кінофестиваль (cmiff.org);

✓ Фестиваль документального кіно та урбаністики «86» (86.org.ua);

✓ Міжнародний фестиваль етнографічного та антропологічного документального кіно «ОКО» (okofilmfest.com.ua);

✓ Фестиваль мистецтва кіно для дітей та підлітків «Чілдрен Кінофест» (childrenkinofest.com);

✓ “Cinema for Victory” (victory-festival.com.ua);

✓ Кінофестиваль короткометражного незалежного українського кіно «Бардак» (bardakfest.com);

✓ Львівський міжнародний фестиваль короткометражних фільмів Wiz-art (wiz-art.ua/festival);

✓ Міжнародний фестиваль актуальної анімації та медіа-мистецтва LINOLEUM (linoleumfest.com);

✓ та ін.

– інформаційні та аналітичні інтернет-ресурси, матеріали інтернет-джерел: інтерв'ю з кінорежисерами, кінокритиками, акторами, з дирекцією та членами журі кінофестивалів; тематичні репортажі з різних кіноподій; аналітичні матеріали (рецензії, огляди, опитування); матеріали брифінгів, прес-конференцій; статті, що висвітлюють діяльність кінофестивалів України тощо;

– матеріали соцмереж: Facebook, Instagram, YouTube та ін.

Таким чином, аналіз стану наукової розробки проблеми засвідчує фрагментарність і недостатню системність досліджень українських кінофестивалів як цілісного соціокультурного та інституційного феномену, особливо в умовах сучасних криз (пандемія COVID-19, повномасштабна війна). Наявні праці зосереджені переважно на історико-організаційних аспектах окремих фестивалів (насамперед «Молодість») та оглядового характеру, що зумовлює наукову новизну й актуальність пропонованого дослідження. Сформована джерельна база – багатокomпонентна, міждисциплінарна та репрезентативна – забезпечує можливість комплексного аналізу поставлених завдань.

## **1.2. Кінофестивалі як форма культурної публічності**

Кінофестивалі є парадоксальним феноменом сучасної культури: як тимчасові події вони створюють стійкі інституційні структури; позиціонуючи себе як простори незалежного мистецтва, вони водночас є частиною культурної економіки; декларуючи відкритість та демократичність, вони функціонують через механізми відбору та виключення. Ці парадокси вимагають теоретичного розгляду, здатного виявити багатовимірність фестивального феномену. Це передбачає звернення до концепції культурної публічності, яка дає змогу розглянути фестивалі як простори виробництва смислів і формування спільнот, а не лише показу фільмів) виявлення теоретичних моделей їхнього функціонування та з'ясування специфіки

українського контексту, який суттєво впливає на конфігурацію фестивальної інституції.

Поняття публічності як фундаментальної категорії соціально-гуманітарного знання набуло систематичного теоретичного осмислення у праці представника нової генерації Франкфуртської школи Ю. Габермаса «Структурна трансформація публічної сфери» [301]. Вчений концептуалізував публічну сферу як простір раціональної комунікації між приватними особами, які збираються разом як публіка для обговорення питань, що стосуються спільного блага. За Ю. Габермасом, «буржуазна публічна сфера може бути осмислена передусім як сфера приватних осіб, які збираються разом як публіка» [301, р. 27] для того, щоб розпочати дебати з владними інституціями щодо правил, що регулюють суспільні відносини. Ця сфера, за Ю. Габермасом, виникає на межі між державою та суспільством, забезпечуючи опосередкування між приватними інтересами громадян і владними інституціями. Ключовими характеристиками публічної сфери у габермасівській моделі є відкритість доступу, раціональність дискусії, рівність учасників комунікації та орієнтація на досягнення консенсусу через аргументацію.

Генеалогія публічної сфери, запропонована Ю. Габермасом, виводить її із літературної публічності XVIII століття – салонів, кав'ярень, клубів, де освічена буржуазія обговорювала твори мистецтва та літератури [301, р. 51]. Саме ця культурна публічність, за Ю. Габермасом, стала передумовою виникнення політичної публічної сфери, оскільки навчила громадян критичного мислення та публічного використання розуму. Ю. Габермас наголошує на тому, що обговорення творів мистецтва формувало специфічний тип комунікації, заснований на аргументації, а не на владних відносинах чи економічному примусі. Ця модель раціонально-критичної дискусії згодом була перенесена на обговорення питань загальнополітичного значення.

Водночас Ю. Габермас фіксує і структурну трансформацію публічної сфери у XX столітті, пов'язану з комерціалізацією медіа, масовою культурою

та «рефеодалізацією» публічності. Він критично описує ці зміни: «світ, сформований масовими медіа, є публічною сферою лише за видимістю», оскільки «публіка розділяється на меншості спеціалістів, які використовують свій розум непублічно, і велику масу споживачів, чия рецептивність є публічною, але некритичною» [301, р. 175]. Замість раціональної дискусії, стверджує вчений, публічна сфера перетворюється на арену маніпуляції громадською думкою через PR-технології та масове споживання культури. Культура з предмета критичної рефлексії перетворюється на товар для пасивного споживання, а публіка – з критичної спільноти на масу споживачів.

Концепція Ю. Габермаса, попри її фундаментальне значення, зазнала численної критики з різних теоретичних позицій. Однією з найбільш впливових стала феміністська критика професорки філософії з одного з нью-йоркських університетів Н. Фрейзер, яка вказала на внутрішні суперечності та виключення у габермасівській моделі [293]. Н. Фрейзер доводить, що буржуазна публічна сфера ніколи не була настільки інклюзивною та егалітарною, як це постулював Ю. Габермас. Жінки, робітничий клас, етнічні меншини та інші маргіналізовані групи були систематично виключені з цього простору «раціонального дискурсу». Більше того, сама норма раціональності, що панувала у буржуазній публічній сфері, була гендерно маркованою та слугувала інструментом виключення. Дослідниця стверджує, що офіційна публічна сфера була – і справді є – головним інституційним місцем для конструювання згоди, що визначає новий, гегемонний спосіб домінування. Це місце, де циркулює дискурс, у якому нерівності маскуються [293, р. 63].

Замість єдиної гомогенної публічної сфери Н. Фрейзер пропонує концепцію множинних публічних сфер (*multiple public spheres*), включно з так званими субальтерними контрпубліками (*subaltern counterpublics*). Свою позицію вона пояснює намаганням акцентувати, що це паралельні дискурсивні арени, де члени підпорядкованих соціальних груп винаходять та поширюють контрдискурси, які, у свою чергу, дають їм змогу формулювати опозиційні інтерпретації своїх ідентичностей, інтересів та потреб [293, р. 67]. Ці

альтернативні публічні простори створюються підпорядкованими соціальними групами для формування власних дискурсів опору та самоідентифікації. Жіночі клуби, робітничі асоціації, національні культурні товариства у колонізованих суспільствах – усі ці формації конституюють паралельні публічні сфери, які можуть як взаємодіяти з домінантною публічністю, так і протистояти їй.

Критична інтервенція Н. Фрейзер має особливе значення для осмислення культурної публічності в постколоніальних та постсоціалістичних контекстах, до яких належить і Україна. У таких суспільствах культурна публічність часто виконує компенсаторну функцію за відсутності повноцінної політичної публічної сфери, а також слугує простором артикуляції субальтерних ідентичностей та контр-наративів.

Іншу лінію критики запропонували німецькі філософ О. Негт і режисер А. Ключе у праці «Публічна сфера та досвід» [326], де вони розвинули концепцію пролетарської публічної сфери. На відміну від буржуазної публічності, заснованої на абстрактному розумі та відокремленні публічного від приватного, пролетарська публічність, за О. Негтом і А. Ключе, ґрунтується на конкретному життєвому досвіді та не визнає такого розмежування. Автори наголошують, що пролетарська публічна сфера не є просто варіантом буржуазної публічної сфери, вона якісно відмінна, оскільки вкорінена у життєвому контексті, що визначається продажем робочої сили [326]. Культурні практики робітничого класу – від масових свят до робітничих театрів – конституюють альтернативну публічність, яка артикулює досвід, виключений з буржуазної публічної сфери.

Ця думка важлива для розуміння культурних інституцій, включно з кінофестивалями, не лише як просторів раціонального дискурсу, але й як місць артикуляції досвіду, афекту, тілесності – того, що не вкладається у вузькі рамки раціональної аргументації. Кінофестиваль як форма культурної публічності є простором не лише інтелектуальної рефлексії, але й чуттєвого переживання, колективних емоцій, формування афективних спільнот.

Розрізнення між політичною та культурною публічністю, імпліцитно присутнє у Ю. Габермаса, потребує експліцитної теоретизації. Культурна публічність відрізняється від політичної не лише предметом обговорення (культурні артефакти замість політичних рішень), але й модальністю комунікації, типом легітимації, характером участі. Якщо політична публічність орієнтована на прийняття рішень та формування громадської думки, що впливає на державну політику, то культурна публічність зосереджена на виробництві смислів, формуванні естетичних смаків, легітимації символічних цінностей. Водночас межа між цими двома типами публічності є проникною. Культурна публічність може політизуватися, коли культурні твори або події стають об'єктами політичних дискусій чи символами соціальних конфліктів. І навпаки, політична публічність завжди має культурний вимір, оскільки використовує символічні форми репрезентації та апелює до колективних ідентичностей, які формуються у культурній сфері. У випадку України цей взаємозв'язок нині є особливо очевидним: культурні інституції, включно з кінофестивалями, виконують функцію артикуляції національної ідентичності та простору опору культурній асиміляції.

Сучасні дослідники публічності наголошують на її множинності та гетерогенності у глобалізованому світі. Наприклад, американський соціолог К. Калгун [272] вивчає транснаціональні публічні сфери, що виникають у зв'язку з глобальними медіа та міжнародними соціальними рухами. Тобто у науковому дискурсі обговорюється питання про те, що транснаціональні спільноти створюють «переплетені публіки» (*entangled publics*, за Н. Г. Шиллер [335]) – гібридні простори комунікації, де локальні та глобальні дискурси перетинаються, формуючи нові наративи. Кінофестивалі як культурні інституції є показовим прикладом таких «переплетених публік», які існують одночасно на локальному, національному та транснаціональному рівнях: вони одночасно вкорінені у локальних контекстах і включені у глобальні мережі циркуляції фільмів, ідей, естетичних норм.

Важливим аспектом сучасного переосмислення публічності є увага до матеріальних та інфраструктурних умов її існування. Публічна сфера не є ідеальним простором комунікації, але потребує конкретних матеріальних місць (*venues*), інституційних структур, технологічних платформ. Як зазначає професор медіа та комунікаційних досліджень з Лундського університету (Швеція) П. Дальгрєн, публічна сфера – це не просто абстрактний простір комунікації, вона завжди закріплена у специфічних соціальних умовах, інституціях та практиках і завжди «ситуативна» – вбудована у конкретні соціопросторові конфігурації [282, р. 72]. У випадку кінофестивалю мається на увазі, що, як форма культурної публічності, він є одночасно подією (обмеженою у часі), місцем (прив'язаним до конкретних локацій) та інституцією (зі стійкими організаційними структурами).

Нарешті, цифрова трансформація публічної сфери актуалізувала нові питання про характер публічності в епоху соціальних медіа та онлайн-платформ. Якщо у Ю. Габермаса йшлося про «рефеодалізацію» публічності у зв'язку з масовими медіа другої половини ХХ століття, то сучасні дослідники, зокрема професор Амстердамського університету (Нідерланди) Х. ван Дейк з колегами [283] та медіадослідник з Корнелльського університету (США) Т. Гіллеспі [298], дискутують про «платформізацію» публічності, де алгоритмічна логіка та бізнес-моделі цифрових платформ визначають умови видимості та циркуляції висловлювань. Пандемія COVID-19 прискорила перехід кінофестивалів у цифровий простір, що актуалізувало питання про можливість відтворення фестивальної публічності в онлайн-форматі та про те, наскільки віртуальний кінозал здатен створити той самий тип колективного досвіду та критичної дискусії, що й фізична присутність у фестивальному просторі. Ці питання залишаються відкритими і потребують емпіричного дослідження нових гібридних форматів кінофестивалів.

Таким чином, розглянуті теоретичні засади публічної сфери надають концептуальне підґрунтя для аналізу кінофестивалів, але водночас потребують конкретизації специфіки цього культурного феномену. Кінофестиваль не є

просто ілюстрацією загальних принципів публічності, оскільки має власну інституційну логіку, особливі механізми функціонування, специфічні форми організації комунікації. Це актуалізує потребу розгляду того, як саме кінофестиваль матеріалізує культурну публічність у своїх організаційних структурах, просторових конфігураціях та соціальних практиках.

Як специфічна інституційна форма культурної публічності, кінофестиваль поєднує характеристики культурної події, соціального ритуалу, ринкового майданчика та простору критичної дискусії. На відміну від кінопоказу в комерційних кінотеатрах, фестиваль створює особливий модус сприйняття кіно – як мистецтва, а не просто розваги, як об'єкта колективної рефлексії, а не індивідуального споживання. Ця трансформація статусу кінематографічного твору відбувається через ряд інституційних механізмів (кураторський відбір, організацію комунікативних просторів, систему нагород, темпоральну та просторову структуру). Ці механізми охоплюють медіаторну функцію фестивалю, організацію комунікації між різними акторами, просторово-темпоральну структуру події та процеси легітимації, що, зрештою, й конститує фестиваль як публічний простір особливого типу.

Так, медіаторна функція є фундаментальною характеристикою кінофестивалю як форми публічності. Як акцентує доцент професор Амстердамського університету М. де Валк, кінофестивалі функціонують як посередники або «воротарі» між різними світами кіновиробництва, дистрибуції, демонстрації та рецепції, вони полегшують рух фільмів через кордони та між різними контекстами показу [343]. Дійсно, фестиваль – це посередник між множинними акторами кінематографічного простору: режисерами та продюсерами, дистриб'юторами та глядачами, критиками та індустрією, національними кінематографіями та глобальним ринком. Ця посередницька роль не є нейтральною трансляцією, але активним процесом відбору, інтерпретації, контекстуалізації та легітимації. Кінофестиваль не просто демонструє фільми, але створює навколо них дискурсивне поле, яке визначає способи їх розуміння та оцінювання.

Як простір комунікації, кінофестиваль організовує специфічний тип публічної взаємодії, що поєднує різні комунікативні рівні. По-перше, це безпосередня комунікація глядачів з кінематографічним твором у процесі колективного перегляду. На відміну від домашнього перегляду або комерційного кінотеатру, фестивальний показ створює особливу атмосферу події, коли фільм сприймається як щось значуще, гідне спільної уваги. Колективність перегляду підсилює емоційне переживання та створює основу для подальшого обговорення. По-друге, фестиваль організовує комунікацію між глядачами – через обговорення після показів, панельні дискусії, неформальні розмови у фестивальних просторах. Ця горизонтальна комунікація між членами фестивальної спільноти є важливою складовою формування критичної публіки. По-третє, фестиваль створює простір для вертикальної комунікації між авторами фільмів та аудиторією – через Q&A сесії, майстер-класи, зустрічі з режисерами. Цей безпосередній контакт творців і глядачів є специфікою фестивального формату, що відрізняє його від комерційного кінопрокату.

Важливою характеристикою кінофестивалю як публічного простору є його тимчасовість та подієвість. Саме унікальне комбінування темпоральної концентрації події з інституційною безперервністю організації, на переконання М. де Валк, дає змогу фестивалям створювати моменти підвищеної уваги у світі кіно [343]. Фестиваль – це event – обмежена у часі подія, що створює особливу інтенсивність переживання та концентрацію уваги, це час, коли звичайний плин життя зупиняється заради повної зануреності у світ кіно. Ця темпоральна структура фестивалю – щорічна регулярність і водночас унікальність кожної едиції – створює специфічний ритм культурного життя та формує очікування публіки.

Просторова організація кінофестивалю також є конститутивною для його функціонування як форми публічності. Фестиваль створює топографію культурної події, маркуючи певні локації у міському просторі як «фестивальні». Кінотеатри, культурні центри, вулиці, площі тимчасово

трансформуються, набуваючи нового значення як місць культурної події. На цю особливість звертає увагу й завідувачка кафедри медіакультур Коледжу Стейтен-Айленда (США) С. Вонг, підкреслюючи, що кінофестивалі створюють унікальну географію культурного споживання. Вони тимчасово трансформують міські простори, маркуючи певні локації як місця культурної важливості та створюючи відчуття спільності серед фестивальных відвідувачів, які розпізнають себе через спільну присутність у цих просторах [346, р. 82]. Ця просторова концентрація створює відчуття спільноти – «фестивальної публіки», яка розпізнає себе через спільну присутність у цих маркованих просторах. С. Вонг, вважаючи кінофестивалі культурними ритуалами, вводить поняття «фестивальна географія» [346, р. 78–82] – особливу просторову організацію, що маркує певні простори у місті як культурно значущі та тимчасово трансформує міський простір [346, р. 78–82], відокремлюючи фестивальний час-простір від повсякденності.

Як інституція, кінофестиваль виконує функцію структурування та організації культурної публічності. Це означає, що фестивалі не просто презентують фільми; вони активно конструюють інтерпретативні рамки через програмні вибори, есеї у каталогах, панельні дискусії та просторову організацію показів [316]. Якщо публічна сфера у розумінні Ю. Габермаса виникає спонтанно з комунікативної взаємодії приватних осіб, то фестиваль є запланованою, організованою формою публічності. Він має чітку інституційну структуру: організаційний комітет, команду кураторів/відбіркової комісії, програму, правила відбору, систему акредитації тощо. Ця інституційна рамка визначає, хто може бути учасником фестивальної публічності, на яких умовах, з якими правами та обов'язками. Тут виникає напруга між інклюзивністю публічної сфери (відкритість для всіх) та відбірковістю культурної інституції (обмеженість ресурсів, необхідність відбору).

Кінофестиваль як медіатор між кіноіндустрією, авторами та аудиторією виконує складну роль балансування між різними логіками. З одного боку, фестиваль є частиною культурної економіки: він залучає фінансування, продає

квитки або акредитації, бере участь у просуванні фільмів на ринок. Індустріяні фестивалі, такі як Канни або Берлінале, мають потужні ринкові секції (*marchés*), де відбуваються комерційні операції з купівлі-продажу прав на фільми. З іншого, фестиваль позиціонує себе як культурна інституція, орієнтована на естетичні та соціальні цінності, а не на прибуток. Він відстоює принципи художньої якості, соціальної значущості, культурної різноманітності – часто всупереч комерційній логіці. Ця подвійність визначає специфіку фестивальної публічності: вона є одночасно культурною та економічною, орієнтованою на цінності та на ринок.

Функція формування культурного порядку денного (*cultural agenda-setting*) є ключовою для розуміння ролі кінофестивалів у культурній публічності. Через відбір фільмів для показу, через систему нагород та визнання, через медійне висвітлення фестиваль визначає, які теми, естетичні форми, режисерські імена заслуговують на публічну увагу. Кінофестивалі є потужними інструментами привернення уваги в умовах надлишку культурної продукції. У ситуації, коли щорічно знімаються тисячі фільмів, а глядацька увага обмежена, фестивалі виконують функцію фільтрації та ієрархізації, сигналізуючи про те, що саме варто дивитися. Ця функція особливо важлива для не-мейнстрімного кіно, яке не має доступу до масових каналів промоції.

Механізми привернення уваги, які використовують кінофестивалі, є різноманітними. Це може бути престиж самого фестивалю (показ на Каннах є знаком якості), авторитет кураторів (відомі представники кіногалузі стають гарантами відбору), система нагород (премії створюють ієрархію визнання), медійне висвітлення (фестивалі є новинними подіями), зіркові гості (присутність відомих режисерів чи акторів). У сукупності ці механізми створюють те, що економісти культури (зокрема, М. Голдгабер [299]) називають «*economy of attention*» – економіку уваги, де символічне визнання є дефіцитним ресурсом.

Легітимізаційна роль кінофестивалів тісно пов'язана з концепцією символічного капіталу П. Бурдьє, згідно з якою, поле культурного

виробництва структурується боротьбою за символічну владу – право визначати, що є цінним, якісним, гідним визнання у мистецтві. П. Бурдье зазначає: «поле культурного виробництва є місцем боротьби, у якій ставкою є влада нав'язати домінантне визначення письменника [якого П. Бурдье розглядає як універсальну модель агента в будь-якому просторі культурного виробництва. – Я. З.] і, таким чином, окреслити коло тих, хто має право брати участь у боротьбі за визначення письменника» [271, р. 42]. Ця символічна влада не є простою похідною від економічного чи політичного капіталу, але має власну автономну логіку, засновану на специфічних критеріях оцінювання, прийнятих у цьому просторі. Те саме стосується кінематографа – фестивалі борються за право визначати, що є «авторським кіно», хто є «режисером-автором». Кінофестивалі є одними з ключових інститутів легітимації у полі кінематографа: вони визначають, які фільми мають художню цінність, які режисери є «авторами» (а не просто комерційними ремісниками), які естетичні форми є новаторськими.

Легітимація через фестивалі відбувається на кількох рівнях. По-перше, сам факт відбору фільму на престижний фестиваль є актом легітимації – визнанням його художньої цінності. По-друге, місце фільму в фестивальній програмі (конкурс чи позаконкурсна програма, спеціальний показ чи регулярна секція) визначає його статус у символічній ієрархії. По-третє, нагороди, що присуджуються фестивальними журі, є найвищою формою інституційного визнання. По-четверте, критичні відгуки та медійне обговорення фестивальних показів створюють дискурсивне поле, яке закріплює або спростовує первинну легітимацію. Важливо, що легітимаційна функція фестивалів не є універсальною, але диференційованою. Різні фестивалі володіють різним обсягом та різними типами символічного капіталу. Найпрестижніші міжнародні кінофестивалі (Канни, Берлін, Венеція) володіють глобальним символічним капіталом і можуть легітимувати фільми для світової аудиторії. Національні фестивалі мають силу легітимації у межах своїх країн. Спеціалізовані фестивалі (документального кіно, ЛГБТ-кіно,

екологічного кіно тощо) легітимують твори у межах певних субкультур чи тематичних ніш. Ця диференціація відповідає концепції Н. Фрейзер про множинні публічні сфери – є різні фестивальні публічності з різними критеріями оцінювання та визнання.

Кінофестивалі також виконують функцію створення та підтримки культурних спільнот. Фестивальна публіка – це не просто сукупність окремих глядачів, але формується як певна «інтерпретативна спільнота» (*interpretive community* у термінології американського літературного теоретика С. Фіша [303]) – група людей, які поділяють певні коди інтерпретації, естетичні преференції, цінності. Регулярна участь у фестивалях формує фестивального глядача – людину зі специфічною культурною компетентністю, здатну розпізнавати та цінувати артхаусне кіно, орієнтуватися у фестивальній логіці, брати участь у критичних дискусіях. Ця спільнота не є гомогенною – всередині фестивальної публіки існують різні групи з різними інтересами та функціями. Індустріяні професіонали (продюсери, дистриб'ютори, торгові представники) використовують фестивалі як ринковий майданчик та мережеву платформу. Критики та журналісти формують медійний дискурс навколо фестивальних фільмів. Кіноосвітяни та дослідники знаходять матеріал для аналізу та викладання. Глядачі-ентузіасти отримують доступ до фільмів, яких немає у комерційному прокаті. Кожна з цих груп має свої практики участі у фестивальній публічності, але всі вони об'єднані спільною увагою до кіно як мистецтва та культури.

Кінофестиваль як простір дискусії реалізує ідеал раціонально-критичної публічності, за Ю. Габермасом. Після показів організуються обговорення, панельні дискусії, круглі столи, де фільми стають предметом публічної рефлексії. На відміну від індивідуального «споживання» кіно, фестиваль створює умови для колективного осмислення побаченого, зіставлення інтерпретацій, критичного аналізу. Присутність режисерів та інших членів знімальної групи додає додаткове вимірювання – можливість почути авторську інтенцію, з'ясувати контексти створення фільму, поставити

питання. Водночас фестивальна дискусія не завжди відповідає габермасівському ідеалу раціональної аргументації. Вона може бути емоційною, конфліктною, включати елементи перформативності. Особливо це стосується фестивалів, які демонструють соціально чи політично гострі фільми. Обговорення таких робіт може перетворюватися на зіткнення різних ідеологічних позицій, де аргументи про естетичні якості фільму переплітаються з дебатами про соціальні проблеми, національну ідентичність, історичну пам'ять. У цьому сенсі фестивальна публічність є радше агоністичною (у термінах бельгійської політичної філософині Ш. Муфф [324]), ніж консенсуальною – вона не прагне до єдиної думки, але створює простір для плюральності голосів та позицій.

Нарешті, кінофестиваль є інституційною формою, яка матеріалізує культурну публічність у конкретних організаційних структурах, просторових конфігураціях, темпоральних ритмах. Публічність тут не є абстрактним ідеалом комунікації, але втілюється у фізичних місцях зборів (кінозали, фойє, вулиці), у розкладах показів та подій, у правилах доступу та участі, у технологічних інфраструктурах (від проекційного обладнання до онлайн-платформ). Ця матеріальність робить фестивальну публічність вразливою до зовнішніх обставин – економічних криз, політичних репресій, пандемій – але водночас надає їй стійкості через інституційну пам'ять, накопичений досвід, встановлені мережі зв'язків.

Визначення кінофестивалю як форми культурної публічності окреслює його загальну сутність, проте залишає потребу у проясненні конкретних механізмів його функціонування у глобальній системі культурного виробництва. Постає необхідність з'ясувати, як фестивалі співвідносяться один з одним, яку позицію вони займають у ланцюгу циркуляції фільмів, як здійснюється символічна влада легітимації, які актори відіграють ключові ролі у фестивальному полі. Відповіді на ці питання вимагають звернення до специфічних теоретичних моделей, розроблених у рамках Film Festival Studies.

Теоретичне осмислення кінофестивалів як специфічного культурного феномену почалося порівняно недавно – лише на початку 2000-х років сформувалася окрема субдисципліна Film Festival Studies. До цього фестивалі розглядалися переважно як емпіричний об'єкт у дослідженнях з кіноіндустрії або як другорядний аспект кінокритики. Становлення Film Festival Studies як окремого поля пов'язане з усвідомленням того, що фестивалі – це не просто майданчики для демонстрації готових фільмів, а активні агенти конструювання значення кінематографічних творів, визначення траєкторії кар'єр режисерів, формування глобальних мереж циркуляції кіно та впливу на естетичні норми. Теоретизація фестивалів потребувала вироблення специфічних концептуальних рамок, здатних описати багатовимірність цього феномену.

Однією з найбільш впливових є мережева модель, розроблена і викладена М. де Вальк у монографії «Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinophilia» [343]. Нідерландська дослідниця концептуалізує кінофестивалі не як ізольовані події, але як вузли глобальної мережі, що з'єднують різні сегменти світового кінематографа. Ця мережа має складну багаторівневу структуру: на вершині знаходяться престижні міжнародні фестивалі категорії А (Канни, Берлін, Венеція), які володіють найбільшим символічним капіталом та встановлюють стандарти для інших фестивалів. Нижче розташовані регіональні та національні фестивалі, спеціалізовані фестивалі, локальні події. Між цими рівнями існують складні відносини ієрархії, конкуренції та кооперації. Ця модель демонструє, як фільми циркулюють через фестивальну систему, набуваючи символічного капіталу з кожним наступним відбором. Типова траєкторія артхаусного фільму може включати світову прем'єру на престижному фестивалі категорії А, потім покази на регіональних фестивалях, участь у спеціалізованих оглядах, і нарешті, обмежений комерційний прокат або розповсюдження через VOD-платформи. На кожному етапі цього «фестивального циклу» (*festival circuit*)

фільм отримує додаткове медійне висвітлення, критичні відгуки, нагороди – все це формує його репутацію та впливає на комерційний успіх.

Альтернативну перспективу пропонує модель культурного посередництва (*cultural intermediaries*). Культурні посередники – це актори, які опосередковують зв'язок між виробництвом та споживанням культурних благ, формуючи смаки публіки та легітимуючи певні культурні форми. Кураторів кінофестивалів можна розглядати як ключових культурних посередників у сучасному кінематографі: вони не просто відбирають фільми, але активно формують їх значення через контекстуалізацію, класифікацію, інтерпретацію.

Британський дослідник К. Негус, адаптуючи концепцію П. Бурдьє до сучасних культурних індустрій, наголошує на активній ролі посередників у виробництві культурної цінності. Він стверджує, що культурні посередники не є просто медіаторами, які полегшують зустріч пропозиції та попиту. Вони активно залучені до створення цінності, до формування значення культурних продуктів та до впливу на те, як вони розуміються та цінуються [327, р. 504]. Тобто культурні посередники не просто транслиують уже готові смисли, а безпосередньо беруть участь у створенні цих смислів. Наприклад, куратор фестивалю, формуючи програму, вибудовує певну наративну структуру, створює тематичні чи естетичні зв'язки між фільмами, пропонує інтерпретативні рамки. Назви секцій, супровідні тексти у каталогах, панельні дискусії – всі ці елементи є інструментами конструювання значень. Утім, зважаючи, що смаки не є індивідуальними чи довільними, а є соціально обумовленими, пов'язаними з класовою позицією та культурним капіталом (П. Бурдьє), естетичні преференції кураторів відображають схильність до «високої культури», авангардних експериментів, соціально ангажованого мистецтва. Це може створювати розрив між кураторськими виборами та масовими смаками, а також призводити до виключення деяких форм комерційної культури з фестивального канону.

Концепція економіки уваги (*attention economy*), розробкою якої займалися письменник і консультант М. Голдгабер [299], професор комп'ютерних наук з Університету Карнегі-Меллон (США) Г. Саймон та ін. [337], дає змогу осмислити роль кінофестивалів в умовах надлишку культурної продукції. Згідно з цією концепцією, в інформаційному суспільстві основним дефіцитним ресурсом є не інформація чи культурні блага (яких стає все більше), а увага споживачів (яка залишається обмеженою). Боротьба за увагу стає ключовою динамікою культурних індустрій. Оскільки кінофестивалі є потужними інституціями концентрації уваги, вони виконують функцію фільтрації у світі, де щорічно виробляються десятки тисяч фільмів. Відбір фільму на престижний фестиваль є сигналом якості для критиків, дистриб'юторів, глядачів, що фільм варто уваги серед безлічі альтернатив. Тобто йдеться про здатність інституційного визнання слугувати індикатором якості в умовах інформаційної асиметрії, коли потенційні глядачі не можуть заздалегідь оцінити фільм. Для деяких фільмів фестивальне визнання стає основним джерелом цінності, оскільки вони не орієнтовані на масовий комерційний успіх. Таке кіно можна назвати «фестивальним» – воно створюється з розрахунком на фестивальну аудиторію та критеріїв оцінювання, прийнятих у фестивальному середовищі.

Концепція фестивальних екосистем (*festival ecosystems*) розглядає кінофестивалі як частину складної системи взаємозалежних інституцій, які спільно формують умови виробництва, розповсюдження та рецепції кіно. Ця модель, розроблена професоркою кінознавства в Університеті Сент-Ендрюса (Шотландія) Д. Іордановою [305], наголошує на екологічному характері відносин між різними елементами кінематографічного поля. Як в екологічній системі, зміни в одному елементі впливають на всю систему: поява нових фестивалів змінює конкурентну динаміку, зникнення традиційних кінотеатрів впливає на фестивальну аудиторію, цифрові платформи створюють нові канали розповсюдження. Фестивальна екосистема включає не лише самі фестивалі, але й кіношколи (готують майбутніх режисерів), фонди підтримки

кіно (фінансують виробництво), дистриб'юторські компанії (просувають фільми), критиків та медіа (формують дискурс), комерційні кінотеатри та онлайн-платформи (забезпечують доступ глядачів). Кінофестивалі є вузловими точками, де всі ці актори зустрічаються та взаємодіють. На індустрійних кінофестивалях функціонують ринки копродукції (*coproduction markets*), де продюсери залучають фінансування для своїх проєктів; пітчінг-форуми (*pitching forums*), на яких режисери представляють ідеї потенційним партнерам; покази незавершених робіт (*work-in-progress screenings*), під час яких творці отримують зворотний зв'язок на етапі монтажу.

Разом із тим, екосистемний підхід також підкреслює нерівність і асиметрію в системі: напр., режисери з Глобального Півдня мають обмежений доступ до фінансування, престижних фестивалів і дистрибуції порівняно з європейськими чи американськими колегами; жінки-режисерки історично недопредставлені, що спричинило активізм за гендерну рівність у відборі, тощо [343]. Ці диспропорції відображають глобальні структури влади в культурній економіці.

Теорія програмованої соціальності (*programmed sociality*), запропонована Т. Гіллеспі [298] у контексті аналізу цифрових платформ, доводить, що форми соціальної взаємодії не виникають спонтанно, але структуруються технічними та організаційними параметрами платформи. У випадку кінофестивалів, програма заходів, розклад показів, організація просторів, правила акредитації – все це програмує певні типи соціальної взаємодії та виключає інші. Фестиваль створює специфічні можливості: переглянути фільми до офіційного прокату, зустрітися з режисерами, познайомитися з однодумцями, долучитися до професійної спільноти. Проте ці можливості нерівномірно розподілені: акредитовані професіонали мають доступ до закритих показів та індустрійних подій, тоді як звичайні глядачі обмежені публічними сеансами. Така стратифікація відтворює ієрархії усередині фестивальної спільноти.

Як ключовий феномен сучасної культури розглядає фестивалі теорія фестивалізації культури (*festivalization of culture*), розроблена такими авторами як медіадослідниця з Університету Ліверпуля (Велика Британія) Б. Гарсія [295] та професор Тільбурзького університету (Нідерланди) Г. Річардс [334]. Як стверджує, зокрема, Г. Річардс, фестивалізація культури означає, зростаюче використання фестивалів та подій як інструментів культурної політики, міської регенерації та маркетингу місць [334]. На його переконання, фестивалі стали ключовою характеристикою сучасних культурних ландшафтів. Цей процес пов'язаний з перетворенням культури на «*event-driven*» – орієнтовану на події, які створюють інтенсивний, але тимчасовий досвід. Утім, фестивалізація має неоднозначні наслідки: з одного боку, вона демократизує доступ до культури, робить її більш видимою та доступною, створює простори для соціальної взаємодії; з іншого, може призвести до коммодифікації культури, перетворити її на туристичний продукт, підпорядкований логіці брендингу міст та економічного розвитку. Ця інструменталізація фестивалів створює напругу між культурними та економічними цілями: організатори повинні балансувати між мистецькою місією (підтримка незалежного кіно, критична рефлексія) та економічними вимогами (залучення аудиторії, генерування доходів, сприяння туризму).

Нарешті, теорія афективних публік (*affective publics*), розроблена у контексті досліджень соціальних медіа (З. Папачаріссі [330] та ін.), також може бути застосована до розуміння фестивальних спільнот. Ця перспектива наголошує на ролі емоцій, афектів, тілесного досвіду у формуванні колективностей. Афективні публіки, на відміну від раціонально-критичних публік, описаних Габермасом, утримуються разом через емоційні зв'язки та спільні почуття, а не через раціонально-критичну дискусію [330, р. 125–136]. Афект стає «валютою зв'язності» [330, р. 125–136]. Тобто, фестивальна публіка об'єднується не лише через раціональну дискусію, але й через спільні афективні переживання – захоплення від побаченого фільму, обурення соціальною несправедливістю, яку він викриває, співчуття до персонажів,

ностальгія за минулим. Афективний вимір фестивальної публічності особливо важливий для розуміння того, як кіно може мобілізувати емоції та створювати солідарність. Документальні фільми про соціальні проблеми, свідчення жертв насильства, візуальні образи війни або екологічної катастрофи викликають сильні емоційні реакції, які можуть перетворюватися на мотивацію до дії. Фестивалі, які демонструють таке кіно, стають не просто просторами естетичного споглядання, але платформами афективної мобілізації.

Отже, розглянуті теоретичні моделі – мережева, культурного посередництва, економіки уваги та ін. – створюють аналітичний інструментарій для осмислення функціонування кінофестивалів у глобальному контексті. Проте ці моделі, вироблені переважно на матеріалі західних (європейських та північноамериканських) кінофестивалів, потребують адаптації та уточнення при застосуванні до інших соціокультурних контекстів. Функціонування кінофестивалів у постколоніальних, постсоціалістичних, трансформаційних суспільствах має свою специфіку, пов'язану з іншою конфігурацією культурного простору, відмінними траєкторіями інституціоналізації, особливими викликами та можливостями. Український контекст є показовим прикладом такої своєрідності.

Функціонування кінофестивалів в Україні відбувається у специфічному соціокультурному та історичному контексті, який суттєво впливає на їхню роль, організаційні форми та соціальні функції. Від моменту здобуття незалежності у 1991 році український кінематограф і кінофестивальний ландшафт формувалися під впливом кількох наслідувальних чинників, які можна розглядати у хронологічній послідовності їхньої актуалізації: постколоніальна позиція у глобальному культурному полі (успадкована від радянського періоду), незавершена інституціоналізація культурної сфери (1990-ті – 2000-ні роки), трансформаційний характер суспільства (весь пострадянський період), а з 2014 року – функціонування в умовах військової агресії.

Постколоніальне осмислення є критично важливим для розуміння позиції українських кінофестивалів у глобальному культурному полі. Як зазначають дослідники постколоніальних кінематографій з Нью-Йоркського університету (США) професорка культурології Е. Шохат та теоретик кіно Р. Стам, культурні продукти так званого третього світу та меншин дедалі більше функціонують як контр-гегемонні інтервенції, кидаючи виклик євроцентричним припущенням домінантних медіа та створюючи альтернативні простори для культурного вираження [336, р. 248]. Українське кіно історично перебувало у підпорядкованій позиції – спочатку у складі Російської та Австро-Угорської імперій, потім у рамках Радянського Союзу, де домінувала русифікаційна політика. Навіть після здобуття незалежності у 1991 році українська культура продовжувала перебувати на периферії пострадянського культурного простору, де російська мова та російські культурні продукти зберігали гегемонні позиції. Українське кіно до середини 2010-х років часто сприймалося як частина «пострадянського» або навіть «російського» кінематографа. У цьому контексті сучасні українські кінофестивали відіграють роль у процесах культурної деколонізації, створюючи простори для артикуляції власної кінематографічної ідентичності та інтеграції українського кіно у глобальні мережі визнання в обхід колоніальних структур.

Незавершена інституціоналізація культурного поля є характерною рисою пострадянських суспільств. На відміну від західних країн з усталеними системами підтримки мистецтва та розвиненою мережею культурних інституцій, Україна характеризується інституційною нестабільністю, недостатнім фінансуванням культури, фрагментованою інфраструктурою. У цих умовах кінофестивали фактично виконують компенсаторну функцію, заповнюючи інституційні лакуни у системі кінопоказу, кіноосвіти, професійного розвитку. М. де Вальк, аналізуючи фестивалі у різних національних контекстах, зазначає, що у країнах з недорозвиненою кіноінфраструктурою фестивалі стають багатофункціональними

інституціями, які поєднують ролі, розподілені у західних країнах між різними організаціями [343].

Трансформаційний характер українського суспільства впливає на конфігурацію публічної сфери та функціонування культурних інституцій. Дослідники пострадянських трансформацій (К. Оффе) [329]) стверджують, що публічна сфера у трансформаційних суспільствах характеризується фрагментацією, конфліктністю, нестабільністю інституційних правил. Україна перебуває у процесі подвійної трансформації – від авторитаризму до демократії і від планової економіки до ринкової. Для кінофестивалів це означає необхідність функціонування в умовах політичної поляризації, економічної нестабільності, культурних конфліктів. Водночас трансформація створює простір для інновацій: відсутність жорстких інституційних обмежень дає українським фестивалям змогу бути більш гнучкими, відкритими до експериментів, здатними швидко реагувати на соціальні зміни.

Функціонування в умовах війни з 2014 року, а особливо після повномасштабного російського вторгнення у 2022 році, радикально змінило умови роботи українських кінофестивалів. Війна актуалізувала специфічні функції фестивалів: документування конфлікту, свідчення про воєнні злочини, терапевтичну роботу з травмою, міжнародну адвокацію. Українські кінофестивали у воєнних умовах перетворюються на акти культурного опору, символи незламності громадянського суспільства, вони демонструють кризову адаптивність, переходячи до гібридних форматів, евакуюючись, змінюючи програмні пріоритети, але зберігаючи свою місію.

Таким чином, розгляд кінофестивалів крізь призму теорії культурної публічності дає змогу осмислити їх як багатовимірний феномен, що виходить за межі суто демонстрації фільмів. Кінофестиваль постає як специфічна інституційна форма, яка матеріалізує культурну публічність у конкретних організаційних структурах, просторово-темпоральних конфігураціях і соціальних практиках. Він виконує множинні функції – від медіації між різними акторами кінематографічного простору до легітимації культурних

цінностей, від формування критичних спільнот до привернення уваги в умовах інформаційного перевантаження. Теоретичні моделі функціонування кінофестивалів – мережева, культурного посередництва, економіки уваги, фестивалівних екосистем – надають концептуальний інструментарій для аналізу цього феномену у глобальному контексті. Проте ці моделі потребують адаптації до специфічних соціокультурних контекстів, зокрема українського, який характеризується постколоніальною позицією, незавершеною інституціоналізацією, трансформаційним характером суспільства та функціонуванням в умовах війни. Ці особливості визначають конфігурацію українських кінофестивалів та їхню роль у культурному та суспільному житті.

### **Висновки до розділу 1**

Дослідження кінофестивалів в Україні розвивається нерівномірно й переважно фрагментарно: увага зосереджена або на мистецьких та культурологічних аспектах окремих фестивалів, або на загальних питаннях розвитку кінематографа. Відсутність системних студій, присвячених кінофестивалям як цілісним інституційним платформам культурної публічності, визначає актуальність комплексного міждисциплінарного підходу. Залучення концептів з різних дисциплін: з соціології культури (символічний капітал, культурні посередники), з економіки культури (економіка уваги), з теорії комунікації (фреймування, медіація), з постколоніальних студій (деколонізація, субальтерність), з урбаністики (фестивалізація міст) стало продуктивною стратегією для дослідження складного об'єкта, який не вкладається у межі однієї дисципліни. Синтез інституційної теорії, теорії публічності та структурного функціоналізму забезпечив цілісну аналітичну модель, у якій інституційні механізми, публічні комунікації й соціокультурні функції розглядаються у взаємодії. Такий підхід дав змогу не лише сформулювати нові висновки щодо специфіки українських

кінофестивалів, але й інтегрувати їхнє вивчення у ширший теоретичний контекст сучасних досліджень культури та медіа.

Концепт культурної публічності є ключовою категорією для інтерпретації кінофестивалю як інституційного простору соціальної взаємодії, комунікації та смислотворення. У контексті теорій Ю. Габермаса, Н. Фрейзер, О. Негта й А. Клюге публічність розглядається як динамічна система, де відбувається артикуляція суспільних інтересів, формування критичної аудиторії та циркуляція культурних смислів. У зіставленні різних моделей публічності – буржуазної, контрпублічної та пролетарської – актуалізується багатовимірність фестивального середовища, здатного проявляти ознаки кожної з них залежно від контексту, соціального складу аудиторії, організаційної політики та програмної концепції. Кінофестиваль стає не лише майданчиком репрезентації культурного продукту, але й простором колективної рецепції, критики й переговорів щодо цінностей та ідентичностей.

Сучасні підходи Film Festival Studies дають змогу інтерпретувати кінофестиваль як активного агента у глобальному полі культурного виробництва. У межах цієї наукової парадигми фестиваль постає як автономна інституція зі своєю інфраструктурою, системою акторів, інституційною логікою та механізмами символічної влади. Структура програмування, відбіркові критерії, механізми легітимації, партнерські мережі та медіальні стратегії розглядаються як ключові параметри, що визначають професійний статус фестивалю, його культурну вагу та вплив на траєкторії фільмів і митців. У цьому контексті кінофестиваль не є пасивним каналом демонстрації кінопродукції – він виконує функцію модератора культурних процесів, що формує ієрархії, окреслює естетичні тенденції та визначає горизонти колективного сприйняття.

Узагальнення теоретичних підходів засвідчують необхідність розглядати кінофестивалі як складні соціокультурні інституції, де поєднуються механізми репрезентації, легітимації, комунікації та культурної мобілізації. Такий підхід формує підґрунтя для подальшого аналізу

українського кінофестивального середовища, його організаційних структур, кураторських практик та соціокультурних функцій, що здійснюються у взаємодії з широкою публікою та професійною спільнотою.

## РОЗДІЛ 2

### ІНСТИТУЦІЙНА ЛОГІКА ТА ПУБЛІЧНІ ПРАКТИКИ УКРАЇНСЬКИХ КІНОФЕСТИВАЛІВ

#### 2.1. Інституційна диверсифікація кінофестивалів: організаційні формати та джерела стійкості

Організація кінофестивалів в Україні є складним та багатоаспектним процесом, що вимагає творчого балансу між культурною місією, інституційною підтримкою та особливостями фінансування. Відповідно до масштабу та формату проведення, а також з огляду на кризові ситуації (пандемія, війна, політична та економічна нестабільність), організаційна архітектоніка українських кінофестивалів характеризується значною диверсифікацією та гібридизацією, що є ключовим елементом їхньої стійкості. Більшість українських кінофестивалів демонструють перетин і поєднання різних форм інституційної та фінансової підтримки: засновниками можуть бути державні установи, незалежні студії, громадські та приватні організації, а також окремі діячі кіномистецтва.

Емпіричний аналіз українського кінофестивального ландшафту дає змогу виокремити п'ять домінантних організаційних стратегій (форматів) кінофестивалів, що вирізняються принципами функціонування: джерелом фінансування, засновником та ключовим наративом (табл. 2.1).

*Таблиця 2.1.*

#### Організаційні формати українських кінофестивалів

Фокус (назва формату)	Ключові приклади
Формат інституційної підтримки (держава та культурні фонди)	«Молодість»; «Кришталеві джерела»; «Пролог»
Гібридний формат (приватна ініціатива та інституційне фінансування)	Одеський міжнародний кінофестиваль; фестиваль «86»
Громадсько-ініціативний формат (неприбуткова місія)	Docudays UA
Нішеві та кураторські формати (незалежний акцент)	KISFF; SUNNY BUNNY; «Гаккебуш»
Регіональні та транскордонні формати (локальна диверсифікація)	«ОКО»; «Карпатський гірський МКФ»

Ці стратегії розкривають інституційну логіку, що становить основу публічних практик кінофестивалів. Розглянемо їх докладніше.

Характерними ознаками формату інституційної підтримки функціонування українських кінофестивалів є: отримання основного фінансування від державних установ; формалізована структура управління; довгострокова стабільність (за винятком кризових періодів); офіційний статус. Деякі кінофестивалі стали, по суті, напівдержавними культурними інституціями завдяки державній підтримці таких державних або культурних інституцій, як-от: Державне агентство з питань кіно (Держкіно), що відіграє важливу роль у фінансуванні кіновиробництва та сприянні створенню пітчінгових платформ; Український культурний фонд (УКФ), що сприяє підтримці національних кінофестивалів через гранти та програми; місцеві державні установи, до щорічного бюджету яких закладається фінансування для забезпечення культурно-мистецьких заходів, та ін. Правові засади діяльності в галузі кінематографії регламентуються законодавством, зокрема, Законом України «Про кінематографію» (№ 9/98-ВР від 13.01.1998). Згідно з п. 18 ст. 92 Закону, до повноважень центрального органу виконавчої влади, що реалізує державну політику у сфері кінематографії, належить й «участь в організації та проведенні кінофестивалів» [190]. Закон України «Про Український культурний фонд» (№ 1976-VIII від 23.03.2017) серед завдань УКФ визначає і «сприяння реалізації державної політики у сферах культури та мистецтв, розвиткові сучасних напрямів культурної і мистецької діяльності» [191]. Інституційна підтримка забезпечує легітимність кінофестивалів, але водночас робить їх залежним від політичних змін.

Показовим прикладом інституційної підтримки є Київський міжнародний кінофестиваль «Молодість» (molodist.com). Саме з нього розпочався кінофестивальний рух в Україні – у 1970 році за ініціативи випускників і на той час викладачів Київського державного інституту театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого телережисера Вадима Чубасова та кінорежисера Віктора Івченка (Додаток В, Рис. В.1). Ідея виникла

стихійно, коли факультет кіно святкував свою річницю [133], і з цієї нагоди було організовано показ студентських робіт, який став першим кроком до створення фестивалю – у дводенній програмі було представлено 33 короткометражні стрічки [94]. Так виник кінофестиваль «Молодість», назва якого відображає акцент на молодих кінематографістах та їхніх дебютних роботах. Виникнення «Молодості» не було випадковим на тлі світових тенденцій. У той час провідні міжнародні кінофестивалі, такі як Берлінський, Каннський і Венеційський, почали включати програми національного кіно. У Локарно та Карлових Варах уже діяли відомі фестивалі, а в Угорщині, Польщі та Болгарії активно розвивалися національні кіноогляди. Водночас у Роттердамі з'явився міжнародний фестиваль авторського кіно. Ці світові тенденції надихнули організаторів «Молодості» створити платформу для підтримки молодих кінематографістів в Україні [133]. Невдовзі фестиваль «Молодість» перетворився на подію міжнародного масштабу – він став відкритим для студентських творів інших закладів вищої освіти та країн, а з 1975 року – не лише для студентських робіт, а і для повнометражних ігрових фільмів. У конкурсах фестивалю ще з 1970–1980-х років почали брати участь кінематографісти спочатку радянських республік Грузії та Вірменії, а також Казахстану, Азербайджану та Прибалтійських республік, а згодом і країн Східної Європи, зокрема, Болгарії, Німеччини та ін. Від 1988 року проведенням фестивалю керувала Організація молодих кінематографістів України на чолі з директором продюсером, режисером кіно і телебачення Михайлом Павловим [29].

На початку 90-х років ХХ ст. через брак фінансування фестиваль не зміг забезпечити грошові премії для переможців (1991), а у наступному 1992 році фестиваль узагалі не відбувся уже через відсутність бюджету для його проведення [205]. Проте фестиваль «Молодість» продовжував свою діяльність – у 1993–1994 роках, щоб залучити глядачів, кінофестиваль зробили безкоштовним [205]. Позитивні зміни почали відбуватися вже з 1993 року за рахунок модернізації програми кінофестивалю завдяки зв'язкам із

посольствами Франції, Швеції, Німеччини, Фінляндії, Швейцарії та Італії. У 1993 році Міжнародна федерація асоціацій кінопродюсерів (FIAPF) офіційно зареєструвала «Молодість» як міжнародний фестиваль, діяльність якого повністю відповідає світовим стандартам [94]. На офіційному сайті кінофестивалю зазначено: «“Молодість” – єдиний міжнародний кінофестиваль в Україні з акредитацією Асоціації кінопродюсерів FIAPF» [94]. З того часу він має назву Київський Міжнародний кінофестиваль (КМКФ) «Молодість» (англ. Kyiv International Film Festival “Molodist”, KIFF “Molodist”). Відтоді «Молодість» як «міжнародний щорічний кінофестиваль студентських і дебютних фільмів» [29] організовувала фестивальна дирекція Спілки кінематографістів України. Як зазначав Андрій Халпахчі, який з 1993 року був генеральним директором кінофестивалю «Молодість» (Додаток В, Рис. В.4), «якщо Каннський фестиваль був чемпіонатом світу з кінематографу, то “Молодість” була чемпіонатом світу з юніорів, з дебютантів» [259].

Таким чином, від показу студентських фільмів з 1970 року фестиваль «Молодість» розвинувся до міжнародного, акредитованого FIAPF. Сьогодні КМКФ «Молодість» – найдавніший, найпрестижніший і найбільший з українських кінофестивалів та є єдиним міжнародним кінофестивалем в Україні з акредитацією асоціації кінопродюсерів FIAPF. Фестиваль проходить за підтримки, насамперед, Державного агентства з питань кіно. Так, на проведення ювілейного 50-го сезону «Молодості» Держкіно виділив 12 млн грн [119]. Для проведення кінофестивалю залучаються й інші джерела фінансування: від Українського культурного фонду, зарубіжних спонсорів, насамперед європейських посольств, та інших інституцій. На думку знавця кіно, голови Української кінофундації Андрія Халпахчі, «для проведення подібних заходів слід використовувати систему фінансування, яка працює у світі, коли третина коштів надходить від держави, третина – від місцевої влади і ще третина – від спонсорів» [119].

Безпосередньо на державному рівні було започатковано інший кінофестиваль – Український відкритий фестиваль дитячого та юнацького кіно, що вперше відбувся у серпні 1991 року у м. Кролевіці Сумської області. У рамках фестивалю проводилися конкурси дитячої і молодіжної, зокрема студентської творчості, а також творчості професійних митців, адресованої дітям [115]. Пізніше, у 2008 році Національною радою України з питань телебачення і радіомовлення фестиваль було перейменовано і затверджено «Положення про Міжнародний дитячий, молодіжний фестиваль аудіовізуальних мистецтв “Кришталеві джерела”», яким визначено мету фестивалю, зокрема: «розвиток та популяризація дитячої, молодіжної кіно-, фото-, аудіо-, відеотворчості»; «популяризація та пропаганда кращих робіт юних аматорів» та ін. [187]. Було визначено і номінації, у яких буде проводитися оцінювання фільмів: документально-публіцистичний, науково-популярний, ігровий, анімаційний, кліп, позажанровий [187]. Згідно з Положенням, підготовку та проведення фестивалю здійснює постійно діючий організаційний комітет, «до складу якого входять призначені посадові особи від засновників, визначені внутрішніми наказами (рішеннями) засновників» [187]. Щодо фінансування фестивалю «Кришталеві джерела», то п. 10 Положення визначає, що він «фінансується за рахунок асигнувань, передбачених у державному бюджеті України на відповідний рік Міністерству освіти і науки України, Міністерству України у справах сім’ї, молоді та спорту, Міністерству культури і туризму України, а також коштів, запланованих у місцевих бюджетах на відповідний рік, спонсорських коштів та інших джерел, відповідно до чинного законодавства» [187].

На відміну від масштабних «Молодості» та «Кришталевих джерел», в Україні діють невеликі за масштабом, локальні кінофестивалі, які не вимагають значного фінансування і тривалої підготовки. Наприклад, з 1994 року започатковано Міжнародний студентський кінофестиваль «Пролог», організаторами якого є Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого та Національна спілка

кінематографістів України [131] (Додаток Л., Рис. Л.3). Основним джерелом фінансування є кошти, виділені Міністерством культури та інформаційної політики України в рамках державного бюджету.

Отже, такий організаційний формат кінофестивалів є однією з найбільш стабільних форм функціонування культурних заходів в Україні. Тісна інтеграція з державними структурами забезпечує довгострокову сталість, але водночас накладає певні обмеження на автономію та гнучкість, зокрема, інституційна підтримка ідеально підходить для масштабних заходів з міжнародним статусом, але може обмежувати інновації через адміністративні бар'єри. Ключова характеристика державно-фінансованих фестивалів – формалізоване управління з постійно діючим організаційним комітетом, призначеним засновниками (наприклад, для «Кришталевих джерел»), рішення ухвалюються бюрократично, з регламентами та наказами, що забезпечує прозорість, але знижує оперативність. Наприклад, «Молодістю» з 1988 року керувала Організація молодих кінематографістів, а з 1993 – фестивальна дирекція Спілки кінематографістів під керівництвом генерального директора, у 2025 році така структура зберігається, з акцентом на відповідність міжнародним стандартам FIAPF. Цільова аудиторія таких фестивалів – студенти, дебютанти, професійні кінематографісти та широка публіка, з акцентом на молодь та дітей (наприклад, для «Кришталевих джерел» – дитяча та молодіжна творчість). Місія полягає в розвитку та популяризації національного кіно, підтримці дебютів, культурній дипломатії та освіті («Кришталеві джерела»), а також просування студентських і дебютних фільмів як «чемпіонату світу для юніорів» («Молодість»). Такий формат демонструє високу адаптивність завдяки державній підтримці, але з обмеженнями.

У 1990-х «Молодість» переживала брак фінансування (відсутність фестивалю у 1992 р., безкоштовні покази у 1993–1994 рр.), адаптуючись через міжнародні партнерства. Під час пандемії та повномасштабної війни фестивалі продовжують проводитися, демонструючи стійкість, хоч і з потенційними

скороченнями через економічні кризи. Адаптація включає диверсифікацію фінансування та фокус на цифрові платформи для ширшої доступності.

Гібридний формат є однією з найбільш адаптивних стратегій, що забезпечує стійкість кінофестивалю завдяки поєднанню комерційної гнучкості та культурно-інституційної легітимності. Цей формат передбачає, що засновником і основним організатором є приватна структура (наприклад, ТОВ чи незалежна студія), проте діяльність та фінансова архітектоніка значною мірою залежать від залучення зовнішніх, недержавних джерел (національні та міжнародні гранти, благодійні фонди, корпоративне спонсорство). Такий формат дає змогу фестивалям швидко реагувати на ринкові та кризові зміни, при цьому зберігаючи високий рівень професіоналізму та індустріального фокусу, необхідного для функціонування, наприклад, кіноринків.

Показовий приклад такого організаційного формату функціонування – Одеський міжнародний кінофестиваль (ОМКФ) ([new.oiff.com.ua](http://new.oiff.com.ua)), засновником та організатором якого від 2010 року є ТОВ «Український кінофестиваль» (Додаток Д, Рис. Д.1). Для проведення ОМКФ використовувалися гранти від Українського культурного фонду, Європейського Союзу «Креативна Європа», благодійних фондів та ін. ОМКФ поєднує конкурсні напрями, як міжнародні, так і національні, з механізмами, орієнтованими на кіногалузь, такими як Film Industry Office, презентації проєктів та ринки для копродукції. Створенням ОМКФ оргкомітет фестивалю вирішив відродити кінематографічні традиції міста Одеси. Ще наприкінці 80-х років ХХ ст., у розпал перебудовчих процесів у СРСР, крім «Молодості», було організовано кінофестиваль в Одесі. Спочатку у 1987 року започатковано пробний кінофестиваль «Одеська альтернатива» [227] (Додаток Г, Рис. Г.1; Г.2). З 1988 по 1990 роки в Одесі проводився вже Всесоюзний кінофестиваль з міжнародною участю «Золотий Дюк», як продовження «Одеської альтернативи». Фестиваль був названий на честь першого градоначальника міста Одеси Дюка де Рішельє [66]. Причому, було змінено не лише назву, але й статус фестивалю. Це був кінофестиваль жанрових (видовищних)

радянських кінофільмів, молоде покоління кінематографістів вважало формат кінофестивалю застарілим [211]. Спроби відновлення кінофестивалю «Золотий Дюк» відбулися вже у незалежній Україні, у 1994 році, однак на цьому сторінка кінофестивалю «Золотий дюк» завершилася.

Інший приклад – фестиваль «86» (86.org.ua/), який заснували власник прокатної компанії 86ПРОКАТ Ілля Гладштейн і українська режисерка та продюсерка Надія Парфан. Це щорічний фестиваль документального кіно на тему урбаністики енергетики та екології у місті Славутич Київської області, який відбувався протягом 5-ти років з 2014-го по 2018-й роки. Кінофестиваль «86» організовувався переважно власними ресурсами його команди. Додаткове фінансування фестиваль отримував з кількох грантових програм, а також фестиваль проходив за підтримки українських та зарубіжних установ. Наприклад, 3-й сезон фестивалю відбувся за підтримки Славутицької міської ради, Швейцарського бюро співробітництва, Посольства США, Вишеградського фонду та Державного агентства з питань кіно [26]. 2018 року ГО «86» виграла відкритий конкурс Міністерства культури, який передбачав грант розміром 500 тис. грн. на проведення 5-го сезону фестивалю у Славутичі. Утім, наприкінці 2018 року організатори заявили, що за проектом їм виплатили лише дві третини від усієї суми, через що, власне, опинилося під загрозою проведення наступного фестивалю. За словами Надії Парфан, борги виплачувалися упродовж понад пів року [218], і з того часу фестиваль вже не проводився.

Таким чином, Одеський міжнародний кінофестиваль та фестиваль «86» є прикладом забезпечення стійкості завдяки поєднанню приватної ініціативи та диверсифікованих джерел фінансування, включаючи національні та міжнародні гранти. Цей формат дає змогу гнучко поєднувати культурну місію з індустріальними механізмами, такими як Film Industry Office, та сприяти відродженню, зокрема, локальних кінематографічних традицій.

Громадсько-ініціативний формат – це найбільш поширений підхід до організації кінофестивалів. Такий формат орієнтований на громадськість,

підтримується грантами, часто має конкретну місію, наприклад, культуротворчу, соціальну або правозахисну. Показовим прикладом є Міжнародний фестиваль документального кіно про права людини Docudays UA (docudays.ua), засновником якого є ГО «Докудейз». Партнери фестивалю – Українська Гельсінська спілка прав людини, Центр сучасних інформаційних технологій та візуальних мистецтв, Благодійний фонд здоров'я. Docudays UA – некомерційний захід, що значною мірою покладається на грантову підтримку і навіть створив власну онлайн-платформу для трансляцій фільмів під час кризи, щоб забезпечити громадськості доступ до документальних фільмів, присвячених правам людини. Це перший і найбільший в Україні фестиваль документального кіно, що відбувається щороку у Києві. Для промоції українського документального кіно, підтримки української кіноспільноти, налагодження зв'язків з міжнародними експертами зі сфери документалістики була створена спеціальна індустрія платформа DOCU/ПРО [284]. Вперше Docudays UA під назвою «Дні кіно про права людини» відбувся у 2003 році. Особливістю його організації було те, що покази відбувалися не лише у Києві, а й у регіонах України. Другий фестиваль відбувся у 2005 році і мав додаткову назву «Український контекст», і, які і попереднього разу, після показів у Будинку кіно в Києві він «мандрував» областями України. Так виник Мандрівний фестиваль «Дні кіно про права людини». Наступного року на Міжнародному фестивалі документального кіно в Амстердамі (IDFA) «Український контекст» було прийнято до міжнародної Мережі фестивалів про права людини Human Rights Film Network (HRFN) [287]. З 2008 року програму було розділено на два конкурси: творчий і правозахисний. Саме у 2008 році фестиваль було остаточно перейменовано на Міжнародний фестиваль документального кіно про права людини Docudays UA. З 2016 року на Docudays UA було відкрито національний конкурс.

Таким чином, цей формат ґрунтується на підході, орієнтованому на реалізацію чітко визначеної місії, стійкість таких фестивалів забезпечується, головним чином, цільовою грантовою підтримкою (національною та

міжнародною), партнерством із профільними організаціями та активною комунікацією з цільовою аудиторією через власні платформи та мобільні (виїзні, гастрольні) формати.

Нішеві та кураторські формати – показовий приклад функціонування кінофестивалів, коли акцент робиться на кураторській та освітній діяльності, часто не пов'язаної з великими інституціями. Так, Київський міжнародний фестиваль короткометражних фільмів (KISFF) ([kisff.org](http://kisff.org)) – щорічний кінофестиваль короткометражних фільмів з усього світу, – є прикладом незалежного, недержавного фестивалю, присвяченого тематичній програмі та освітній діяльності. Упродовж року після кожного сезону KISFF організовує конкурси, ретроспективи та майстер-класи з метою інтеграції творців короткометражних фільмів у світові кінематографічні кола [308]. KISFF діє з 2012 року, у вересні 2025 року відбувся вже 14-й сезон фестивалю.

Проект SUNNY BUNNY, який раніше був частиною КМКФ «Молодість», з 2023 року став окремим заходом – фестивалем квір-кіно ([sunnybunnyqiff.com/ua](http://sunnybunnyqiff.com/ua)) [11]. У квітні 2024 року відбувся другий сезон фестивалю, до програми якого увійшло 60 фільмів, представлених у 8-ми програмах, з 35 країн світу [11]. Для військових анонсовано безкоштовний вхід, а почесними гостями церемонії стали представники організації «Військові ЛГБТКІА+». Третій сезон фестивалю пройшов у квітні 2025 року за підтримки Державного агентства України з питань кіно, Міжнародного фонду «Відродження», Європейського Союзу, Фонду імені Гайнріха Бьолля в Україні, Британської Ради й у партнерстві з Goethe-Institut в Україні [117].

Феміністичний кінофестиваль «Гаккебуш» засновано організацією «Гаккебуш» ([hakkebush.webflow.io/](http://hakkebush.webflow.io/)), перший сезон якого було проведено у травні 2024 року (Додаток К, Рис. К.2), другий – з 30 травня по 1 червня 2025 року. Особливістю цього фестивалю є те, що фільми, представлені в усіх номінаціях, повинні бути створені лише жінками. На сайті зазначено: «Кіноорганізація “Гаккебуш”, що названа на честь української акторки Любові Гаккебуш, має на меті надихнути українських кінематографісток, які лише

розпочинають свій шлях у кінематографі, бути сміливими у своїй творчості та заявляти про себе» [23].

Цей формат є втіленням інституційної диверсифікації завдяки зосередженню на вузькій тематиці (короткометражне, квір- або феміністичне кіно) та кураторській стратегії, що часто виходить за рамки державних інституцій. Стійкість тут забезпечується освітньою місією (KISFF), ідеологічною підтримкою (SUNNY BUNNY, «Гаккебуш») та грантовим фінансуванням від профільних міжнародних фондів та партнерів, даючи змогу формувати цільові та активні спільноти.

Регіональні та транскордонні формати передбачають спільне управління та програмування кінофестивалю між країнами, сприяння культурному обміну тощо. Прикладом є Міжнародний фестиваль етнографічного та антропологічного документального кіно «ОКО» ([okofilmfest.com.ua](http://okofilmfest.com.ua)). Спочатку фестиваль започатковано в Одеській області у 2020 році як некомерційний проєкт, безкоштовний для глядачів. Організаторами фестивалю виступили Громадська організація «ОКО» (Об'єднання креативних особистостей – звідси і назва фестивалю), а також Болградська районна рада та Криничненська сільська рада [165]. Часткову фінансову підтримку фестиваль отримав від Державного агентства України з питань кіно (200 тис. грн.). Спонсорами були платформа соціальних інновацій [Biggggidea.com](http://Biggggidea.com) (150 тис. грн.), онлайн кінотеатр Megogo (100 тис. грн.) [165]. Засновниця, продюсерка і директорка кінофестивалю Тетяна Станєва. Утім, під час повномасштабної російсько-української війни з 2023 року кінофестиваль стає україно-болгарським і проводить основні заходи на території двох країн – України та Болгарії.

«Карпатський гірський міжнародний кінофестиваль» (СМІFF) започатковано у м. Ужгород у 2020 році представниками ГО «Закарпатська фільмкомісія» і за підтримки Закарпатської ОВА. Утім, на початковому етапі, як зазначав координатор фестивалю один із представників фільмкомісії В'ячеслав Єгоров, «фестиваль зроблений за підтримки волонтерського руху та

творчих людей Закарпаття» [140]. Пізніше, у наступних сезонах, починаючи з 2022 року, співорганізатором фестивалю став Фонд «Від серця до серця» [19]. Згідно з Регламентом СМІFF, 6-й сезон фестивалю відбувся 20–21 вересня 2025 року за підтримки Закарпатської обласної ради, Закарпатської ОДА, Ужгородської міської ради [281].

Таким чином, цей формат демонструє адаптивність та диверсифікацію за рахунок географічної експансії та спільного управління з локальними або міжнародними партнерами. Стійкість забезпечується поєднанням місцевих ініціатив (громадські організації, ОВА, місцеві ради), волонтерського руху та, у кризових умовах, транскордонного партнерства (україно-болгарський «ОКО»), що відкриває додаткові джерела фінансування та культурного обміну.

Охарактеризовані організаційні формати – інституційна підтримка, гібридний, громадський, нішевий та регіональний – розкривають ключові стратегії функціонування українських кінофестивалів та їхню інституційну логіку. Наведені приклади («Молодість», ОМКФ, Docudays UA, KISFF, SUNNY BUNNY та ін.) ілюструють кожен формат, проте не вичерпують усього різноманіття кінофестивального ландшафту України.

Організаторами деяких кінофестивалів є відомі актори, продюсери та інші кіномитці, а також компанії, представники туризму тощо. Так, Київський міжнародний кінофестиваль був заснований Богданом Ступкою і діяв лише три сезони – з 2009 по 2011 роки. Вже з початку заснування фестиваль «став позиціонувати свою стратегію – у підтримку кіно, у розвитку творчих контактів, у взаємообміні ідеями між кінематографістами України та інших країн, а також у розвитку спільного виробництва на території України» [223]. У конкурсній та позаконкурсних програмах фестивалю вже у 2009 році взяли участь 37 фільмів з понад 25 країн [83]. Фестиваль було організовано за підтримки Міністерства культури, Міністерства закордонних справ України, продюсерську діяльність здійснювала компанія «Арт-про» [223]. Після другого сезону Богдан Ступка пішов з посади президента фестивалю, і у 2011

році новим президентом стала Ольга Сумська. Особливістю проведення третього і останнього сезону було те, що він проходив у форматі open air (просто неба) на Софійській площі у Києві [234].

Фестиваль «КІНОКО» ([kinoko.org.ua/](http://kinoko.org.ua/)) засновано оператором-постановником, членом спілки кінематографістів та федерації IMAGO Богданом Вержбицьким. Цей фестиваль розпочав свою діяльність у 2018 році і був єдиним кінооператорським фестивалем в Україні. На початку це був студентський фестиваль кінотелеоператорів. У 2020-му вперше в межах фестивалю відбувся конкурс операторських робіт повнометражних ігрових та документальних фільмів. Особливістю фестивалю було те, що за підсумками кожного конкурсу визначалися переможці саме серед операторів-постановників представлених стрічок. Крім фільмів, серед операторів-постановників проводився конкурс музичного і рекламного відео. Утім, відбулося лише декілька сезонів фестивалю. На сайті «КІНОКО» розміщено інформацію про програму проведення кінофестивалю у 2021 році (Додаток Л, Рис. Л.2).

Серед засновників деяких кінофестивалів у регіонах, враховуючи їхню спрямованість на розвиток культури і туризму в регіоні, є й представники місцевих туристичних фірм. Наприклад, серед організаторів Трускавецького міжнародного кінофестивалю телевізійних фільмів «Корона Карпат» ([koonakarpat.com.ua](http://koonakarpat.com.ua)) – засновників ГО «Кінофестиваль “Корона Карпат”» – директорка туристичного агентства «Карпатія Галич тур» (м. Львів) Теодозія-Любов Микитка [62].

До організації та проведення невеликих за масштабом, локальних нерегулярних кінофестивалів також долучаються окремі компанії. Наприклад, компанія «Кінолайф», що займається дистрибуцією фільмів, за роки своєї діяльності до 2022 року організувала та провела велику кількість кінофестивалів, серед яких: «Найкращі короткометражки жахів», «Найкращі комедійні короткометражки», «Найкращі еротичні короткометражки», «ZiFF» та багато інших [317, р. 133]. «Кінолайф» також започаткувала новий формат

кінофестивалів в Україні, який відбувся восени 2021 року і отримав назву «Kinnovation» – перший кінофестиваль інноваційного кіно у Східній Європі. Фестиваль мав великий успіх і популярність, тому було вирішено організувати його щороку. Однак через повномасштабне вторгнення у 2022 році компанія була змушена тимчасово відмовитися від цієї ідеї [317, р. 138–139].

Українські кінофестивалі, як правило, використовують поліфункціональну просторову стратегію, залучаючи кілька майданчиків для проведення показів. Головними місцями демонстрації фільмів є кінотеатри, при цьому у столиці ключову роль відіграє Будинок кіно. Так, для КМКФ «Молодість» таким майданчиком спочатку багато років були, крім Будинку кіно, кінотеатри «Київ», «Кінопанорама», «Україна» у центрі столиці, однак, власники цих кінотеатрів вирішили припинити їхню кінематографічну діяльність. Тоді таким осередком став кінотеатр «Жовтень». Як зазначає Г. Погребняк, «окрім численних фінансових та організаційних труднощів, котрі мають чи не всі кінофоруми, єдиний в Україні акредитований FIAAPF кінофестиваль, що дійсно відкриває світові нові імена молодих українських кінематографістів, не має місця для проведення, принаймні в центрі міста, адже кінотеатр “Жовтень”, що є учасником програм Міжнародної асоціації кінотеатрів “Еуропа Сінема”, маючи належну матеріально-технічну базу, знаходиться хоч і в історичній частині Києва, але віддалено, як, власне, й дуже незначна частина оновлених київських кінотеатрів» [182, с. 382]. Як альтернативу проведенню кінопоказів у приміщеннях на деяких фестивалях використовують відкриті майданчики. Зокрема, у 2018 році організатори КМКФ «Молодість» також мали чудовий досвід проведення частини кінофестивалю на відкритому майданчику на Поштової площі [182, с. 382]. Однак уже з 2019-го із цим місцем виникла проблема, там нескінченно ведуться будівельні роботи, що ніяк не сприяє проведенню кінопоказів.

Фестиваль анімації «Крок», заснований у 1989 році, з 1991 року став міжнародним та кожні два роки мандрував теплоходом Дніпром і Чорним

морем. Варто зазначити, що «Крок» бере початок ще від 1968 року, коли секція мультиплікаційного кіно СКінУ (Київ) провела 1-й фестиваль мальовничих і лялькових фільмів у Полтаві [172]. З 2000 року фестиваль починає проходити і в Україні, і в Росії, проте, з 2014 року (з початку війни на Сході України) корабель, на якому показують анімацію, вже курсував лише на території Росії, на території України «Крок» припинив своє існування [172].

Оригінальним з точки зору організації, проведення заходу та локації є український кінофестиваль україномовного кіно «Відкрита ніч», заснований 1997 року режисером Михайлом Ілленком. Родзинка у тому, що фестиваль проводився щорічно в ніч з суботи на останню неділю червня. Тривалий час фестиваль проходив на Андріївському узвозі, пізніше, починаючи з 15-го сезону, змінив локацію – спочатку на «Мамаєву слободу», а потім проводився в галереї «Арт-причал» [24]. Кожного року фестиваль іменується як «Дубль». В умовах пандемії COVID–19 фестиваль «Відкрита ніч – Дубль 23» відбувся з 12 по 16 серпня 2020 року в режимі онлайн на сайті фестивалю. На конкурс було подано 94 стрічки, що було досить великою цифрою в умовах майже повної відсутності зйомок у березні – травні через карантин [91] (Додаток Л, Рис. Л.1а). Особливої уваги цього сезону заслуговувала ретроспективна програма «Перші кроки», окрім самих фільмів, команда фестивалю зробила спеціальні інтерв'ю з авторами фільмів, чий стрічки увійшли до ретроспективи. Ретроспектива представила ранні фільми знакових українських режисерів, що починали свій творчий шлях на «Відкритій Ночі» [91]. Варто також відзначити, що незважаючи на переформатування показу основної частини фестивалю у онлайн формат цікавість глядачів до події залишався на високому рівні. Проте, з початком повномасштабної війни в умовах воєнного стану і дії комендантської години вперше за двадцять п'ять років фестиваль «Відкрита Ніч – Дубль 25» довелося перенести [79] (Додаток Л., Рис. Л.1б).

Отже, інституційна логіка українського кінофестивального руху не зводиться до єдиної моделі, а являє собою складну систему гібридизованих організаційних форматів. Стійкість кінофестивалів досягається завдяки

диверсифікації джерел (поєднання державної та грантової підтримки, приватних інвестицій та волонтерського руху), а також гнучкості їхнього інституційного оформлення (громадські організації, ТОВ, державні установи). Саме ця багатовекторність організаційної архітектури дає змогу фестивалям ефективно функціонувати в умовах нестабільності, реалізовувати місіонерські цілі (як у форматі ГО) та забезпечувати потужне культурне артикулювання незалежно від масштабу та локації.

Виявлена багатовекторність організаційних форматів засвідчує, що інституційна логіка українського кінофестивального руху формується не лише через способи фінансування чи моделі управління, а й через ширшу систему структурних ознак, які визначають функціонування фестивалів у культурному середовищі. Саме різні форми інституційної стійкості, міра автономії, масштаби діяльності та місійні орієнтації зумовлюють внутрішню диференціацію фестивального простору. У цьому контексті типологія кінофестивалів постає не як формальний поділ за зовнішніми параметрами, а як інструмент аналітичного впорядкування, що дає змогу простежити, яким чином інституційні характеристики, функціональні ролі та публічні практики матеріалізуються у конкретних моделях фестивальних подій. Тобто типологізація українських кінофестивалів дає змогу концептуалізувати їхнє різноманіття та узгодити його з інституційною логікою, описаною вище.

Вибір критеріїв типологізації кінофестивалів не може бути довільним, адже кожна типологія виконує аналітичну функцію: вона повинна відображати структуру культурного простору, інституційну специфіку його учасників та реальні механізми їхньої діяльності. З огляду на це, доцільно врахувати три групи чинників, які визначають характер і логіку функціонування сучасних кінофестивалів в Україні.

1. Інституційні характеристики кінофестивалю. Цей чинник ґрунтується на теоріях інституційного аналізу (П. Бергер та Т. Лукман [265]), відповідно до яких будь-яка культурна подія є інституційно організованою практикою. Для кінофестивалів ключовими є: форма організації (державна установа,

громадська організація, приватна компанія, ініціативна група); джерела фінансування (інституційна підтримка, гібридні моделі, гранти, приватні ресурси); стабільність і регулярність функціонування. Саме інституційна специфіка визначає масштаб фестивалю, його місію, стійкість і практику публічної репрезентації кіно. Тому вона є першим ключовим чинником, що обґрунтовує поділ на загальнонаціональні, регіональні та локальні фестивалі.

2. Функції кінофестивалів у культурному середовищі. Фестивалі виконують низку функцій, описаних у сучасних дослідженнях фестивальних студій (festival studies) (М. де Валк [343], Т. Елсаесер [289]). До ключових функцій належать: репрезентаційна (представлення національного кіно, творчих спільнот, культурних наративів); освітня (програми лекцій, Q&A, майстер-класи, студентські конкурси); комунікативна (формування спільнот, професійних мереж, публічного діалогу); промоційна (просування українських фільмів, режисерів та індустрії). Ці функції визначають характер програмування, спрямованість контенту, цільові аудиторії та жанрову спеціалізацію, тобто безпосередньо впливають на типологію за видом кінопродукції, жанром, тематичністю, віковою аудиторією чи метражем. Тому функції є другим чинником, що логічно пояснює появу відповідних типологічних критеріїв.

3. Публічні практики взаємодії з аудиторією. Цей чинник ґрунтується на концепціях публічної сфери (Ю. Габермас [301]) та на дослідження культурної участі. Саме практики взаємодії з аудиторією визначають: масштаб і форму проведення (офлайн, онлайн, мандрівні формати); доступність (безкоштовні/платні покази, open-air, інклюзія); структуру конкурсів (короткий/повний метр, студентські програми, дитячі секції); темпоральність (регулярні/нерегулярні фестивалі). Оскільки спосіб взаємодії з глядачем визначає модель фестивалю як публічної інституції, він є третім критично важливим чинником для побудови типології.

Ці чинники, у свою чергу, дають підстави виокремити критерії типологізації українських кінофестивалів, кожен із яких відображає ключовий аспект інституційної логіки фестивального руху:

– масштаб охоплення (географія, рівень впливу, обсяг аудиторії) – визначає міру інституційної стійкості та автономії: загальнонаціональні фестивалі (наприклад, «Молодість» з акредитацією FIAPF) мають усталену інфраструктуру та міжнародну репрезентацію, регіональні (наприклад, СМІFF) активізують локальні спільноти через гібридне фінансування, а локальні/нішеві (наприклад, «Відкрита ніч») часто залежать від ініціативних груп. Емпірично цей критерій відображає диференціацію українського ландшафту, де кризи стимулювали децентралізацію (зростання регіональних подій після 2014 р.);

– вид кінопродукції (ігрове, документальне, анімаційне кіно) – походить із функцій фестивалів у культурному середовищі (репрезентаційна, промоційна) та визначає кураторську стратегію і жанрову спеціалізацію: документальні фестивалі (наприклад, Docudays UA) набули динаміки після 2014–2022 рр. через правозахисні наративи, анімаційні (LINOLEUM) фокусуються на медіамистецтві, ігрові (ОМКФ) – на індустріальному просуванні. Розгляд кінофестивалів за цим критерієм дає змогу концептуалізувати, яким чином вони матеріалізують культурні наративи в програмах;

– метраж фільмів (короткий/повний/середній метр) – пов'язаний із функціями (освітня, комунікативна) та специфікою кіномови, що впливає на доступність і дебютні платформи. Короткометражні фестивалі (KISFF, Wiz-Art) домінують у регіонах як низькобюджетні формати для молодих авторів, тоді як повнометражні (Doc Kyiv Fest) орієнтовані на авторське кіно. Критерій емпірично обґрунтований поширеністю короткого метра в кризових умовах (легкість виробництва/поширення);

– цільова аудиторія (дитяча/підліткова, студентська, доросла) – відображає те, як фестивалі адаптують програми до демографічних груп (освітня функція): дитячі («Чілдрен Кінофест») забезпечують інклюзію та освіту, студентські («Пролог») формують професійні мережі. Це свідчення інклюзивності екосистеми, де більшість подій орієнтована на дорослих, але нішеві – на вразливі групи;

– тематична та жанрова спеціалізація (тематичні, жанрові, спеціалізовані) – походить із функцій (комунікативна, промоційна) та кураторських стратегій, що формують спеціалізовані спільноти. Тематичні (екологічні – «86»; воєнні – «Кінохроніки війни») реагують на соціальні виклики, жанрові («Німі ночі») – на естетичні, спеціалізовані (квір – SUNNY BUNNY; професійні – КІНОКО) – на ідентичності/вектори. Критерій підкреслює адаптивність до кризового контексту (зростання воєнної тематики після 2022 р.);

– періодичність (регулярні/нерегулярні) – походить з інституційних характеристик (стабільність, залежність від фінансування) та публічних практик (темпоральність). Регулярні («Молодість», Docudays UA) мають усталену інфраструктуру, нерегулярні («86», «Бруківка») – епізодичні через кризи. Це ілюструє стійкість екосистеми: регулярність корелює з автономією, нерегулярність – з гнучкістю.

Таким чином, критерії утворюють інтегральну систему, релевантну для інституційного аналізу, і дають змогу описати поліструктурність українського фестивального простору як адаптивної екосистеми (табл. 2.2).

Таблиця 2.2.

### Типологія українських кінофестивалів

Критерій типологізації	Підтипи	Визначальні ознаки	Ключові приклади
Масштаб охоплення	Загально-національні	Устала інфраструктура; міжнародна репрезентація; значний культурний вплив	КМКФ «Молодість»; ОМКФ; Docudays UA
	Регіональні	Культурна активізація регіонів; підтримка локальних спільнот	«Корона Карпат»; СМІФФ; «ОКО»

	Локальні / нішеві	Вузкий фокус; локальні локації; часто громадські ініціативи	«Пролог»; «Відкрита ніч»; «КіноЛев»
Вид кінопродукції	Ігрове кіно	Основний акцент на ігровому контенті	ОМКФ
	Документальне кіно	Тематичні напрями (правозахисні, етнографічні, урбаністичні)	Docudays UA; «86»; «ОКО»; Kharkiv MeetDocs
	Анімаційне кіно	Анімація та медіамистецтво	LINOLEUM
Метраж фільмів	Короткометражне кіно	Перевага короткого формату; платформа дебютів	KISFF; Wiz-Art; «Миколайчук Open»
	Повний / середній метр	Авторське та документальне повнометражне кіно	Doc Kyiv Fest
Цільова аудиторія	Дитячі і підліткові	Освітній та інклюзивний фокус	«Кришталеві джерела»; Children KinoFest
	Студентські	Молодіжні спільноти; дебютні фільми	«Пролог»
	Для дорослої аудиторії	Переважна більшість програм; широка жанровість	більшість українських фестивалів
Тематична та жанрова спеціалізація	Тематичні	Фокус на конкретних проблематиках	«86»; «ОКО»; СMIFF; «Кінохроніки війни»
	Жанрові	Комедія, фантастика, німе кіно	«Золотий Дюк»; «Німі ночі»
	Спеціалізовані (професійні та ідентичнісні)	Професійні цехи; квір-кіно; феміністичні ініціативи; культурна дипломатія	КІНОКО; SUNNY BUNNY; «Гаккебуш»; «Кіно сусідів»
Періодичність	Регулярні	Щорічні; стала інституційна інфраструктура	«Молодість»; Docudays UA; KISFF
	Нерегулярні / епізодичні	Залежні від фінансування чи соціальних обставин	«86»; «КІНОКО»; «Бруківка»

Запропонована типологія демонструє поліструктурний характер української кінофестивальної екосистеми, в якій масштаб, вид кінопродукції, тематичність, цільова аудиторія та регулярність функціонування формують різні моделі публічної репрезентації кіно. Така багатовекторність забезпечує адаптивність фестивалів до кризових умов, підтримує інституційну стійкість та сприяє формуванню спеціалізованих культурних спільнот.

## 2.2. Кураторські стратегії та політика відбору на українських кінофестивалях

Кураторство в сучасних культурних інституціях розглядається як комплексна стратегія формування змісту, смислів та художньої логіки проєкту. Якщо в музейному середовищі куратора традиційно трактують, передусім, як посередника між твором і публікою, то у фестивальному контексті куратор набуває ширшої ролі – агента відбору, культурного модератора, виробника символічної цінності та комунікатора між професійною спільнотою, владними структурами, аудиторіями і творцями. Дійсно, кінофестивалі є не лише подіями демонстрації кіно, а інституціями культурного впливу, які задають критерії престижності, формують канон і спрямовують культурні інвестиції. У цьому сенсі фестивальне кураторство передбачає не тільки упорядкування кінопрограм, а й формування певної інтелектуальної, етичної та політичної позиції. Відтак, кураторів і відбіркові комісії можна розглядати як носіїв «символічної влади» (П. Бурдье), здатних визначати межі легітимного мистецтва, регулювати доступ до ресурсів (капіталу, уваги, визнання) та забезпечувати циркуляцію культурних смислів. Відбір у фестивальну програму стає механізмом акумуляції символічного капіталу як для фільмів, так і для самого фестивалю, тоді як виключення – механізмом ціннісного та ідеологічного відмежування.

Після 2014 та 2022 року кураторська позиція, як естетична, професійна практика, українських кінофестивалів набуває виразної громадянської та національно-ідентифікаційної інтонації. Більше того, вона стала актом культурної політики, механізмом виробництва публічного знання, рамок інтерпретації, ієрархій оцінювання та етичних орієнтирів. Відбіркові комісії й програмні директори стають інституційними *gatekeepers*, відповідальними за те, які твори входять до публічної сфери та формують культурну пам'ять і сучасний образ українського кіно. У контексті війни та відновлення кінематографічної інфраструктури фестивалі перетворюються на стратегічні

платформи збереження національної ідентичності, підтримки молодих авторів та інтеграції в європейський культурний простір.

Головним документом кінофестивалю, який фіксує його права та обов'язки, процес відбору фільмів на нагородження переможців тощо, є Регламент фестивалю [96]. На сайті кінофестивалю розміщується Регламент кожного наступного сезону. Незалежно від специфіки кінофестивалю, існують загальні вимоги до його розроблення. Регламент визначає правила та умови участі, порядок проведення заходу, містить загальні положення, опис програми, інформацію про журі, критерії відбору та оцінювання фільмів, нагороди та організаційні моменти та ін. Так, Загальними положеннями підготовки і проведення кінофестивалю, як зазначено у Регламенті, є: назва і місце проведення фестивалю, мета і завдання фестивалю, гасло сезону (якщо є), час проведення, організатори і партнери, категорії фільмів, що беруть участь у сезоні, мови фільмів. Регламент визначає умови участі у кінофестивалі: вимоги до фільмів – їх тривалість, рік виробництва, жанр та ін.; порядок і терміни подання заявок на участь у кінофестивалі; технічні вимоги до фільмів; оплата участі (якщо передбачено); права і зобов'язання учасників. Програма кожного сезону кінофестивалю включає: опис секцій і програм (конкурсна, позаконкурсна, ретроспективи та ін.); опис фільмів, які входять до кожної секції і розклад їх показів; спеціальні події – форуми, зустрічі з кіномитцями, майстер-класи, лекції тощо. Регламент включає інформацію про склад журі кожного конкурсу, критерії оцінювання фільмів; перелік нагород і умови їх присудження. Також Регламент містить: контакти організаторів; порядок акредитації преси; вимоги до відвідувачів та ін.

Більшість міжнародних та регіональних кінофестивалів проводять конкурсні програми за кількома номінаціями: ігрове, документальне, анімаційне, експериментальне та інше кіно. Крім того, діють кінофестивалі лише за однією категорією представлених фільмів. До міжнародних кінофестивалів, які анонсують конкурсні програми у різних номінаціях (широко представлені студентські, короткометражні ігрові, анімаційні,

документальні і повнометражні ігрові фільми), відносяться, насамперед, два кінофестивалі України: Київський Міжнародний кінофестиваль «Молодість» і Одеський міжнародний кінофестиваль – це стратегічні майданчики для просування національного кіно. Станом на жовтень 2025 року відбулося 54 і 16 сезонів відповідно.

Мета фестивалю «Молодість» залишається незмінною протягом багатьох років – «дослідити важливі тенденції розвитку молодого кіно і допомогти творцям-початківцям знайти своє місце на арені світового кіно» [94]. Сприяючи розвитку молодого професійного кіно, конкурсна програма передбачає перегляд короткометражних і повнометражних анімаційних і документальних фільмів дебютантів з усього світу. Окрема увага звертається на фільми, створені українцями чи на території України [94]. За перші десять років свого функціонування «Молодість» сформувала структуру конкурсу: поділ на короткометражні та повнометражні стрічки, окрема програма для студентських фільмів. Основні секції фестивалю: студентський фільм, перший короткометражний фільм (ігровий, анімаційний, документальний), перший повнометражний фільм та Національний конкурс короткометражних фільмів (ігрові, експериментальні, документальні, анімація) [29]. З 2010 року організатори «Молодості» позиціонують національну конкурсну програму як повноцінну конкурсну програму з власним журі, регламентом і призовим фондом. Так, у 2011 році вперше з'являється «Національний конкурс» із підназвою «Панорама українського кіно 2010–2011 рр.», на який було подано 21 стрічку. У 2012 році «Національний конкурс» мав уточнювальну назву «Українські короткометражні фільми 2011–2012 рр.» (26 стрічок). А 2013 року на розгляд до «Національної конкурсної програми» (24 фільми) було подано не лише стрічки, вироблені на професійних студіях чи кіношколах, а й «короткометражні фільми (ігрові, документальні, анімаційні), вироблені в Україні (або за участю України в якості країни-співпродюсера)» (згідно з Регламентом фестивалю 2013 року), що, звісно, відкрило дорогу на фестивальний екран і аматорським творам [30].

До 50-ї річниці «Молодості» (2020 р.) була заснована нова конкурсна програма документального кіно повного метру «Documentary competition» [47], у рамках якої свої дебютні роботи представляють режисери з України та різних країн світу. Як зазначив І. Шестопапов, програмний директор кінофестивалю, «конкурс повнометражних документальних фільмів стане логічним продовженням нашої міжнародної конкурсної програми. Розвиток таких напрямків дає можливість залучити ще більшу кількість молодих перспективних представників кіноіндустрії та створити окремий сегмент для визначних кіноробіт» [132]. Призовий фонд переможця програми склав \$ 2 тис. [132].

«Молодість–53» (2024) проходив під гаслом «Кіно, що залишає сліди» [35]. На сайті фестивалю було зазначено чотири категорії, з яких складалася конкурсна програма цього сезону: TEEN SCREEN – програма для дітей та підлітків віком від 10 до 14 років; документальний конкурс – програма міжнародних повнометражних документальних дебютів; міжнародний конкурс – програма ігрових і документальних повнометражних та короткометражних фільмів; національний конкурс короткого метра – програма українських ігрових, анімаційних і документальних короткометражних робіт [95]. Регламент наступного сезону «Молодість–54», що відбувся у Києві з 25 жовтня по 2 листопада 2025 року, визначив такі конкурсні програми: міжнародна конкурсна програма (п. 2.1), яка складалася з трьох категорій – студентський фільм, перший професійний короткометражний фільм (ігровий, документальний, анімаційний), перший професійний повнометражний фільм; національна конкурсна програма короткометражних фільмів (п. 2.2); конкурсна програм «Teen Screen» (п. 2.3); перша професійна конкурсна програма документальних фільмів (п. 2.4); позаконкурсна програма (п. 2.5) [201].

Одеський міжнародний кінофестиваль – «головний фестиваль національного кіно» [164], перші два роки від свого заснування «позиціонував себе як фестиваль фільмів для глядачів з особливим почуттям гумору» [258].

З 2012 року на фестивалі з'явилася ще одна конкурсна програма – Український національний конкурс, в якому приз за найкращий український фільм визначає журі національної конкурсної програми. Починаючи з 2016 року, конкурсна програма ОМКФ складається з трьох розділів: Міжнародна конкурсна програма, Національна конкурсна програма (включає повнометражні та короткометражні фільми виробництва України або зняті спільно з Україною) та Конкурс європейських документальних фільмів [163]. Основна увага фестивалю зосереджена, насамперед, на національній програмі. На сайті фестивалю визначено основну концепцію ОМКФ: «На ОМКФ проходять прем'єри найбільш очікуваних національних фільмів, а також дебютують молоді таланти. Окрім того, ОМКФ є справжнім фестивалем прем'єр. У позаконкурсних програмах Одеського міжнародного кінофестивалю глядачі мають ексклюзивну можливість першими побачити міжнародні фестивальні хіти (секція “Фестиваль фестивалів”), а також арт-хіти, які невдовзі виходитимуть в український прокат (секція “Гала-прем'єри”). Програмний фокус Одеського МКФ – фільми напряму “арт-мейнстрім”, яким притаманна висока художня якість» [164]. Регламент 16-го сезону ОМКФ, який відбувся у Києві з 24 вересня по 04 жовтня 2025 року, проголошував такі конкурсні програми: національна українська конкурсна програма, міжнародна європейська конкурсна програма, пітчінги Film Industry Office; а також позаконкурсні спеціальні програми показів [202].

Регламент 23-го сезону Міжнародного фестивалю документального кіно про права людини Docudays UA, який відбудеться з 5 по 12 червня 2026 року, оголошує конкурсну програму лише за однією номінацією – документальні фільми, і складається з трьох секцій: DOCU/СВІТ – міжнародний конкурс повнометражних і середньометражних документальних стрічок, DOCU/КОРОТКО – міжнародний конкурс короткометражних документальних стрічок, DOCU/УКРАЇНА – національний конкурс, на який представляються стрічки різної тривалості [198].

Регламент 12 сезону Міжнародного фестивалю актуальної анімації та медіа-мистецтва LINOLEUM, який відбувся з 1 по 5 жовтня 2025 року, визначає конкурсну програму у таких категоріях: міжнародний конкурс, національний конкурс, комерційні фільми (музичні відео, реклама, освітні фільми); а також позаконкурсну програму у категоріях: експериментальна анімація та відеоарт, анімація для дітей, створена професійними режисерами, анімація, створена дітьми та підлітками до 16 років, Ladies First [199].

Регламент 2-го феміністичного фестивалю «Гаккебуш», що проводився 23–25 травня 2025 року, затвердив програму, яка складалася з національної (ігрові і документальні короткометражні фільми) і міжнародної (ігрові короткометражні фільми) секцій [200].

Політика відбору фільмів є основою того, як українські кінофестивалі втілюють свої місії в конкретні програми. Вона визначає, які фільми приймаються для показу на кінофестивалі, як оцінюється «прем'єрний статус», хто здійснює відбір фільмів, які етичні норми чи політичні застосовуються тощо. Зазвичай цим займається відбіркова комісія. Наприклад, відбір фільмів, згідно з Регламентом «Молодості-54» (п. 3.5), «здійснює відбіркова комісія, визначена дирекцією фестивалю» [201], а на ОМКФ – експертна комісія, сформована організаторами фестивалю [202] (п. 1.6 Регламенту). Згідно з Регламентом Docudays UA, «фільми для участі в конкурсних програмах Фестивалю добирає Відбіркова рада. До складу Відбіркової ради входять фахівці та фахівчині в галузі документального кіно та захисту прав людини» [198].

При відборі фільмів на кінофестивалі ключовими критеріями є етичні норми, культурна політика та специфіка воєнного стану. Починаючи з 2014 року – з початком війни на Сході України – та особливо після повномасштабного вторгнення російських військ, українські культурні інституції запровадили механізми культурного бойкоту, що безпосередньо впливають на політику відбору. Таким чином, культурний бойкот і виключення представників країни-агресора стали фундаментальними

принципами організації кінофестивалів та інших культурно-мистецьких заходів. Так, у Регламенті Docudays UA зазначено: «Через повномасштабне вторгнення Росії в Україну, розпочате 24 лютого 2022 року, ми не приймаємо до розгляду фільми виробництва країни-агресорки та її громадян/-ок, а також країн, які безпосередньо підтримують терористичні дії Росії, сприяють та/або постачають зброю країні-агресорці. Не приймаються до розгляду фільми з Російської Федерації, Білорусі, Ірану» [198]. У Регламенті ОМКФ повідомляється, що «учасники з країн, на які поширюються міжнародні санкції, до участі не допускаються» [202]. Таку політику підтримують усі кінофестивалі України: від КМКФ «Молодість» до локальних.

Єдині критерії оцінювання представлених на кінофестивалях фільмів відсутні. Як акцентував Андрій Халпахчі, «завжди всі критерії конкурсної й поза конкурсної програми – це мистецькі в першу чергу, але, безумовно, і за змістом, бо все ж-таки, в усьому світі з'являються якісь нацистські чи фашистського напрямку фільми, <...> в українському, на щастя, до речі, і нема. Але є фільми порнографічного ґатунку чи щось ще, то, безумовно, є якийсь внутрішній кодекс моралі, за яким проходить цей відбір» [110].

Утім, відбір фільмів – це досить складне питання. Як зазначав глава наглядової ради КМКФ «Молодість» В. Лясовський, «критерії оцінки в кінематографі дуже і дуже складні. Часто досить півгодини, щоб оцінити фільм щодо придатності на фестивальну демонстрацію. Тут найголовніше – враховувати, що фестивальне кіно не розраховане на масового глядача. Звичайно, ми враховуємо творчу свіжість кіноробіт. Фільм повинен виражати пошук молодого режисера. Відбираючи фільми, прагнемо якомога ширше представити їх географію. Пишаємося тим, що у нас представлені картини з усієї планети» [114].

На кінофестивалі подається значна кількість стрічок – наприклад, на «Молодість–44» (2014) надійшло 1800 фільмів, повний перегляд і оцінювання яких є технічно неможливими. З метою ефективного відбору запрошуються кінознавці, журналісти та іноземні фахівці, які здійснюють преселекцію (pre-

selection) – попередній відбір рекомендованих робіт [110]. Далі матеріали аналізує відбіркова комісія. За словами А. Халпахчі, остаточний вибір не піддається формальним вимірам: пріоритет надається географічній та тематичній різноманітності, охопленню світового кінематографа в різних жанрах і напрямках. Обмеження лише стрічками, що наслідують українське поетичне кіно в дусі Довженка, Параджанова чи Ілленка, є неприйнятним, оскільки сучасний простір кінопоглядів значно ширший [110]. Наприклад, на участь у 1-му сезоні Міжнародного етнографічного кінофестивалю «ОКО» (2020) було подано понад 1000 стрічок з різних країн світу, з яких до конкурсної програми було відібрано 43 фільми з 29 країн, ще 7 фільмів демонструвалися у позаконкурсній програмі [221].

Тривалий час відбірковою комісією «Молодості» очолювала кінознавиця, діячка кінофестивальної індустрії Людмила Новікова, яка понад 15 років працювала у дирекції «Молодості». З 90-х років ХХ ст. фестиваль «Молодість» став ареною для талановитих кінематографістів з усього світу, які вже здобули нагороди на світовому рівні. Наприклад, у 1997 році до Києва приїхав Брюно Дюмон зі своєю першою повнометражною стрічкою «Життя Ісуса», яка пізніше була відзначена «Золотою камерою» за найкращий дебют. Також на фестивалі була представлена дебютна робота Алена Берлінера під назвою «Мое життя у рожевому», яка отримала приз за найкращий дебют і в майбутньому стала лауреатом «Оскара», отримала «Сезар», «Золотий глобус» та ВАФТА [205; 259]. Такі прем'єри допомагають фестивалям залишатися конкурентоспроможними на регіональному та міжнародному рівнях, а також звертають увагу дистриб'юторів і преси, концентруючи перші погляди.

Відбірковою комісією на чолі з Л. Новіковою ретельно добирала у міжнародний конкурс культове кіно. Свої дебюти представляли також Денні Бойл («Неглибока могила»), Гаспар Ное («Один проти всіх») [205]. На посаді директора відділу програм «Молодості» Л. Новікова організувала візити до Києва Маріо Монічеллі, Етторен Сколи, Софі Лорен, Франческо Мазеллі та

ін., а також здійснювала відбіркову роботу для всесвітніх кінофестивалів – Каннського, Венеційського, Берлінського [150].

Політика відбору фільмів на українських кінофестивалях поєднує спільні критерії та специфічні особливості. Серед універсальних вимог провідних заходів – пріоритет прем'єрним стрічкам. Зокрема, політика відбору Одеського МКФ передбачає надання переваги українським прем'єрам. У Національному конкурсі «пріоритет надається фільмам, що будуть представлені українській аудиторії вперше» (Регламент, п. 1.6), а в Міжнародному – «фільмам, що матимуть українську прем'єру на Одеському міжнародному кінофестивалі» (Регламент, п. 2.5) [202]. КМКФ «Молодість» орієнтований більше на дебюти, на авторів-початківців; тому його політика відбору побудована навколо дебютних повнометражних та перших професійних короткометражних фільмів, що відображає його роль стартового майданчика для нових талантів. Разом із тим, при відборі фільмів у дебютних конкурсах «Молодості» увага звертається переважно на прем'єри, наприклад, у міжнародному конкурсі «фільми, які демонструвалися на території України, не можуть бути запропоновані до участі у програмі» (Регламент, п. 2.1.5); а також в конкурсі документальних фільмів (Регламент, п. 2.4.3). Разом з тим, у Національному конкурсі короткометражних фільмів «фільми, які демонструвалися на території України, можуть бути запропоновані до участі в програмі» (Регламент, п. 2.2.2) [201].

У роботі відбіркової комісії Docudays UA акцент робиться на кураторських критеріях (якість, оригінальність, тематична відповідність правозахисна місія). На відповідність тематиці фестивалю звертають увагу при відборі фільмів кінофестивалю «ОКО», враховуючи його етнографічну та антропологічну спрямованість [166], а також Карпатського гірського міжнародного кінофестивалю (СМІFF), оскільки фестиваль «присвячений темі гір, екології та туризму» [280], та ін. Директор СМІFF режисер-документаліст Дмитро Грешко так коментує вимоги до відбору фільмів на кінофестиваль: «Кожного року ми стараємося відбирати фільми, які б могли позитивно

вплинути на місцеві громади та показати приклади позитивного співіснування суспільства в гірській місцевості. Також пріоритетом кінофестивалю є освітня програма, де ми розвиваємо теми екології, кіно та сталого туризму і активного відпочинку. Для популяризації Карпатського регіону ми також запровадили фотоконкурс. Таким чином в комплексі всі ці заходи сприяють розвитку та популяризації Карпатського регіону як для українців, так і іноземних гостей» [5].

Загалом політика відбору на українських кінофестивалях регламентується низкою універсальних вимог, зокрема:

- перевірка відповідності вимогам: дати виробництва, час показу, технічні формати для кожної секції, наявність субтитрів та інших критеріїв, визначених Регламентом кожного сезону кінофестивалів;

- конфіденційність та використання матеріалів – фестивалі залишають за собою право використовувати синопсиси, кадри та трейлери для промоції відібраних робіт (наприклад, ОМКФ, Регламент, п. 4.4) та зобов'язуються вживати заходів щодо боротьби з піратством/копіюванням (КМКФ «Молодість», Регламент, п. 4.4, з посиланням на стандарти FIAPF);

- відмова від пояснення причин («Молодість», Регламент, п. 5.2; ОМКФ, Регламент, п. 5.1) та ін.

Для політики відбору українських кінофестивалів характерні певні особливості:

- кінофестиваль балансує між міжнародними стандартами (прем'єрна логіка, англійськомовні матеріали та ін.) та реаліями української культурної політики;

- етика воєнного часу та культурна безпека (бойкоти, санкційні фільтри) стали невід'ємними складовими відбіркових рішень;

- спрямування на розвиток талановитих кадрів (дебютний фокус «Молодісті»; відбір проєктів в Film Industry Office ОМКФ). Це пов'язує

фестивальний відбір із ширшими цілями модернізації індустрії, інтернаціоналізації та експортної готовності;

- кураторська автономія (відсутність обов'язку обґрунтовувати відмову) зберігає ідентичність фестивалю та контроль якості в умовах великої кількості заявок і політичного тиску;

- кінофестивалі активно використовують новітні технології, стрімінгові платформи для онлайн-перегляду та використання штучного інтелекту для відбору фільмів.

Після завершення роботи відбіркової комісії остаточне рішення щодо переможців ухвалює фестивальне журі – ключовий інституційний орган кінофестивалю. В українському контексті діяльність журі виходить за межі суто розподілу нагород, охоплюючи широкий спектр функцій: члени журі кодифікують мистецькі цінності, арбітрують професійні стандарти, встановлюють міжнародні партнерства та сигналізують про пріоритети культурної політики, як-от правозахисний дискурс, розмаїття та європейська інтеграція тощо. Для оцінювання представлених фільмів кожного сезону на фестивалі призначається оновлений склад журі. Як правило, є головне журі, яке оцінює, передусім, міжнародний конкурс, а для кожного конкурсу обирається окреме журі, зокрема національного конкурсу та інших.

До прикладу, перше журі кінофестивалю «Молодість» у 1970 році очолив український кінорежисер Микола Мащенко [126] (Додаток В, Рис. В.2). У 1991 році вперше сформували міжнародне журі «Молодості», до складу якого входили історик та теоретик кіно Марсель Мартен (Франція), кінооператор Георгій Хаїндра (Грузія), мистецтвознавець Іво Куммер (Швейцарія) та програмер Берлінського МКФ Ганс Йоахим Шлегель (ФРН) [205]. Директор із зв'язків Міжнародної асоціації кінопродюсерів FIAPF, член журі «Молодості-34» (2004) Філіс Молле звернув увагу передусім на демократичність кінофоруму: «Я консультую понад 60 кінофестивалів у світі, проте подібного фестивалю не знаю. Перевага "Молодості" полягає в тому, що журі однаковою мірою судить і студентські фільми, і "короткий метр", і

повнометражні картини. У той час, як Венеціанський, Берлінський чи Каннський фестивалі сперечаються між собою, щоб запросити уславлених зірок, "Молодість" надає нам шанс побачити не надто відомі, проте дуже цікаві й серйозні роботи» [74].

Щороку команда КМКФ «Молодість» формує міжнародне журі, яке працює згідно з Регламентом FIAPF для міжнародних кінофестивалів та відповідно до регламенту КМКФ «Молодість» [97]. Так, міжнародний конкурс КМКФ «Молодість-53» у 2024 році оцінювало головне журі фестивалю у складі: іранського режисера Мохаммада Расулофа, німецького кінорежисера Альберта Відершпіля, литовської директорки та сценаристки Марії Катаврадзе, української акторки театру та кіно Анастасії Карпенко, українського кінопродюсера Максима Асадчого [97]. Тобто, до складу головного журі міжнародного конкурсу входять представники кіноіндустрії різних країн, включаючи і Україну, а також різних професій кіноіндустрії, як правило, це кінорежисери, кінопродюсери, актори театру і кіно, оператори тощо. До журі національного конкурсу короткометражних фільмів «Молодість-53» входили мисткиня, авторка перформансів, а також кураторка і освітянка Алевтина Кахідзе, режисер і сценарист Нікон Романченко, журналіст і продюсер документальних фільмів Стефан Сьоан (Франція) [97]. До журі документального конкурсу обов'язково входили режисери або продюсери документального кіно. Зокрема, документальний конкурс «Молодість-53» оцінювали члени журі: артменеджерка, кураторка мистецьких подій Тетяна Філевська, режисер документального кіно і продюсер Віктор Норденхольд, письменник і режисер Йон Банг Карлсен (Данія) [97]. Варто звернути увагу, що для оцінювання дитячих конкурсів запрошуються й діти, зокрема, до журі програми Teen Screen на «Молодість-53» ввійшли учні та учениці кіношколи в Будинку кіно: Валерія Горбенко (10 років), Злата Костюк (12 років), Кирило Пащенко (14 років), Кіра Труба (10 років) та Поліна Дев'ятко (12 років) [97]. Працювали й інші журі, в залежності від конкурсів і позаконкурсних програм. Наприклад, на «Молодість-53» окремо працювало

журі Спілки кінокритиків України (СКУ): кінознавець Алік Дарман, керівниця кіноархіву «Довженко-Центру» Альона Пензій, кінокритикиня та мистецтвознавиця Катерина Сліпченко [97]. Крім того, на КМКФ «Молодість» працюють також журі Міжнародної федерації кінопреси (FIPRESCI); Міжнародної федерації кіноклубів (FICC); Екуменічне журі, що обирають своїх лауреатів з усіх конкурсних програм; спеціальне журі для проведення альтернативного конкурсу «Сонячний зайчик» для фільмів, що висвітлюють тему сексуальних меншин та ін. [29]. Відповідність «Молодості» нормам FIAPF та залучення спеціалізованих журі (FIPRESCI, Екуменічного та ін.) ставить українське суддівство в рамки зрілого, зрозумілого на міжнародному рівні, що має вирішальне значення для талантів дебютного кіно, яке просуває «Молодість».

До журі запрошувалися і дебютанти попередніх кінофестивалів. Наприклад, англієць французького походження Габріель Гоше, володар Гран-прі «Молодості-43» (2013), у наступному році – вже професіонал, був у складі журі «Молодості-44» (2014). «Молодість» відкрила і Олега Сенцова, якого включили до журі того ж сезону, хоча йому не судилося бути присутнім на фестивалі, оскільки після анексії Криму він був затриманий російськими силовиками в Криму, засуджений у Росії за тероризм до 20-ти років, і лише у 2019 році був повернутий в рамках обміну російських злочинців з України на українських військовополонених з РФ [206]. За міжнародними вимогами і традицією, за ним залишався порожній стілець.

Згідно з Регламентом кінофестивалю Docudays UA, для кожного конкурсу створювалося спеціальне журі: журі RIGHTS NOW! (правозахисне журі, 3 особи) присуджує спеціальну нагороду переможцю з-поміж номінованих фільмів; журі конкурсу DOCU/СВІТ (3 особи); журі конкурсу DOCU/УКРАЇНА (3 особи); журі конкурсу DOCU/КОРОТКО (3 особи); студентське журі [198]. Оскільки Docudays UA є правозахисним фестивалем, то для участі в журі команда фестивалю запрошувала не лише відомих українських та закордонних кінематографістів, митців, але й правозахисників

і документалістів; для студентського журі запрошують молодих людей із активною громадянською позицією, які цікавляться документальним кіно [198]. Тому склад журі фестивалю ілюструє, як в Україні поєднують кінематографічну майстерність з оцінкою, що ґрунтується на дотриманні прав людини.

Інший приклад – склад журі 2-го сезону національного фестивалю документального кіно “Cinema for Victory” (лютий–березень 2025), який представляє фільми, зняті під час російсько-української війни. Міжнародне журі вже вдруге очолив режисер-документаліст Бернар-Анрі Леві [277] (Додаток М, Рис. М.5в). До складу основного міжнародного журі увійшли французький режисер і продюсер Філіп Азуле, афганська режисерка і сценаристка Сахра Карімі, французька акторка і режисерка Аріель Домбаль. Головою національного журі призначено українського кінорежисера Андрія Дончика; до складу національного журі увійшли також акторка Ірина Мельник, актор і військовослужбовець ЗСУ Андрій Федінчик [277].

Журі Київського міжнародного фестивалю короткометражних фільмів (KISFF) поєднує локальну та регіональну кураторську експертизу з досвідом дистрибуції та фестивальної стратегії. Так, до складу міжнародного журі KISFF–13 (2024) увійшли куратори та програмні директори (українські і зарубіжні): від України – Ольга Бірзул, кінокураторка та культурна менеджерка, авторка книги «Твоя книга про кіно», першого українського нон-фікшену про кіно для підлітків; Ілля Дядик, програмер української дистриб'юторської компанії *Артхаус Трафік*, організатор кінофестивалей «Чілдрен Кінофест» та Київського тижня критики, у минулому – програмний директор Одеського кінофестивалю; від Латвії – Лайма Ґраждановіча, програмна директорка Ризького міжнародного фестивалю короткометражного кіно 2ANNAS, що досліджує взаємозв'язки особистих та колективних історій [309]. До журі українського конкурсу 14-го сезону KISFF, який відбувся з 12 по 18 вересня 2025 року, увійшли Голова SFC (Rendez-vous Industry, Каннський фестиваль, *Cinéma de Demain*), програмний консультант (FNC

Montreal), програмер (SXSW, Documentary Shorts) Флоріан Фернандес (Франція); програмер і критик Жулієнс Нугумс Кулібалі (Латвія), який очолює кураторську роботу секції “Pure Queer” Міжнародного фестивалю короткометражних фільмів 2ANNAS ISFF (Латвія); українська режисерка і сценаристка Аделіна Борець [306]. Отже, склад журі KISFF віддзеркалює його місію: налагодити зв'язок українських короткометражних фільмів з європейськими мережами короткометражного кіно та професіоналізувати шлях творців від фестивальних нагород до продажу та прокату.

Враховуючи, що фестиваль «ОКО» етнографічний, до складу журі, крім відомих кінематографістів (режисерів, кінокритиків, акторів), входили і фольклористи. Наприклад, постійним членом журі, починаючи з першого сезону 2020 року, була фольклористка і професорка Київського національного університету ім. Тараса Шевченка Олена Івановська [193]. Згідно з Регламентом Карпатського гірського міжнародного кінофестивалю (СМІFF), «оцінку конкурсних фільмів визначає журі, яке може складатися із фахівців кіно, телебачення, кінокритиків, кіножурналістів, культурологів, філологів, мистецтвознавців та видатних громадських, державних і політичних діячів. До журі не можуть залучатися особи, причетні до створення, виробництва конкурсного фільму, або до його просування в прокаті» [281]. Згідно з «Положенням про Міжнародний дитячий, молодіжний фестиваль аудіовізуальних мистецтв “Кришталеві джерела”», «склад журі Фестивалю визначається кожного року постійно діючим Оргкомітетом. До складу журі входять відомі фахівці кіно-, теле-, радіосфери та фотомистецтва, журналісти, науковці» [187]. До складу журі кінофестивалю «Гаккебуш» входять лише жінки – впливові діячки української кіноіндустрії [200]. До складу першої конкурсної програми національного кіно ІХ Трускавецького міжнародного кінофестивалю «Корона Карпат» (2021) входили Ірма Вітовська, заслужена артистка України, Олександр Безручко, кінорежисер, доктор мистецтвознавства, професор та ін. [44]. Відома кінознавиця, доктор

філософських наук, професор Ганна Чміль була головою оргкомітету «Кінолітопису-2008» [229] та ін.

Критерії, на які орієнтуються члени журі при визначенні переможців, мають багато спільного для українських кінофестивалів. Зокрема, такі критерії розміщено на сайті кінофестивалю «ОКО» (5-й сезон): «кінематографічна якість фільму; історична правдивість, фактологічна точність, вплив або ж ступінь достовірності відтворення історичних подій у стрічках, які на це претендують; естетика фільму; емоційний вплив; заявка на новаторство, спроби створити щось виняткове, таке, що робиться вперше» [18].

Кожен український кінофестиваль розробляє власну систему нагород, аналогічно до провідних світових заходів, призи яких набули статусу престижних брендів. Ці нагороди слугують еталоном художнього смаку та, з міжнародної перспективи, репрезентують ключові аспекти національної культури країни-організатора. Наприклад: Венеційський фестиваль – «Золотий Лев»; Берлінале – «Золотий Ведмідь»; Каннський фестиваль – «Золота Пальмова Гілка»; Локарно – «Золотий Леопард»; Сан-Себастьян – «Золота Мушля»; Карлові Вари – «Кришталевий Глобус» та ін. Щодо українських кінофестивалів, то, наприклад, КМКФ «Молодість» нагороджував своїх переможців спочатку кришталевими вазами [133], у 70-80-х роках ХХ ст. вручався Головний приз «За найкраще втілення сучасної теми», з 1979 року – «За найкращий художній фільм», і лише з 2000-х років – Гран-прі. Символом КМКФ «Молодість» традиційно вважається олень зі скіфської міфології (рис. 2.1) – саме його статуетку отримують кінематографісти як нагороду в ключових номінаціях (Гран-прі за найкращий фільм у міжнародній конкурсній програмі, призи за найкращий фільм в інших конкурсах, зокрема, у національному конкурсі, та ін.) [259].



Рис. 2.1. Статуетка «Скіфський олень» – Гран-прі КМКФ «Молодість» [259].

Уперше «Скіфського оленя», як символ життєдайної сили, величної краси і безсмертя, у якості нагороди було представлено у 1993 році [161]. Статуетку виготовив скульптор Сергій Волошин на зразок київських скіфських клейнодів. Джерелом натхнення для нього став один із образів, закарбованих у золотій пекторалі [205]. Пізніше статуетка дороблялася. Нині партнер фестивалю компанія «Kimberli» відливає дорогі статуетки, доповнюючи срібло з золотом та діамантами [259]. Як зазначав Андрій Халпахчі, «скіфський олень – це один з дійсно історичних клейнодів Києва» [259]. Сам символ несе у собі конкретне значення і має на меті викликати певну асоціацію, подібно як і нагороди інших світових кінофестивалів.

Гран-прі і головний приз Одеського кінофестивалю – статуетка «Золотий Дюк» (на честь першого градоначальника Одеси А. Рішельє, 1803–1827). Статуетка «Золотий Дюк» – це оновлена версія однойменного призу, створеного відомим одеським скульптором Михайлом Ревою для однойменного кінофестивалю. Як згадував пізніше М. Рева, «у цьому була якась спадкоємність. Я намагався витягнути з Дюка його формулу. Прибрав все: обличчя, фактуру, залишив тільки силует, залишив характер» [170]

(рис. 2.2). Перші два роки приз вручали на основі рішення журі, з 2012 року – за підсумками глядацького голосування.



Рис. 2.2. Головний приз ОМКФ – статуетка «Золотий Дюк» (скульптор М. Рева). URL: <https://thegaze.media/news/europe-opened-the-film-festivals-season>; <https://new.oiff.com.ua/> (дата звернення: 20.09.2024).

Кожен кінофестиваль розробляв свою нагороду. Наприклад, Київський міжнародний кінофестиваль, заснований Богданом Ступкою, – «Золоті Крила» [234] (Додаток Е, Рис. Е.1); Трускавецький міжнародний кінофестиваль телевізійних фільмів «Корона Карпат» – «Золота корона» і «Срібна корона» [92] (Додаток Е, Рис. Е.2); Ірпінський кінофестиваль – «Золота кінолента»; Київський міжнародний кінофестиваль «Кінолітопис» – «Золота Софійська фреска» [88] та ін. Деякі нагороди були неординарними. Наприклад, головний приз Фестивалю незалежного короткометражного кіно «Бардак» – не статуетка, а склянка у вигляді згорнутої плівки [245] (Додаток Е, Рис. Е.3). Директор фестивалю Антон Фролов, нині військовослужбовець ЗСУ, родом з Криму, саме тому він «заклав у назву фестивалю кримськотатарське значення: бардаком називають склянки, чашки, келихи. Тож і головний приз “Бардака” – не статуетка, а склянка» [245]. Нагороди Міжнародного фестивалю етнографічного та антропологічного документального кіно «ОКО»

вирізняються оригінальністю та унікальністю: це крафтові цеглини – статуетки ручної роботи. Концепцію розробила засновниця та директорка фестивалю Т. Станева спільно з гончарами Уляною Джигринюк та Русланом Друком для третього сезону (Польща, 2022). Ідея походить від традиційної бессарабської цеглини: глину змішували з соломною та водою, формували руками й будували домівки – символ життя [147]. З 2022 року на бокових гранях кожної нагороди гравіюються гасла сезону, що робить їх унікальними та формує стіну мотиваційних слів. Того року це були: «Святкуй життя!» та «Твоя культура – твоя зброя!» [147] (Додаток Е, Рис. Е.4). У Додатку Е представлено також призи-статуетки й інших кінофестивалів: Карпатського гірського міжнародного кінофестивалю (Додаток Е, Рис. Е.5); фестивалів документального кіно “Cinema for Victory” (Додаток Е, Рис. Е.6) і Kharkiv MeetDocs (Додаток Е, Рис. Е.7); феміністичного кінофестивалю «Гаккебуш» – червоне «Палке серце» (Додаток Е, Рис. Е.8).

Крім статуеток в залежності від фінансування фестивалю та наявності партнерів і спонсорів на кожному кінофестивалі за різними номінаціями визначалися і грошові нагороди. Наприклад, на КМКФ «Молодість» Гран-прі за найкращий фільм Міжнародної конкурсної програми становить \$5 тис.; приз за найкращий фільм у кожній категорії Міжнародної конкурсної програми – \$2 тис.; приз за найкращий фільм Національної конкурсної програми короткометражних фільмів – 50 тис. грн.; приз за найкращий фільм у конкурсній програмі «Teen Screen» – \$2 тис.; приз за найкращий фільм у конкурсній програмі документального кіно – \$2 тис. [96]; а також інші нагороди, зокрема, приз глядацьких симпатій; приз за внесок у світове кіномистецтво; приз журі FIPRESCI та ін. Від 1997 року фестиваль «Молодість» присуджує також нагороду «За внесок у світове кіномистецтво», якої удостоєні кінематографісти з різних країн світу, зокрема американський кінорежисер українського походження Е. Дмитрик, італійська кіноактриса С. Лорен, польський кінорежисер К. Зануссі, український кінооператор В. Калюта, український кінорежисер М. Мащенко, грузинсько-французький

кінорежисер О. Йоселіані, французька актриса Ф. Ардан [29]. Вручають свої відзнаки і призи на кінофестивалях й благодійні фонди та інші організації. Наприклад, від 2003 року Міжнародний благодійний фонд «Україна 3000» на КМКФ «Молодість» вручає відзнаку «Овація» «за внесок у розвиток українського кіномистецтва», якою нагороджені режисер анімації Д. Черкаський, кінорежисер Р. Балаян, художник-графік С. Якутович, кінокомпозитор В. Храпачов, польський кінорежисер К. Зануссі, актриса Н. Сумська, кінопроект «Вавилон'13» та ін. [29].

Гран-прі Одеського кінофестивалю – крім статуетки – грошова нагорода €10 тис. Головною нагородою Docudays UA є спеціальний приз журі – RIGHTS NOW! – це нагорода для креативного документального кіно, що досліджує та аналізує сучасний світ і робить значний внесок у дискусію про людську гідність, свободу та рівність. На неї номінуються до десяти фільмів з усіх кінопрограм фестивалю [285]. Також вручаються призи переможцям кожного конкурсу. Усі переможці отримують і грошову нагороду – 35 тис. грн.

Таким чином, узагальнення емпіричного матеріалу дає змогу виокремити кілька моделей кураторства, що функціонують у фестивальному просторі України. Кожна з них характеризується специфічними критеріями відбору, механізмами взаємодії з аудиторіями та стратегічними завданнями інституційної репрезентації. У табл. 2.3 систематизовано ключові підходи, що визначають фестивальний відбір у контексті війни, культурної дипломатії, пам'яті та інституційного розвитку.

*Таблиця 2.3.*

### **Кураторські стратегії українських кінофестивалів**

<b>Тип кураторства</b>	<b>Ключові критерії відбору</b>	<b>Приклади кураторських практик</b>	<b>Фестивалі / кейси</b>	<b>Аналітична функція / значення</b>
Автономне / естетичне	Художня цінність, режисерська індивідуальність, інноваційність,	Фокус на авторському кіно; професійна відбіркова комісія; журі з кінопрофесіоналів	«Молодість», KISFF	Формування естетичних стандартів, підтримка авторського висловлювання,

	жанрові експерименти			професіоналізація галузі
Медіативне / ком'юніті-орієнтоване	Актуальність для локальних спільнот; видимість «малих голосів»; регіональна ідентичність	Програми локального кіно; інклюзивність, робота з аудиторією, Q&A, воркшопи	Kharkiv MeetDocs, регіональні фестивалі	Соціальна інтеграція, формування публічного діалогу, підтримка локальних кінопроцесів
Документалістське / етичне	Верифікованість, відповідність етичному кодексу, відповідальність перед героями і суспільством	Публічні обговорення, етичні комітети, відмова від матеріалів, що порушують гідність	Docudays UA	Етична рамка, правозахисний і просвітницький вектор, захист гідності та прав людини
Пам'ять та постпам'ять	Робота з історичними травмами, репрезентація пам'яті, критичний погляд на минуле	Архівні програми, фільми про історію, зустрічі з дослідниками пам'яті	Мандрівний Docudays UA, спецпрограми пам'яті	Інституціоналізація історичної пам'яті, деколонізація історичного наративу
Ангажоване / резистентне (воєнний час)	Позиційність, антивоєнний акцент, відмова від російського контенту, протидія пропаганді	Чіткі публічні заяви; відбір фільмів про війну, волонтерів, фронт; партнерства із закордонними festival allies	Docudays UA, «Молодість»	Культурний опір, символічна оборона, конструювання міжнародної суб'єктності України
Індустріальне / кар'єрне	Потенціал розвитку талантів, індустриальна значущість, участь у ринках, пітчінгах	Пітчінги, індустриальні платформи, воркшопи, networking	KISFF industry, «Молодість» Talent Workshop	Професійний розвиток, інтеграція в європейську індустрію
Кураторсько-дипломатичне	Репрезентація України у світі, партнерства, антиімперський наратив	Спецпокази за кордоном, ко-програми з фестивалями Європи і США	Українські програми в Каннах, Берлінале та ін.	Культурна дипломатія, формування образу України як суб'єкта, а не «жертви»

Систематизація матеріалу щодо функціонування українських кінофестивалів дає змогу окреслити декілька ключових особливостей їхніх

кураторських стратегій. По-перше, відбір фільмів ґрунтується на поєднанні формальних критеріїв (регламент, заявочні процедури, технічні вимоги) та змістових – естетичних, етичних, соціальних і політичних. У процесі прийняття рішень куратори керуються не лише художніми параметрами та професійними стандартами, але й суспільною відповідальністю, що визначається умовами війни та актуальними потребами культурної спільноти.

По-друге, українські фестивалі демонструють багаторівневу модель кураторства: інституційно-орієнтовану (традиційні національні фестивалі), тематично-цільову (документальні, анімаційні, короткометражні, правозахисні), а також ангажовану, спрямовану на конструювання громадянської позиції, підтримку національного кіновиробництва та протидію російському культурному впливу. Відбір стрічок комісією та журі стає механізмом культурної легітимації, підтверджуючи статус фільмів і задаючи орієнтири для подальшого розвитку індустрії.

По-третє, воєнний контекст спричинив зміщення кураторських пріоритетів у бік тем пам'яті, свідчення, документальності, травматичного досвіду, насильства та спротиву. Водночас посилилася етична складова: принципові відмови від демонстрації російського контенту, чіткі позиції щодо культурного бойкоту, підтримка українських режисерів у міжнародних програмах та партнерства з європейськими інституціями.

Отже, кураторські та відбіркові стратегії українських кінофестивалів поєднують естетичні стандарти, етичну відповідальність і політичну свідомість, виконуючи функції культурної безпеки, зміцнення національної суб'єктності та формування глобального образу українського кіно.

### **2.3. Кризова адаптивність українських кінофестивалів: виклики і трансформації**

Поряд з організаційною структурою, важливими чинниками стійкості кінофестивалів є їхня географічна локалізація (столична концентрація чи

регіональна децентралізація), персональний вимір (роль окремих митців, кураторів і культурних діячів в ініціюванні та проведенні фестивалів), а також адаптивність до кризових викликів – пандемії, повномасштабної війни, економічної нестабільності та пов'язаного з нею скорочення фінансування. Ці виклики спричинили трансформацію форматів проведення кінофестивалів: перехід на онлайн-платформи, організацію заходів за кордоном, гібридні моделі.

Зокрема, регіональна децентралізація та персональний вимір (як-от діяльність конкретних кураторів) стали ресурсом стійкості під час кризи, уможлививши швидке перенесення діяльності або зміну фокусу. Наприклад, завдяки персональному виміру деякі фестивалі змогли налагодити міжнародне партнерство. Має рацію А. Литвиненко, яка на підставі власного досвіду у компанії «Кінолайф» звертає увагу на ймовірний суттєвий вплив формажорних обставин, як-от стихійні лиха, політичні конфлікти та економічні кризи, на організацію та розвиток кінофестивальної діяльності в Україні, як, власне, і в будь-якій іншій країні [317, р. 140]. З 2014 року відбуваються значні політичні зміни в Україні – Майдан, анексія Криму, початок війни на Сході України. Деякі кінофестивалі, насамперед у регіонах, припинили свою діяльність. Серед них: міжнародний кінофестиваль «Бригантина» (Бердянськ, 1998–2014); Ірпінський кінофестиваль (2003–2014); міжнародний фестиваль короткометражного кіно «Харківський бузок» (2009–2013), «КіноЛев» (Львів, 2006–2013) та ін.

Припинив свою діяльність і кінофестиваль «Кришталеві джерела», що проходив з 1991 по 2016 роки (відбулося 25 сезонів). До 2001 року він проходив на Сумщині, у наступні роки – і в інших містах України. Зокрема, у 2012 і 2013 роках – у Вінниці, у 2014–2016 роках – у Києві [41] (Додаток Ж, Рис. Ж.1). 2013 рік став останнім роком функціонування й фестивалю незалежного кіно «КіноЛев», який проходив у місті Львові з 2006, його організатором був львівський Музей ідей. Цей фестиваль не мав комерційної мети, підтримуючи розвиток візуального мистецтва та популяризуючи

незалежне кіно. З 2003 по 2014 рік (крім 2013 року) у місті Ірпінь Київської обл. проводився Ірпінський кінофестиваль – міжнародний некомерційний фестиваль альтернативного (паралельного) кінематографу. Ідея фестивалю та її реалізація належать проєктові «ЮКисП», доміантними напрямками творчості якого є музика й кінематограф [73]. Розпочавшись як регіональний, від 2005-го він набув міжнародного статусу, поширивши свою географію на країни СНД.

Усупереч несприятливим умовам, інші кінофестивалі навпаки – розпочали свою діяльність. Наприклад, у 2014 році українською анімаційною студією Animagrad ([animagrad.com](http://animagrad.com)) було засновано міжнародний фестиваль актуальної анімації та медіа-мистецтва LINOLEUM, який відбувся у Київській міській галереї мистецтв «Лавра» [314]. Це найбільший показ авторської анімації в Україні. Як зазначається на сайті фестивалю ([linoleumfest.com](http://linoleumfest.com)), його мета – «промотування незалежної анімації та створення сприятливих умов для розвитку анімаційної та суміжних індустрій в Україні». Крім того, започаткований у 2018 році як експеримент, вже давно конкурс комерційної анімації став не лише повноправним учасником фестивалю LINOLEUM, а й одним з найбільш популярних показів в рамках фестивалю [315]. Фінансування кінофестивалю LINOLEUM забезпечується за рахунок бюджету, зокрема з коштів грантів та іншої підтримки, наприклад, фінансової підтримки від Українського культурного фонду. У 2019 році фестиваль отримав від УКФ грант у розмірі понад 1,85 млн грн. Також, у 2025 році, окрім показів, у програмі передбачені безкоштовні лекції та воркшопи, що можуть фінансуватися окремо.

Так само, як і через політичні зміни у 2014 році, під час пандемії COVID-19 одні кінофестивалі припиняли свою діяльність, інші навпаки – виникали, проходили онлайн або практикували гібридний формат. Наприклад, у 2020 році представниками Закарпатської фільмкомісії засновано Карпатський гірський міжнародний кінофестиваль (СМІFF), який проходив щороку у вересні у м. Ужгород на Закарпатті [140]. Припинили діяльність, насамперед,

невеликі кінофестивалі, перш за все, у регіонах України, серед них: Рівненський міжнародний кінофестиваль «Місто Мрії» (у 2019 р.), Міжнародний кінофестиваль короткометражного кіно “New Vision” (у 2019 р.), Український фестиваль короткометражного кіно «Громадський проєктор», м. Миколаїв (у 2019 р.), Канівський міжнародний кінофестиваль імені Юрія Іллєнка (у 2021 р.), Фестиваль непрофесійного (аматорського) кіно «Кінокімерія», м. Херсон (у 2021), Міжнародний Вінницький фестиваль комедійного і пародійного кіно, м. Вінниця (у 2021 р.), Міжнародний кінофестиваль «Кіно і ТИ», м. Маріуполь (у 2021 р.) та ін. (Додаток Б).

Разом із тим, у супереч усім перешкодам, кінофестивалі «Молодість» і Одеський МКФ не пропустили жодного сезону і проходили щорічно, навіть під час пандемії COVID-19. Наприклад, лише було перенесено дату проведення 49-го сезону «Молодісті» з травня на серпень 2020 року. Причому, це єдина кіноподія в Україні, що відбулася у гібридному форматі – 264 фільми були представлені не лише онлайн, але і в кінотеатрах [259] (Додаток В, Рис. В.8). Це були кращі українські та іноземні фільми як режисерів-дебютантів, так і вже відомих кіномитців. Конкурсна програма кінофестивалю з 90 фільмів була представлена онлайн на новій платформі кінофестивалю [134]. Так само останній 9-й сезон Трускавецького міжнародного кінофестивалю «Корона Карпат» було перенесено з 2020 року на червень 2021 року, під час якого відбулося кілька конкурсів: кінематографічних шкіл України; короткометражних національних фільмів і дипломних робіт; національного кіно [92] (Додаток І, Рис. І.1).

Ще більші зміни в організації кінофестивалів відбулися з початком повномасштабної російсько-української війни. Кінофестивальну діяльність в Україні було тимчасово припинено, оскільки кінотеатри були закриті, а масштабні заходи заборонені. Тимчасово припинилося державне фінансування кінематографу, грантових програм УКФ. Хоча поступово кінофестивальний рух і відновлював свою діяльність, утім дати проведення

кінофестивалів переносилися, змінювалися їхні локації, скорочувалися програми і заходи тощо.

Найбільші труднощі у проведенні кінофестивалів спостерігалися у перший рік війни, особливо у перші місяці. Як зазначив кінокритик І. Кромф, «весна 2022 року мала бути наповнена українськими прем'єрами, а також помітною участю українського кіно на міжнародних майданчиках» [104], однак початок російської збройної агресії зруйнував усі плани. Усе ж кінофестивальний рух в Україні повністю не припинився, й українські фестивалі кіно поступово почали відновлювати свою роботу. Першим фестивалем, який почав свою діяльність на початку війни й проводив благодійні марафони сучасного українського кіно для збору коштів на підтримку Збройних Сил України, був Кам'янець-Подільський міжнародний незалежний кінофестиваль «Бруківка» [196] (діє з 2017 року, засновник – режисер Андрій Заєць). У травні 2022 року стартував кінофестиваль «Нова українська хвиля» – щорічний кіноальманах Довженко-Центру, проведений мережею кінотеатрів «Планета кіно» та Gogol Media. Це серія показів та обговорень з фаховими експертами українських фільмів, знятих після 2014 року. Два тижні у Києві та Львові з перервами на повітряні тривоги відбувалися покази українського кіно з подальшим обговоренням фільмів з режисерами, акторами, операторами та продюсерами [104]. У жовтні 2022 року, хоча й в умовах «віялових» відключень електроенергії, у київському кінотеатрі «Жовтень» традиційно відбувся шостий кінофестиваль «Київський тиждень критики» – головний міжнародний фестиваль арт-кіно столичної осені, під час проведення якого до інших програм фестивалю додалася і ретроспектива українських комедій [260]. Загалом на кінофестивалі було представлено майже 30 українських та міжнародних кінострічок [28]. Попри складні умови війни, було проведено 51-й сезон КМКФ «Молодість», хоча у скороченому варіанті, й перенесено дати фестивалю на початок грудня 2022 року (Додаток В, Рис. В.9).

Деякі кінофестивалі змінили локацію проведення. Зокрема, у 2022 році Docudays UA стартував у Великій Британії – програму українських документальних фільмів було організовано на кінофестивалі Sheffield DocFest. Утім, вже у листопаді 2022 року «Docudays UA» продовжив покази у Києві [28]. Інший міжнародний фестиваль документального і художнього кіно Kharkiv MeetDocs Eastern Ukrainian Film Festival (KMD EUFF) (meetdocsfestival.com) – головний фестиваль документального кіно у східних областях України, у 2022 році тимчасово переїхав із Харкова до Києва [28]. Це був вже 6-й сезон фестивалю.

Натомість Одеський міжнародний кінофестиваль (ОМКФ), що до початку повномасштабної війни проводився традиційно щорічно у середині липня в Одесі, у зв'язку з постійними обстрілами міста з початку війни у 2022 році спочатку гастролював європейськими кінофестивалями: індустріїні частини відбулись у межах Міжнародного кінофестивалю в Приштині PriFest (Косово), на Міжнародному кінофестивалі у Карлових Варах, українські секції проходили під час Таллінського кінофестивалю «Темні ночі», презентація проєктів Works in Progress за підтримки ОМКФ відбулася на Стокгольмському міжнародному кінофестивалі [28]. Національний конкурс ОМКФ проходив вже у Польщі у жовтні 2022 року – це був 13-й ОМКФ, що відбувся на 38-му Варшавському міжнародному кінофестивалі [162]. У 2023 році фестиваль проходив у Чернівцях, а у 2024 і 2025 – у Києві. У 2024 році фестиваль відзначив свій 15-річний ювілей.

Міжнародний фестиваль актуальної анімації та медіа-мистецтва LINOLEUM змушений був зменшити кількість локацій/регіонів проведення. Незважаючи на війну, покази спеціальних програм відбулися офлайн на початку вересня 2022 року спочатку у Києві та Харкові, а за тиждень – у Чернівцях, хоча планувалося організувати покази в 11-ти містах України, зокрема й у Маріуполі та Херсоні, які на той час були окуповані російськими військами. Загалом за 5 днів проведення гості фестивалю мали можливість

переглянути 244 фільми на MEGOGO та відвідати онлайн 9 майстер-класів у відео-бібліотеці Projector [311].

Щодо кінофестивалів у регіонах, то у 2022 році вони відбулися лише у деяких більш безпечних областях. Зокрема, у вересні в Ужгороді тривав III Карпатський гірський міжнародний кінофестиваль (CMIFF)-2022 за підтримки Закарпатської ОВА, фінансової підтримки Goethe-Institut Ukraine та ін., співорганізатором фестивалю став фонд «Від серця до серця» [19]. А Трускавецький міжнародний кінофестиваль «Корона Карпат» цього ж року припинив свою діяльність, хоча на сайті було розміщено регламент 10-го сезону фестивалю, який планувалося провести у листопаді 2022 року [92]. На сайті і сторінках соцмереж фестивалю розміщено оголошення: «Переносимо подію на невизначений час. Дати проведення оголосимо після перемоги над агресором» [92]. В цілому, відбулося дев'ять сезонів «Корони Карпат» – з 2009 по 2021 роки, за цей час фестиваль представив у своїй програмі понад 300 фільмів із 40 країн світу [100]. Тимчасово припинив діяльність і Черкаський фестиваль кіно (ЧФК) «КіноШот» ([filmfreeway.com/kinoshot](http://filmfreeway.com/kinoshot)) (2015–2021), започаткований у 2015 році як регіональний. Перший його сезон було проведено в рамках Дня міста як конкурс аматорського молодіжного короткометражного кіно. Він отримав назву «Черкаси, я люблю вас!» – це мала бути історія кохання у форматі короткометражного фільму, відзнята у Черкасах [250]. Було представлено 8 фільмів, перемогу здобув 15-річний Олександр Фауст за фільм «Музикант» [249] (Додаток I, Рис. I.3). З 2016 року кінофестиваль отримав назву «КіноШот» (Додаток I, Рис. I.4).

У 2024 році Кам'янець-Подільський міжнародний кінофестиваль «Бруківка» не мав бюджету та відбувся за волонтерської ініціативи незалежних митців. Цей сезон було присвячено Дню українського кіно та підтримці ЗСУ. Заходи проходили у Києві, Броварах, Одесі, Кам'янці-Подільському, а також у німецькому Варендорфі, польській Варшаві та столиці Таїланду місті Бангкок. За цей час покази відвідали майже тисяча

глядачів, а на потреби українських захисників було зібрано більше 46 тис. грн [244].

На прифронтових територіях у Харкові у жовтні 2024 року стартував 8-й фестиваль незалежного короткометражного українського кіно «Бардак» ([bardakfest.com](http://bardakfest.com)). Як зазначалося на сайті кінофестивалю, «попри виклики, які постали перед кіноіндустрією в часи повномасштабного вторгнення, фестиваль повернувся в рідну домівку, у Харків, та вразив глядачів яскравими та різноманітними фільмами короткого жанру» [243]. Варто зауважити, що це був єдиний кінофестиваль прифронтового Харкова. Засновник і директор Антон Фролов, який проходить військову службу в Збройних Силах України, керував підготовкою та проведенням сезону під час короткострокової відпустки [245]. У зв'язку з військовими діями і скороченням фінансування Держкіно в умовах воєнного стану, важливим критерієм для проведення цього сезону фестивалю був відбір фільмів без державного фінансування [239]. У конкурсній програмі змагалися 60 стрічок. Програмний фокус фестивалю: гумор, жахи та соціальні теми в фільмах, відзнятих без участі держави. Серед авторів фільмів переважали аматори [245]. Покази відбувалися у Культурному центрі DRUK, розташованому у триповерховому цегляному будинку, де понад сто років видавали книги, газети та журнали. У Додатку І, Рис. І.9 представлено, в яких умовах відбувався перегляд фільмів під час фестивалю [245].

Деякі фестивалі почали проходити лише у форматі онлайн, як, наприклад, «Чілдрен Кінофест» ([childrenkinofest.com](http://childrenkinofest.com)) – наймасштабніший український кінофестиваль для дітей і підлітків, організований кінокомпанією «Артхаус Трафік» спільно з ГО «Мистецтво кіно» [251]. З 2014 року він проходив у багатьох містах України. Покази дитячих фільмів на «Чілдрен Кінофест» відбулися у червні 2022 року безкоштовно онлайн в Україні і Польщі [252]. У червні 2025 року відбувся 12-й сезон фестивалю [230] (Додаток Ж, Рис. Ж.2). Більшість фільмів програми було показано у фестивальному онлайн-кінотеатрі.

В умовах повномасштабної російсько-української війни було засновано ряд фестивалів документального кіно, оскільки різко зростає запит на документальне кіно. Зокрема, влітку 2022 року у Чернівцях з'явився новий український кінофестиваль «Миколайчук Open» [104] ([mykolaichukopen.com](http://mykolaichukopen.com)), організований командою кіномитців на чолі з режисером та продюсером Олексієм Гладушевським. У 2022 р. стартував Міжнародний кінофестиваль документального кіно «Кінохроніки війни», заснований у Києві продюсером Русланом Поліщуком (Додаток М, Рис. М.3). З лютого 2024 року відбувається й фестиваль документального кіно «Культура під час війни в Україні», організований представництвом Євросоюзу у співпраці з суспільно-культурним мультимедійним українознавчим проєктом *Ukrainer* [15] (Додаток М, Рис. М.4). У 2024 році за ініціативи Держкіно України і підтримки Президента України до десятої річниці вторгнення російських військ на територію України та до другої річниці повномасштабної війни започатковано *Ukrainian National Film Festival “Cinema for Victory”* – перший в Україні Національний фестиваль документальних фільмів воєнного часу, фестиваль воєнної документалістики [278] (Додаток М, Рис. М.5). Мета фестивалю «полягає у популяризації документального кіно, створеного під час російсько-української війни» [277], звідси і назва – «Перемога, вплетена в нашу історію» ([victory-festival.com.ua](http://victory-festival.com.ua)). Серед організаторів фестивалю – громадська організація «Укркінофест» (її голова продюсер Андрій Ногін є головою оргкомітету фестивалю [277]), КМКФ «Молодість», Одеська кіностудія, а також благодійна організація CORE, якою опікується номінант «Золотого Глобуса» та двох «Оскарів» Шон Пенн [178].

Кінофестивалі постійно шукають нові джерела фінансування та розвивають партнерства зі спонсорами, медіакомпаніями та бізнесом. Це допомагає фестивалям бути конкурентоспроможними. Деякі фестивалі намагаються зберегти свою незалежність від політичного впливу, щоб забезпечити вільну та відкриту платформу для обміну ідеями та творчістю. Інші фестивалі стають не лише майданчиками для показу фільмів, а й

важливими гравцями у процесі пошуку талантів та розвитку проєктів. Наприклад, режисери та продюсери можуть отримати фінансову підтримку або укласти контракти зі студіями на основі успіху своїх фільмів на фестивалі [317, р. 138–139]. Організатори кінофестивалів з метою фінансової підтримки намагаються отримати гранти від міжнародних фондів тощо. Зокрема, «Молодість-49» (2020) пройшов за підтримки Українського культурного фонду (бюджет: 5 013 698 грн) [134]. «Молодість-52» (2023) відбувся за фінансової підтримки Державного агентства України з питань кіно, Посольств США, Німеччини, Франції, Італії, Швейцарії та Посольств інших країн в Україні. Причому, після перерви під час COVID-19, коли фестиваль працював у гібридному форматі, «Молодість-52» повністю відновив свою діяльність в офлайн-форматі [161]. За підтримки Українського культурного фонду у серпні 2023 році вже у Чернівцях, а не за кордоном, відбувся 14-й Одеський міжнародний кінофестиваль, у програмі національного конкурсу якого було представлено десять повнометражних фільмів, перегляд яких відбувався у Культурно-мистецькому центрі імені Івана Миколайчука та кіноконцертній залі «Чернівці» [63].

У 2023 році два українські кінофестивалі отримали гранти від програми Європейського Союзу «Креативна Європа»: Одеський міжнародний кінофестиваль (грант – € 92 тис.) і Київський міжнародний фестиваль короткометражних фільмів (грант – € 50 тис.) [43], виділені на організацію кінофестивалів у 2024 і 2025 роках. За підтримки Державного агентства України з питань кіно, Програми «Креативна Європа» Європейського Союзу, Українського культурного фонду та Польського Інституту у Києві [237] з 12 по 20 липня 2024 року відбувся 15-й ОМКФ, стартувавши в кількох локаціях Києва [159]. Офіційна церемонія відкриття фестивалю відбулася у Конгресно-виставковому центрі PARKOVY. Того року фестиваль проходив без червоного хідника та звичної пишності [159], фестивальним центром став Будинок кіно Національної спілки кінематографістів України, де проходили покази, дискусії та прес-конференції (Додаток Д, Рис. Д.2).

З метою підтримки України в умовах російської збройної агресії організовуються фестивалі українського кіно й за кордоном. Зокрема, «Ukraina Festival Filmowy» ([ukrainaff.com](http://ukrainaff.com)) – найбільший фестиваль українського кіно в Польщі, що відбувся у жовтні 2022 року за підтримки Українського інституту [342]. Український інститут організує також *proMOTION* – Програму системної підтримки міжнародної промоції українського кіно. У листопаді 2025 року відбудеться шоста ітерація програми [332]. Програма *proMOTION* Українського інституту підтримала десятки українських фільмів, відібрані для участі в Каннах, Берліні та Торонто, часто завдяки попередній демонстрації на фестивалях у країні. Українське кіно було також представлено чи не на всіх провідних європейських кінофестивалях 2022 року: на Венеційському, Каннському, Берлінському та інших міжнародних кінофестивалях. Окрім того, у понад 20-ти країнах світу пройшов благодійний кіномарафон *CinemAid Ukraine Charity Film Marathon*, під час якого було показано понад 50 повно- і короткометражних українських фільмів [28]. Така участь українських кінематографістів у європейських кінофестивалях є «важливим елементом культурної дипломатії та донесення до світової спільноти правди про російську агресію в Україні» [104].

Таким чином, аналіз діяльності кінофестивалів в Україні надає можливість визначити особливості їх організації та проведення в кризових умовах (пандемії COVID-19, російсько-української війни, політичної та економічної нестабільності):

- фінансові труднощі та обмеження; часткове припинення державного фінансування кіноіндустрії і грантових програм;
- скасування або тимчасове припинення діяльності деяких кінофестивалів в Україні, у тому числі у небезпечних регіонах;
- перенесення традиційних дат і локацій проведення кінофестивалів, які продовжують діяти в умовах війни;

- адаптація до кризових ситуацій – зміна формату проведення кінофестивалів, заміна деякими кінофестивалями офлайн-діяльності онлайн-показами фільмів;
- іноді екстремальні умови проведення кінофестивалів;
- брак кадрів в умовах війни, деякі режисери, актори, продюсери та інші діячі кіноіндустрії захищають Україну в лавах ЗСУ;
- тимчасове призупинення виробництва кінопроектів;
- нові стрічки ігрового повнометражного чи короткометражного кіно з 2022 року представлені, в більшості, воєнною тематикою;
- зростає запит на документальне кіно; створення нових кінофестивалів документального кіно;
- соціокультурні зміни сприяють організації додаткових заходів під час проведення кінофестивалів;
- збільшення кількості онлайн-переглядів фільмів під час проведення кінофестивалів;
- доступність та інклюзивність, зокрема, Docudays UA став піонером у впровадженні таких функцій, як адаптовані субтитри, аудіоопис та переклад на мову жестів, щоб розширити доступ та інклюзивність;
- посилення безпеки проведення кінофестивалів в умовах війни;
- замість державної підтримки кінофестивалі розраховують на міжнародну підтримку, грантові програми, залучення міжнародних партнерів для організації, а також благодійних фондів з метою отримання фінансування.

Аналіз діяльності кінофестивалів свідчить, що вони вийшли за межі вузько програмної демонстрації неординарних творів кіномистецтва. Сьогодні значна кількість кінофестивалів має не просто міжнародний, а ще й відкритий характер, стираються межі між глядачами та учасниками, жанрами, поколіннями тощо. Коло цільової аудиторії кожного кінофестивалю досить різноманітне, як і цілі участі. Як правило, кінофестиваль приваблює такі цільові аудиторії:

- режисерів, фільми яких демонструються на кінофестивалі, та інших зацікавлених режисерів;
- продюсерів, основна мета яких полягає у пошуку найвигіднішого для інвестування проєкту;
- акторів, які можуть брати безпосередню участь у створенні фільму, включеного до програми кінофестивалю, або виступати в ролі глядача;
- спонсорів – організації чи окремі особи, які здійснюють фінансову підтримку, субсидування кінофестивалів у власних інтересах;
- глядачів, основна мета яких полягає в ознайомленні з новинками кіно;
- представників ЗМІ з метою інформаційного висвітлення кінофестивалів;
- фірм, які здійснюють прокат фільмів, націлених на пошук найвигідніших для подальшого прокату проєктів, зокрема призерів кінофестивалю;
- представників органів державної влади, які є офіційними особами, що представляють територію – місце проведення кінофестивалю і здійснюють безпосереднє управління територіальним розвитком;
- туристів та ін.

Різні кінофестивалі використовують різноманітні комунікаційні стратегії для досягнення стійкості, що є невіддільною частиною всіх сучасних культурно-креативних індустрій, зокрема й індустрії кінематографа, включаючи кінофестивалі. Загалом основними моделями комунікації кінофестивалів України, як, власне, і в усьому світі, вважаються офлайн- і онлайн-комунікації. Серед основних видів онлайн-комунікації кінофестивалів в Україні: розміщення інформації на сайті кінофестивалю, зокрема про наступний сезон – програму кінофестивалю, дати проведення заходів, локації та ін.; ведення сторінок у соціальних мережах (Facebook, Instagram, Youtube, Telegram та ін.); співпраця зі ЗМІ; створення власного мобільного додатку; використання діджитал-реклами із зазначенням основної інформації про

проведення фестивалю; тощо. До офлайн видів комунікації кінофестивалів України можна віднести: зовнішню рекламу про проведення фестивалю; реалізацію сувенірної продукції; проведення заходів, пов'язаних з кінофестивалем (прес-конференції, майстер-класи та ін.); тощо.

У сучасних умовах цифровізації культурної сфери кінофестивалі змушені адаптуватися до нових форматів комунікації з аудиторією. Використання цифрових технологій суттєво трансформувало традиційні способи залучення глядачів, розширивши географію переглядів та змінюючи звичні моделі участі у фестивальних подіях. Завдяки онлайн-платформам та інтерактивним інструментам, фестивалі стали доступніші для широкої аудиторії, що дає змогу не лише розширити їхнє охоплення, а й створювати нові форми взаємодії з глядачами. Ці зміни сприяють розвитку більш інклюзивних та адаптивних культурних ініціатив, підвищуючи доступність культурного контенту для різних соціальних груп та забезпечуючи їхню участь у фестивальному житті незалежно від фізичного розташування.

Конкуренція з іншими формами розваг змушує кінофестивалі реагувати на них, шукаючи нові шляхи для розвитку. Сьогодні кінофестивалі мають свій сайт, сторінки у соціальних мережах тощо. Зокрема, КМКФ «Молодість» має сторінки у більшості соціальних мереж, де презентує різноманітну інформацію і новини про світовий та український кінематограф:

- Facebook (<https://www.facebook.com/molodistkiff/>);
- Instagram ([https://www.instagram.com/molodist\\_kiff/](https://www.instagram.com/molodist_kiff/));
- YouTube (<https://www.youtube.com/c/MolodistKyivInternationalFilmFestival/featured>);
- Telegram (<https://t.me/MolodistChannel>).

Кінофестивалі постійно удосконалюють свої сайти, на яких інформують про кожен наступний сезон фестивалю, його програми і регламент, новини у кіногалузі тощо. Наприклад, при підготовці 49-го сезону КМКФ «Молодість» було створено новий дизайн і айдентику. Авторка нового дизайну

«Молодості» – випускниця Київської академії медіа мистецтв Оксана Черніченко. Ключові елементи візуальної мови фестивалю – два прямокутники у перспективі, що символізують проєктор та зображення проєкції на кіноекрані. Ідея логлайну виникла з поширеного в онлайн-комунікації «Побачити більше», адже програмна добірка фестивалю вражає кількістю, жанровим і тематичним різноманіттям: SEE MORE → SEEMO → SEEMOLODIST. Новими корпоративними кольорами стали смарагдовий, рубіновий та сапфіровий, які символізують поширену кольорову гаму оксамитових сидінь у кінотеатрах [149]. Слоганом 49-го сезону КМКФ «Молодість» став вислів «Кіно не без питань» (рис. 2.3), що відображає інтелектуальну та емоційну залученість аудиторії: після перегляду фільмів глядачі залишаються з низкою запитань і складним комплексом емоційних переживань, умовно позначеним як «постфестивальний синдром» [84].



Рис. 2.3. «Молодість-49», оновлений бренд [84; 149].

Цей ефект тривалої рефлексії є ключовим елементом цінності фестивалю, оскільки стимулює критичне мислення та внутрішній діалог. Як зазначається в комунікаційних матеріалах, «фільми фестивалю – це ніби делікатеси для розуму, що необхідні кожному, хто прагне розширювати культурні горизонти, вдосконалюватись та відкривати щось нове у собі та навколишньому середовищі» [84]. Ключове повідомлення та слоган перетворились на ідеї для різних каналів комунікації: ролики для ТБ та

діджитал, борди, радіо та навіть у стікер-паки [84]. Результати такої кампанії: +71 % молоді аудиторії фестивалю; 40 тисяч відвідувачів фестивалю та 7 тисяч відвідувачів онлайн [84]. З 2022 року «Молодість» активно транслює фільми та заходи через YouTube та Facebook, а також інтегрує елементи інтерактивності, такі як голосування за фільми глядацьких симпатій, що дає змогу фестивалю не лише забезпечити доступність своїх подій для більш широкої аудиторії, а й покращити взаємодію з глядачами через цифрові платформи.

Сьогодні більшість кінофестивалів транслює фільми онлайн, створює постійно діючі онлайн-кінотеатри. Все це сприяє залученню більшої кількості глядачів, надає широкі можливості для взаємодії з аудиторією, розвитку і популяризації кіно в Україні тощо. Наприклад, за період проведення кінофестивалю «Відкрита ніч – Дубль 23» (2020) в режимі онлайн на сайті фестивалю було авторизовано більше 2800 унікальних юзерів та більше 1500 осіб взяли участь у голосуванні, що є позитивним результатом для подібних заходів [91]. Інший приклад – за період лише першого сезону Карпатського гірського міжнародного кінофестивалю у 2020 році було 70 постійних відвідувачів, а рекорд онлайн-переглядів – 300 унікальних глядачів [140]. Docudays UA створив онлайн-кінотеатр DOCUSPACE. Згідно зі Звітом ГО «Докудейз» за 2023 рік, під час 20-го ювілейного фестивалю Docudays UA, покази та заходи фестивалю відвідали 25 479 людей [204]. Загалом 20-й Мандрівний фестиваль, який пройшов по багатьох містах України, відвідали 63 935 глядачів [204]. Варто звернути увагу, що з метою збільшення глядацької аудиторії ГО «Докудейз» при підготовці 20-го фестивалю Docudays UA проводила масштабну комунікаційну кампанію, співпрацюючи з 20-ма українськими медіа. Про фестиваль опублікували 242 статті, а охоплення кампанії в соціальних мережах сягнуло понад 700 000 переглядів [204]. Під час підготовки та проведення фестивалю з'явилися 237 публікацій на медіаресурсах – 141 медіа, партнерські сайти та ресурси місцевої влади, 178 статей в онлайн- та друкованих медіа, 42 телепередачі та 12 радіоэфірів.

Загалом «Докудейз» підготувала 632 публікації про фестиваль у соціальних мережах. Загальне медіаохоплення склало 1 513 856 переглядів [204]. Таким чином, кінофестивалі привертають увагу значної частини суспільства до кіноіндустрії, а отже, ця діяльність є дуже ефективним засобом просування фільмів до глядача [317, р. 135].

Кінофестивалі України, як і в усьому світі, збирають навколо себе велику кількість не лише творців фільмів, а й шанувальників кіно. Відвідування кінофестивалів може бути дуже корисним досвідом для кіноглядачів з кількох причин, найголовніша з них – самі фільми. Часто кінофестивалі демонструють широкий спектр фільмів, які можуть бути недоступні в традиційних кінотеатрах або на стрімінгах. Ці фільми нерідко репрезентують різні культури, країни чи навіть окремі прошарки населення, і такі стрічки неодмінно можуть зацікавити глядача [144]. Разом із тим, кінофестивалі стали місцем, на якому з'являються нові тренди у кіно чи гучні роботи. Фестивалі також є корисним для шанувальників кіносередовищем, оскільки дають змогу поспілкуватися з режисерами, відвідати майстер-класи та панельні дискусії, які сприяють глибшому розумінню процесу створення фільмів. Останніми роками, особливо після пандемії, багато з кінофестивалів адаптувалися до віртуальних форматів. Організатори не лише проводять віртуальні покази, а й співпрацюють зі стрімінговими платформами, як-от Amazon Prime Video чи Netflix. Так само і деякі панельні дискусії транслюються онлайн [144]. Деякі фестивалі пропонують віртуальні абонементи або онлайн членства, де глядачі можуть отримати доступ до кураторської добірки художніх, документальних або короткометражних фільмів дистанційно. Такі абонементи зазвичай можна придбати безпосередньо на офіційному сайті фестивалю [144].

Перегляд фестивальних програм в онлайн-форматі має низку переваг, зокрема можливість перегляду фільмів у власному темпі, що дозволяє глядачам самостійно визначати графік і тривалість сеансів, а також повторно переглядати окремі сцени для глибшого осмислення змісту. На відміну від

офлайн-фестивалів, де покази заплановані на певний час, на онлайн-фестивалях фільми часто доступні упродовж певного періоду (днів або тижнів). Крім того, фільми з фестивалів, які можна дивитися онлайн, можуть містити субтитрування, що дозволяє долучитися навіть тим людям, хто не так добре знає мову фільму (і це не завжди англійська). Багато фестивалів в онлайн-форматі пропонують ексклюзивні фільми або інший контент, як-от кадри за лаштунками або спеціальні випуски [144]. Крім того, у століття «кліпового мислення» кінофестиваль є одним з небагатьох місць, де можна дивитися фільм, не зупиняючи його, не перемотуючи вперед-назад, що дає змогу глядачам і кінематографістам терпляче спілкуватися, обговорювати фільми та ідеї, проголошені в них. Крім того, «фестиваль фільмів часто залишається єдиним майданчиком, з якого є шанс стартувати у світ кіно та має широкий перелік переваг та нових можливостей» [98, с. 121]. Наприклад, під час 19-го Мандрівного Docudays UA-2022, що відбувся попри обстріли та блекаути у листопаді–грудні 2022 року, відбулося 218 кінопоказів офлайн у 17 областях України. Глядачі по всій Україні й навіть за кордоном (вперше долучилися глядачі з Німеччини, Ізраїлю, Норвегії та Польщі) дивилися талановите документальне кіно офлайн та онлайн, а також долучилися до дискусій і правозахисних подій [177]. Тема фестивалю – «Надзвичайний стан» – була дуже близькою та зрозумілою для аудиторії, учасники подій обговорювали нові реалії та як до них адаптуватися в кожній сфері життя, ділилися переживаннями та проблемами, шукали й знаходили нові сенси та точки опору [177].

Загалом ринок кінофестивалів продовжує розширюватися, адаптуватися та змінюватися під впливом новітніх технологій, соціальних та культурних змін і залишається важливою платформою для відкриття нових талантів та популяризації кіномистецтва в усьому світі. Кризові виклики (пандемія та війна) спричинили не занепад, а радикальну інституційну трансформацію українських кінофестивалів. Їхня адаптивність, що проявляється у гібридності форматів та зміщенні географічного фокусу, підтверджує їхню життєстійкість

і, що найважливіше, консолідуючу функцію. У цих умовах кінофестивалі перетворилися з платформ кінопоказів на ключові інституції культурного артикулювання національної ідентичності та фіксації суспільних проблем, що є їхнім найважливішим внеском у публічні практики.

## **Висновки до розділу 2**

Сучасний фестивальний рух в Україні функціонує як розгалужена система культурних інституцій із різними моделями організації та фінансування, а його організаційна архітектоніка характеризується високим рівнем диверсифікації та гібридизації. Концепт «інституційної диверсифікації» пояснює, що стійкість фестивалів забезпечується поєднанням п'яти домінантних організаційних форматів (від інституційної підтримки до нішевих), які сформувалися як відповідь на необхідність диверсифікувати джерела фінансування (державні кошти, гранти, приватні інвестиції, волонтерські ресурси). Формат інституційної підтримки («Молодість», «Кришталеві джерела») забезпечує стабільність і міжнародну легітимність, але демонструє інерційність і залежність від державних ресурсів. Найбільш адаптивним є гібридний формат, репрезентований Одеським МКФ, який завдяки диверсифікованим джерелам фінансування та розвитку індустріальних платформ (Film Industry Office) виконує функцію центру кінобізнесу та копродукції. Громадсько-ініціативні події на кшталт Docudays UA демонструють ефективність грантової моделі, поєднуючи фестиваль з онлайн-кінотеатром DOCUSPACE та мережевими практиками, як-от Мандрівний фестиваль. Нішеві та тематичні фестивалі (KISFF, SUNNY BUNNY, «Гаккебуш») формують спеціалізовані аудиторії й розширюють культурне поле, а регіональні та транскордонні події («ОКО», СMIFF) забезпечують децентралізацію фестивального руху. Така багатовекторність забезпечує фестивалям необхідну гнучкість, незалежність та швидкість адаптації до суспільних викликів.

Кураторські стратегії після 2014 і особливо після 2022 року зазнали етичної трансформації: бойкот російського кіно закріплено в регламентах усіх українських фестивалів. Політика добору значно диференціювалася: «Молодість» зберігає фокус на дебютах і прем'єрності в міжнародному конкурсі, тоді як ОМКФ працює як «фестиваль прем'єр», орієнтований на широку презентацію українського кіно. Журі набули міждисциплінарного складу – від правозахисників та фольклористів до військових, як у випадку “Cinema for Victory”, а «Гаккебуш» формує журі виключно з жінок. Системи нагород також створюють культурні символи: «Скіфський олень», «Золотий Дюк» і бессарабські цеглини «ОКО» формують власні семіотичні бренди фестивалів.

Кризові роки спричинили закриття понад 15 регіональних фестивалів і появу восьми нових, переважно документальних про війну, що свідчить про структурну перебудову й зростання запиту на фіксацію воєнного досвіду. Провідні фестивалі продемонстрували інституційну стійкість: «Молодість» і ОМКФ не перервали діяльності навіть під час пандемії та війни, використовуючи гібридні, транскордонні та релокаційні формати. Масштабна цифровізація (DOCUSPACE, «Молодість»-49, MEGOGO-партнерство LINOLEUM) значно розширила онлайн- та офлайн-аудиторію. Паралельно відбулася професіоналізація комунікації.

Українські кінофестивалі функціонують як комплексні соціокультурні інституції з високою диверсифікацією форматів, гнучкими кураторськими моделями та стійкими механізмами кризової адаптації. В умовах війни вони виконують інтеграційні, комунікативні, легітимуючі, освітні та культурно-дипломатичні функції, стаючи просторами солідарності, артикуляції національної ідентичності та формування постколоніальної суб'єктності України.

## РОЗДІЛ 3

### КІНОФЕСТИВАЛІ ЯК ПЛАТФОРМА КУЛЬТУРНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ТА СОЦІАЛЬНОЇ ТЕМАТИЗАЦІЇ

#### 3.1. Кінофестиваль як соціокультурна подія

Кінофестивалі функціонують як соціокультурні події – організована діяльність, що відбувається в обмежений період часу, має культурний зміст і суттєво впливає на соціальні відносини, ідентичності та практики учасників. На відміну від рутинних культурних практик, події характеризуються особливою часовою структурою (обмеженість у часі), просторовою локалізацією (конкретне місце проведення), інтенсивністю переживань та перформативністю.

Соціокультурна подія як аналітична категорія виникає на перетині соціології культури, антропології та event studies. Теоретичне осмислення культурних подій має давню традицію в соціальних науках. Е. Дюркгейм у праці «Елементарні форми релігійного життя» [288], уперше виданій ще у 1912 році, аналізував ритуальні зібрання як моменти «колективного збудження», що породжують соціальну солідарність. Британський та американський антрополог В. Тернер розвинув концепцію лімінальності, описуючи події як перехідні стани, в яких звичні соціальні структури тимчасово втрачають свою дію, відкриваючи простір для трансформації [340]. П. Коннертон, соціолог і професор кафедри соціальної антропології Кембриджського університету, продемонстрував, як комеморативні церемонії зберігають соціальну пам'ять через тілесні практики та ритуальні повторення [99]. У сучасній соціології культури соціокультурні події розглядаються крізь призму кількох теоретичних підходів: а) перформативний підхід (Дж. Александер та ін. [1]) акцентує увагу на драматургічних аспектах подій, їх здатності створювати колективні смисли через символічну дію; б) інституційна перспектива (П. Бергер та ін. [265]) фокусується на ролі подій

у відтворенні та трансформації інституційних порядків; в) мережевий підхід (С. Берковіц та ін. [338]) досліджує, як події створюють та активізують мережі, формують професійні спільноти та культурні поля.

Застосовуючи ці підходи до кінофестивалів, їх можна визначити як періодичні соціокультурні події, що організують публічний простір перегляду, обговорення та оцінювання кінематографічних творів, створюючи тимчасові спільноти глядачів, професіоналів та критиків, і впливаючи на культурне виробництво, споживання та легітимацію кіномистецтва. Ця дефініція підкреслює кілька ключових аспектів кінофестивалів як соціокультурних подій:

- темпоральність – обмеженість у часі створює особливу інтенсивність переживань та концентрацію культурної активності;
- просторовість – локалізація у конкретному місці (місто, регіон) надає події територіальну ідентичність;
- комунікативність – події створюють простори для діалогу, обміну ідеями, встановлення професійних контактів;
- перформативність – церемонії відкриття та закриття, нагородження, прес-конференції є ритуалізованими практиками, що відтворюють культурні цінності та ієрархії.

Найбільш виразно ці аспекти проявляються у діяльності КМКФ «Молодість», Одеського МКФ, Docudays UA та інших масштабних українських кінофестивалів. Подібні соціокультурні події – це місце зустрічі кінематографістів і людей, які цікавляться світом у його розмаїтті, різними підходами до життя, кінематографом як видом мистецтва, медіумом та інструментом соціального вираження.

Так, за 55 років свого функціонування КМКФ «Молодість» поступово перетворився на одну з головних подій культурного життя України. Щороку на кінофестивалі демонструється понад 200 фільмів з різних країн світу. Наприклад, на 34-му кінофестивалі «Молодість» (2004) демонструвалися

стрічки з понад 40 країн світу [74]; на «Молодості-53» (2024) – з 44-х країн світу [231]. До географії конкурсних робіт належать країни майже з усіх континентів. Організатори запрошують учасників конкурсу, членів журі, зіркових акторів і режисерів. Чимало з них проводять майстер-класи і представляють свої фільми глядачам. На «Молодості» представляють свої роботи й призери інших престижних кінонагород світу, зокрема тут дебютували відомі європейські режисери Том Тиквер, Денні Бойл, Франсуа Озон, Ілдіко Еньєді, Жак Одіар та ін. [231]. Одна з відмінностей «Молодості» – це широкий позаконкурсний блок. У межах фестивалю проводяться позаконкурсні покази, що представляють кінематограф країн світу, продукцію кіношкіл, тематичні кінопрограми, ретроспективи видатних кінематографістів, а також спеціальні події [96]. Наприклад, у 2016 році це були «Українські прем'єри», «Німецьке кіно», «Французьке кіно», «Скандинавська програма», «Угорська програма», «Литовський фокус», в рамках якого був показаний легендарний фільм Вітаутаса Жалакявічуса «Ніхто не хотів помирати» – оцифрований і відреставрований [114]. На думку дослідниці авторського кіно Г. Погребняк, «широка популярність, авторитет у міжкультурному фестивальному просторі, значний інтерес з боку світової кіногромадськості були забезпечені кінофоруму передовсім тому, що за всю історію існування він не змінив основного призначення – сприяти “розвитку молодого професійного кіно”, представляючи в конкурсній програмі ігрові, неігрові й анімаційні “професійні та аматорські фільми дебютантів”, що, зібравшись чи не з усіх континентів, особисто презентують свої перші роботи» [182, с. 379–380].

З 2002 року у рамках КМКФ «Молодість» працює Київська майстерня талантів, що дає можливість студентам та творчій молоді відвідувати лекції й семінари майстрів світового кіно [29]. Кінофестивалі пропонують спільний та унікальний досвід, коли «зустрічаються» фільми, їхні точки зору, ідеї та люди, більше того, – це демократичний спосіб контекстуалізувати історії про світ та інших людей. Як зазначає Г. Погребняк, «шляхом організації зустрічей з

провідними критиками й фахівцями кіногалузі для обговорення актуальних напрямів і тенденцій розвитку кіномистецтва й культури загалом, влаштування корпоративного спілкування із закордонними колегами, проведення семінарів і майстер-класів, забезпечуючи розширення, поглиблення і зміцнення професійних та економічних міжнародних зв'язків, форум сприяє професійному зростанню творчих традицій шкіл кінематографу молодими кінематографістами в процесі інтеграції їхньої творчості у світовий кінопроцес» [182, с. 380–381].

В умовах повномасштабної російсько-української війни вже з 2023 року відбувається поступове пожвавлення культурно-мистецького життя в Україні, у тому числі і в кіноіндустрії. Під час 53-го сезону КМКФ «Молодість» (2024) було заплановано проведення Індустрійної секції. На сайті фестивалю зазначалося: «В межах Майстерні відбудуться події, присвячені ознайомленню з сучасним технологічним забезпеченням знімального процесу, лекції, майстер-класи та теми для обговорень від менторів та гостей фестивалю» [72]. Наприклад, під час цього сезону відбулися дві індустрійні події, одна з яких присвячена створенню анімації для дорослих («Університет Чупарського: як ми створили 16+ анімацію в Україні та кому це треба», спікер Михайло Карпань, автор мультсеріалу «Університет Чупарського»), а друга – копродукції з європейськими країнами (майстер-клас українсько-німецької режисерки Дар'ї Онищенко, авторки фільму «Малевич» – українсько-швейцарсько-італійсько-сербської копродукції, прем'єрний показ якої відбувся в рамках кінофестивалю «Молодість-53»). Вхід на ці події був вільний, за попередньою реєстрацією [72]. Також було організовано майстер-класи з зарубіжними кіномитцями: «Робота режисера з акторами на майданчику. Практика» (спікер Кшиштоф Зануссі); «Італійське документальне кіно» (спікер Мауріціо Фантоні-Міннелла); “Greenlight Yourself” (спікер Мераві Геріма) [72]. Організовано пітчінги, наприклад, пітчінг міжнародного ринку Boat Meeting – це міжнародний ринок копродукції, який пропонує перспективним та амбітним кінематографістам

презентувати представникам міжнародної кіноіндустрії повнометражні ігрові кінопроекти, режисери яких працюють над своїм першим або другим повнометражним ігровим фільмом [72].

У межах «Молодості-53» було заплановано також окремий кримськотатарський день 30 жовтня 2024 року, під час якого відбувся показ фільму українського режисера із Криму Ахтема Сеїтаблаєва «Чужа молитва» (заснований на реальних подіях, що відбувалися у Криму під час німецької окупації під час Другої світової війни), а також панельна дискусія «Пам'ять та майбутнє: Крим у кінематографі та культурі, історія повернення» [141]. «Дискусія присвячена значній ролі Криму в кінематографі, мистецтві та культурній спадщині України. Учасники – відомі кримськотатарські художники, журналісти, які розкриватимуть значення кіно та культури як інструментів для збереження національної спадщини та правдивого уявлення про Крим в умовах інформаційної та культурної війни», – розповіли у Кримському домі [141]. Також учасники кінофестивалю мали можливість відвідати виставку кримськотатарських національних костюмів та прикрас «Кримська ідентичність» [141]. Варто відзначити, що, популяризуючи українське кіно, «Молодість» є однією з найбільших спеціалізованих кіноподій не лише України, але й Східної Європи. Зокрема, під час фестивалю в Каннах було відкрито павільйон КМКФ «Молодість» [114].

Спеціальною грандіозною подією Одеського міжнародного кінофестивалю, починаючи з найпершого фестивалю, були його резонансні open-air на знаменитих одеських Потьомкінських сходах, які в один з фестивальних вечорів перетворюються на величезний кінотеатр просто неба. Зокрема, на 1-му Одеському кінофестивалі (2010) там відбулася демонстрація відреставрованого німого фільму Сергія Ейзенштейна «Броненосець Потьомкін» (1925) у супроводі симфонічного оркестру [64], що започаткувало традиції фестивальних open-air. Як «платформа для професійної комунікації, підтримки та розвитку українських кінопроектів та кіноіндустрії в цілому, а також для презентації української кіноіндустрії міжнародному

співтовариству» заснована секція Film Industry Office [168]. На сайті ОМКФ зазначено, що учасниками секції можуть стати дистриб'ютори, байери, фестивальні відбірники, представники кінозакладів та спеціалізованих кінокомпаній, інвестори, автори фільмів (актори, режисери, сценаристи, оператори, художники-постановники), продюсери [168]. Згодом під егідою Film Industry Office на Одеському кінофестивалі з'явилися нові напрями для кінопрофесіоналів, зокрема літній та зимовий Кіноринки, пітчінг завершених проєктів та проєктів у розробці ("Work in progress"), а також проєктів серіалів ("EastSeries"). Під час проведення 15-го сезону ОМКФ у Києві в межах секції Film Industry Office фестивалю 17 липня 2024 року відбувся День українського кіно за підтримки Державного агентства України з питань кіно, на якому пройшли дві дискусійні панелі: «Інформаційна політика та міжнародні відносини» і «Головні тренди виробництва та дистрибуції контенту на українському ринку» [139] (Додаток Д, Рис. Д.3). Загалом у межах ОМКФ-15 відбулося 15 програм і ретроспектив та понад 40 індустрієвих подій [10]. ОМКФ розширив спрямованість і заявив про себе як фестиваль артмейнстріму, ставши одним з найбільших глядацьких кінофестивалів у Східній Європі. Позитивним є відкриття Літньої кіношколи – «це унікальний освітній проєкт в межах Одеського міжнародного кінофестивалю», її програма «включає майстер-класи, зустрічі та дискусії з провідними українськими та міжнародними кінопрофесіоналами. Учасники мають можливість дізнатися про сучасні тенденції в кіноіндустрії, обговорити виклики та перспективи кіновиробництва, а також отримати практичні поради від експертів» [169].

Фестивалі короткометражних фільмів, такі як Wiz-Art у Львові, виконують роль творчих лабораторій (Додаток І, Рис. І.7). Як зазначається на сайті кінофестивалю, «головна ціль Wiz-Art – розвивати українську кіногалузь та просувати її за кордоном, і водночас презентувати глядачам в Україні якісне кіно з усіх куточків світу» [345]. Фестиваль щорічно демонструє понад 100 міжнародних короткометражних фільмів, а також інтегрує освітні програми, організує культурні події у сфері кіно з метою виховання нових талантів через

експерименти та наставництво. Так, мистецькою формацією Wiz-Art створено кіношколу “Wiz-Art Film School”, яка «збирає у Львові найкращих практиків та інспіраторів з України та світу для того, щоб навчити наших студентів розповідати історії візуальними методами» [344]. У вересні 2025 року відбувся 16-й сезон фестивалю, під час якого, крім конкурсу фільмів, було заплановано проведення «Кінорезиденції WIZ-ART x AHL», до участі в якій запрошуються режисери і режисерки, які мають відзнятий матеріал і хочуть завершити свій короткометражний фільм за 6 днів з менторським супроводом. Крім того, Wiz-Art і America House Lviv оголошують набір на інтенсив зі створення фільмів [89] (Додаток I, Рис. I.8).

Семінари, лекції та майстер-класи, що дають змогу молодим кінематографістам дізнатися про монтаж, виробництво та техніки розповіді, проводяться й на інших кінофестивалях, зокрема, на Київському міжнародному фестивалі короткометражних фільмів (KISFF). Так, під час 14-го сезону (4–10 вересня 2025 р.) було проведено низку освітніх подій, серед них: Флоріан Фернандес, який очолює SFC / Rendez-vous Industry Каннського кінофестивалю, поділилася досвідом і порадами з кінематографістами-початківцями та всіма, кого цікавить закулісся індустрійної секції Канн; шоукейс: створення анімаційного фільму «Я померла в Ірпіні» – Анастасія Фалілеєва, режисерка фільму, що здобув перемогу у попередньому сезоні фестивалю, розповіла, як опрацювати травматичний досвід і зробити з нього фільм; переконливий пітч: як презентувати проєкт на етапі розробки; дискусійна розмова «Можливості та агентність: інституційна підтримка жінок і квір-людей» та ін. [307].

Кінофестивалі відіграють важливу роль у збереженні культурної спадщини, згуртуванні суспільства та національно-патріотичному вихованні. У складний для України час вони підтримують моральний дух, надихають на надію та віру в перемогу, сприяючи подоланню викликів воєнного стану. Так, під час сезону Docudays UA–2024 стартувала міждисциплінарна мистецька лабораторія «LAB: DOCU/СИНТЕЗ x Архів Війни». В її межах було створено

кілька мистецьких проєктів та документальних фільмів, присвячених темі пам'яті та збереження культурної спадщини. Виставка та презентація робіт відбулася на 22-му кінофестивалі Docudays UA у червні 2025 року [143; 285]. Цьому передувала кропітка діяльність «Докудейз». Як зазначалося у звіті цієї організації за 2023 рік, за два роки діяльності «Архіву війни» команда зібрала та проаналізувала близько 20,9 мільйона цифрових матеріалів, провела детальну аналітику та тегування понад 25 000 свідчень та зареєструвала 36 000 воєнних подій і потенційних злочинів. Команда «Докудейз» записала 670 унікальних інтерв'ю зі свідками воєнних злочинів і зняла перший епізод документального циклу «Свідки», заснований на цих інтерв'ю [204]. Також важливе значення мають кіноклуби медіапросвіти з прав людини Docudays UA – мережа DOCU/CLUB, що стали місцем для зустрічей, об'єднуючи громадськість навколо спільних обговорень прав людини та місцевих викликів. Лише упродовж 2023 року було проведено 1881 захід у кіноклубах DOCU/CLUB і залучено 35 918 учасників. У 2023 році відкрилися 266 нових кіноклубів. Станом на лютий 2024 року в Мережі зареєстровано 425 кіноклубів [204]. У межах індустрійної платформи DOCU/ПРО учасники фестивалю могли дізнатися про тонкощі монтажу та маркетингової стратегії, проаналізувати успішні кейси виробництва та обговорити особливості креативних підходів до створення успішних фільмів у жанрі креативного документального кіно. Наприклад, під час ювілейного 20-го Docudays UA (2023) було проведено 10 таких заходів [204].

Фестиваль «Культура під час війни в Україні» (2024) відбувався в рамках комунікаційної кампанії «Разом творимо. Разом зберігаємо», що інформує громадськість про підтримку Європейським Союзом української культури та мистецтва в часи війни [15]. Робота Ukraïner над циклом з 5-ти фільмів тривала майже рік. Усі фільми презентувалися упродовж лютого та березня в Києві, Чернігові, Полтаві, Одесі та Львові. Як зазначав засновник Ukraïner та автор документального циклу «Культура під час війни» Богдан Логвиненко, «нам надважливо було весь 2023 рік фіксувати, як змінюється культура через

повномасштабну війну Росії проти України рівноцінно різними регіонами, як деокупованими, так і тими, що перебувають в тилу» [15].

Національний фестиваль документальних фільмів воєнного часу “Cinema for Victory” – це важлива культурна подія, яка дає можливість не лише подивитись пронизливі фільми, а й замислитись над глибокими соціальними та політичними питаннями, пов’язаними з війною [233]. З 25 лютого по 2 березня 2025 року відбувся 2-й сезон фестивалю “Cinema for Victory”, локацією проведення якого був Національний центр «Український дім» [277] (Додаток М, Рис. М.56). Серед гостей заходу були військовослужбовці, ветерани, політики та журналісти. Як зазначалося на сайті Міністерства культури і стратегічних комунікацій України, «захід спрямований на підтримку українських кіномитців, які створюють документальні фільми про війну в Україні, а також сприяє документації злочинів росії, протидії російській пропаганді, приверненню уваги та міжнародної підтримки України» [279]. В офіційному привітанні Президента України Володимира Зеленського до учасників заходу фестиваль згаданий як об’єднання «митців, документалістів та глядачів з усього світу довкола правди про героїчну боротьбу українського народу проти російських загарбників. <...>. Ці стрічки – більше, ніж просто документальні роботи. Це не вигадані історії, а реальні події, написані кров’ю і сльозами, сповнені непохитної віри в перемогу та справедливість» [279]. Голова міжнародного журі Бернар-Анрі Леві відзначив високу якість документальних українських фільмів, прирівнявши їх до найкращих зразків європейського кіно: «Ці фільми показують головне: Україна сьогодні – це справді народ героїв. Це рідкісний випадок, коли ціла нація стає символом героїзму. І це не лише боротьба зі зброєю в руках, це боротьба духом, мистецтвом і невичерпною вірою. Українці заслуговують на ці слова» [279]. На відкритті фестивалю демонстрували стрічку Бернара-Анрі Леві “Glory to the Heroes” («Героям Слава»), яку він протягом 2023 року фільмував в Україні, переважно у південних та східних регіонах. Розповідаючи про бійців на передовій, криваві трагедії в окупації, полонених

та показуючи реальність війни в Україні, Леві закликав європейців допомогти українцям зброєю, аби подолати агресора [81]. Має рацію журналіст і режисер Василь Київський, який підкреслив, що документальне кіно – це потужна зброя культурної дипломатії, яка допомагає боротися з російською пропагандою за кордоном [32]. Про подальші плани кінофестивалю зазначено на його сайті: «У довгостроковій перспективі “Cinema for Victory” прагне стати всесвітньо відомою платформою для документальних фільмів про війну та її наслідки. Фестиваль слугує майданчиком для обговорення історичних подій, гуманітарних зусиль і захисту миру, з метою створення тривалих зв'язків між ветеранами, свідками, режисерами та глядачами. Це бачення включає розширення міжнародної співпраці та різноманітний вибір фільмів, які резонують із глобальною аудиторією. Фестиваль важливий для підтримки жанру документального кіно, зміцнення культурного статусу та іміджу України. Він сприяє посиленню взаємодії та співпраці між Україною та світом, особливо в галузі кіномистецтва» [277].

Харківський міжнародний фестиваль документального кіно Kharkiv MeetDocs Eastern Ukrainian Film Festival (KMD EUFF) було започатковано з метою формування культурного голосу східних регіонів України, з особливим акцентом на проблематику їхньої культурної інтеграції та соціально-історичного розвитку [310]. Програмна діяльність фестивалю спрямована на популяризацію документального кінематографа, що висвітлює ключові етапи національної історії, а також на стимулювання попиту на високоякісні актуальні стрічки. У 2022 році, внаслідок повномасштабного вторгнення Російської Федерації, фестиваль було тимчасово перенесено з Харкова до Києва [28]. В умовах воєнного стану організатори підкреслюють особливу значущість репрезентації голосів східноукраїнських регіонів та територій, що зазнали найбільших руйнувань внаслідок російської агресії. Як зазначається в офіційних заявах, «саме зараз нам конче потрібно розповідати їхні історії не тільки в Україні, а й в усьому цивілізованому світі. І ми робитимемо це через

призму українського кінематографа, дискусій та зустрічей зі світовими колегами» [310].

Варто підкреслити, що організація кожного кінофестивалю є значущою культурно-мистецькою подією, яка об'єднує не лише кінематографістів і молодих режисерів, а й широку глядацьку аудиторію. Такі заходи відіграють ключову роль у розвитку молодого українського професійного кінематографа та популяризації національної культури на міжнародній арені. Як зазначає Г. Погребняк, високий рівень організації та відвідуваності кінофестивалю позитивно впливає на його імідж у свідомості відвідувачів, що зрештою формує і культурну цінність кінозаходу, котру обумовлює його споживча вартість, тобто здатність надавати глядачам культурні послуги, яких ті потребують. Це своєрідне благо має культурну спрямованість через те, що задовольняє визнані суспільством культурно-мистецькі потреби за допомогою професійно організованої кінофестивальної діяльності. При цьому імідж міжнародного кінофестивалю, його престиж не в останню чергу залежить від місця його проведення, що приваблює і кіноманів, і туристів, що у такий спосіб знайомляться з країною, містом через відвідування архітектурних пам'яток, привабливих місць» [182, с. 381]. У цьому контексті основними завданнями регіональних кінофестивалів є привернення уваги кіноіндустрії до регіону, стимулювання розвитку туризму та активізація культурного життя. У великих містах України проводяться кінофестивалі різного рівня – від аматорських ініціатив до презентацій робіт провідних професіоналів. Для регіонів такі заходи створюють можливість ознайомлення з професійним фестивальним кінематографом, що порушує актуальні суспільні проблеми. Деякі з них згодом набули міжнародного статусу, інші припинили діяльність через кілька років, тоді як низка фестивалів продовжує функціонувати й нині.

Так, мета Карпатського гірського міжнародного кінофестивалю, який проходить щороку у вересні у м. Ужгород на Закарпатті, – привернути увагу кіноіндустрії до Закарпаття та відродити кіновиробництво в регіоні і популяризувати гірський край [239]. У жовтні 2025 року відбувся 6-й сезон

кінофестивалю. Його Регламент визначає позаконкурсну програму, що включає такі культурницькі та освітні заходи: освітня програма в межах кінофестивалю складається з серії панельних дискусій, майстер-класів та творчих зустрічей з експертами світової кіноіндустрії: відомими акторами, режисерами, сценаристами, кінознавцями та продюсерами; програма гірського туризму складається з серії панельних дискусій, майстер-класів та зустрічей з експертами гірського туризму та представниками екстремальних видів спорту; фотоконкурс на гірську тематику; розважальна програма включає тематичні вечірки та інші заходи [281].

В Ужгороді на Закарпатті, починаючи з 2022 року, проходить культурна подія регіону – кінофестиваль «Кіно сусідів» ([kinosusidiv.com](http://kinosusidiv.com)). Це міжнародний фестиваль, який об'єднує кіномитців з країн Центральної Європи, які мають тісні культурні зв'язки та спільний історичний досвід із Закарпаттям [86]. Програма фестивалю у 2023 році включала фільми сусідніх країн (звідси і назва фестивалю) Словаччини, Угорщини, Чехії, Австрії, Польщі та Румунії – «країн, яких об'єднує з Закарпаттям історичне минуле та спільний досвід» [85]. На сайті фестивалю зазначено: «“Кіно сусідів” – це міжнародний фестиваль, який надає культурний вимір цим зв'язкам через кіно» [85]. У 2024 році уперше фільми демонструвалися не лише в Ужгороді, а й в інших містах Закарпатської області. Крім показів, під час фестивалю відбулися індустрійна та освітня сесії, зокрема, дискусія між представниками кінофестивалів з європейських країн та України.

Трускавецький міжнародний кінофестиваль телевізійних фільмів «Корона Карпат» проходив щорічно з 2009 по 2021 роки у місті Трускавці Львівської області з метою популяризації курорту, ознайомлення з унікальними природними куточками і самобутньою культурою Західної України. Фестиваль опікувався розвитком «української кіноіндустрії через зміцнення та збагачення взаємин між митцями кіно та українським глядачем», а також промоцією «туристичної привабливості курорту Трускавець та Львівщини в цілому через розвиток культури, історичної спадщини та

розвиток інфраструктури» [101]. Як наголошували організатори, «популяризація українського кінопродукту в курортному Трускавці є стратегічно важливим напрямком, оскільки тут відвідувачем кінофестивалю є не тільки жителі регіону а і відпочиваючі та гості курорту зі всіх куточків України та зарубіжжя» [101]. Так, серед основних заходів позаконкурсної програми фестивалю було «ознайомлення кіномитців з локаціями регіону, неповторною історико-культурною спадщиною» [101].

Міжнародний етнографічний кінофестиваль «ОКО» вирізняється широким тематичним спектром, що охоплює етнографію, фольклористику, культурну антропологію, історію повсякденного життя, національні традиції та звичаї, визначні події й персоналії, а також сучасні інтерпретації традиційної культури в рамках концепції «постетнографії». Як зазначається в офіційних документах, «“ОКО” – це симбіоз вшанування традицій, пізнання нового та пошуку актуальних форм і тенденцій у національних культурах України, Болгарії та світу загалом» [166]. Засновниця, продюсерка та директорка фестивалю Тетяна Станєва – громадянка України, етнічна болгарка з південної Бессарабії, фольклористка за фахом і режисерка за покликанням – формулює його місію так: «Фестиваль націлений на міжкультурний діалог через показ найкращих українських фільмів та світових стрічок на цю тему, підняття хвилі мотивації знімати етнографічне кіно. Україна – одна з найбагатших на фольклор країна, тому справедливо, якщо кількість та якість етнографічного кіно зростатиме, а Україна стане законодавицею і столицею етнографічних кінофестивалів на світовій мапі» [222].

Перший сезон фестивалю відбувся повністю в онлайн-форматі у селі Криничне Болградського району Одеської області – регіоні, розташованому в історичній Бессарабії на березі озера Ялпуг [175], найбільшого прісноводного водоймища України, – під гаслом «Подивись на світ іншими очима!» [222]. Цей захід не лише популяризує етнографічне кіно, а й активізує туристичний та інвестиційний потенціал віддаленого регіону [222], створюючи платформу

для професійного діалогу між кінематографістами, фольклористами, етнографами та режисерами. Відмова від формальних атрибутів (червоних килимів, офіційних церемоній) підкреслює пріоритет культурного різноманіття, толерантності та щирого міжкультурного обміну.

Повномасштабне вторгнення Російської Федерації змусило організаторів адаптувати формат проведення. Третій сезон (листопад 2022) було перенесено до Торуня (Польща) під гаслом «Святкуй життя» у співпраці з Міжнародним кінофестивалем мистецтва кінематографії EnergaCAMERIMAGE та за підтримки програми МЗС Болгарії «Болгарська допомога заради розвитку» [220]. У цьому контексті Тетяна Станєва зазначила: «Через етнографічне кіно світ знайомиться з нашою історією, традиціями, звичаям наших предків, тією духовною твердиною, на якій стоїть і перемагає наше українське Воїнство» [147]. Четвертий сезон (жовтень 2023) відбувся в Софії (Болгарія) під гаслом «Герої серед нас» [165]; саме з цього року фестиваль набув офіційного українсько-болгарського статусу, до програми додалася Болгарська короткометражна секція.

П'ятий сезон (вересень–листопад 2024) відбувся гібридно: спочатку в Болграді (Одеська область), а згодом – у Софії. Центральними фігурами стали Тарас Шевченко та Христо Ботев – два поети-пророки однієї історичної епохи; гаслом обрано рядки з поеми «Кавказ»: «Борітеся – поборете!» [18; 247] (Додаток М, Рис. М.2а). Шостий сезон (5–10 вересня 2025) вперше стартував у Києві на майданчику АртПричал – просторі, де кіно переплітається з музикою, перформансами, сучасним мистецтвом, живим спілкуванням і кулінарною дипломатією. Програма продовжилася в Одесі, а завершальну частину з нагородженням переможців заплановано в Болграді (Додаток М, Рис. М.2б). Цьогорічна добірка охопила 90 стрічок 24 мовами з 52 країн, представивши кінематограф 5 континентів [124]. Концепція сезону – народні маскаради у всій різноманітності традицій: маланкування в Україні, кукерство в Болгарії та бессарабських регіонах. Символом стала маска, гаслом – «Дивись крізь», що акцентує спільні глибинні сенси обрядових перевдягань і

справжнього кіномистецтва [124]. Програма структурована за 7 тематичними секціями; серед хедлайнерів – стрічки, відзначені преміями «Оскар» і ВАФТА, учасники та переможці Sundance, Роттердама, Берлінале, Канн, Венеції, Локарно, Торонто, IDFA. Доповненням слугували добірки з національних фестивалів – КМКФ «Молодість», Docudays UA та Одеського міжнародного кінофестивалю (ОМКФ) [124]. Церемонія відкриття включала автентичні бессарабські смаколики, обрядові перформанси Маланки та Кукерів, відкриття муралу відомих українських художниць; фільмом-відкриттям стала документальна стрічка Тетяни Станєвої «Мертва квітка» [1] (Додаток М, Рис. М.2в).

Оригінальним за концепцією та форматом є кінофестиваль німого кіно та сучасної музики «Німі ночі» (Одеса), який позиціонується як один із найбільших фестивалів німого кіно в Східній Європі та провідний український архівний кінофестиваль. За понад десять років діяльності в Києві та Одесі в межах фестивалю було представлено понад 60 німих фільмів, значна частина яких раніше вважалася втраченою. Кожен показ супроводжувався музичним виконанням артистів з України, Польщі, Німеччини, Азербайджану, Італії, Великобританії, Ірландії, США, Мексики та Японії. Після перерви з 2019 року фестиваль відновив роботу вересні 2025 року в Одесі в умовах воєнного стану. 11 вересня, у день відкриття, в Музеї сучасного мистецтва Одеси відбулася презентація рор-уп виставки постерів усіх попередніх сезонів. Вечірня програма включала камерний показ кінодобірки Довженко-Центру «Міські симфонії: експериментальна урбаністика 1920-х» у музичному супроводі одеської композиторки Роксани Смирнової. Як зазначено в анонсі, «міська симфонія – унікальний кінодокументальний жанр, що виник у 1920-х роках на хвилі загального захоплення кінематографом; це стрічки, документальні за суттю, експериментальні за змістом і поетичні за настроєм. У програмі представлено фільми, що зафіксували молодість європейських міст: Тбілісі, Лондона, Нью-Йорка, Ніцци» [51].

Кінофестиваль «КіноЛев» – щорічний захід незалежного ігрового, анімаційного та документального кіно – проводився у Львові з 2006 по 2013 рік щорічно з 22 по 24 серпня в межах святкування Дня Незалежності України [210]. Фестиваль вирізнявся унікальними традиціями, зокрема щорічним присвяченням видатному режисеру як патрону заходу: наприкінці кожного сезону на його честь називали невелику вулицю в центрі міста. За вісім років існування «КіноЛев» вшановував творчість Інґмара Берґмана (Швеція), Федеріко Фелліні (Італія), Франсуа Трюффо (Франція), Юрія Іллєнка (Україна) та Сергія Параджанова (Вірменія) (Додаток I, Рис. I.6). Перегляди більшості стрічок відбувалися у форматі open-air – просто неба, що створювало особливу атмосферу сприйняття. Для наймолодшої аудиторії було започатковано спеціальну програму «КіноЛевчик».

Окремі фестивалі присвячені відомим діячам кіномистецтва, зокрема, кінофестиваль «Миколайчук Open» (Чернівці). Режисер та продюсер Олексій Гладушевський зумів зібрати команду та організувати регіональний кінофестиваль, «який нагадував про одну з ключових постатей українського поетичного кіно 1970-80 років – актора та режисера Івана Миколайчука, що народився у Чернівецькій області, і якого довгий час радянська влада вважала «неблагонадійним» через його чітку національну ідентифікацію українця, яку він сміливо показував у своїй творчості» [104]. У червні 2025 року відбувся 4-й сезон фестивалю, у програмі якого був представлений не лише національний, а й міжнародний конкурс, а також широка позаконкурсна програма [65]. Основними локаціями фестивалю стали культурно-мистецький центр імені Івана Миколайчука і музей творчості Івана Миколайчука.

«Чілдрен Кінофест» – наймасштабніший український кінофестиваль для дітей і підлітків – з 2014 року виконує функцію медіаосвіти, знайомлячи молоде покоління з кращими зразками європейського кінематографа. У межах фестивалю по всій Україні створюються «Кіноклуби від Чілдрен Кінофест». Як зазначено на офіційному сайті, «з моменту запуску проєкту наші стрічки

подорожують усією Україною; учасниками “Кіноклубів” стали понад 150 майданчиків» [87].

До програми фестивалю актуальної анімації та медіа-мистецтва LINOLEUM входить проведення «майстер-класів та лекцій від професіоналів індустрії» [312]. У 12-му сезоні фестивалі, який відбувся у Києві з 1 по 5 жовтня 2025 року (Додаток И, Рис. И.1), заплановано освітню програму [313], зокрема: дискусію з продюсерками Д. Бассель, О. Кравченко і М. Оєторо на тему «Перехід на сторону анімації: продюсерський досвід»; лекцію «Як анімація і дизайн формують якісні освітні продукти» (лектор Є. Ігнатюк, креативний директор «Креативної практики»); лекцію «Режисерський досвід випускниці Gobelins» С. Чуйковської, яку відкриє показ короткометражного фільму “The Shyness of Trees”; «Музика в анімації» (лектор М. Моїсеєв) та ін. LINOLEUM проводить також нетворкінги, зокрема великий нетворкінг-івент з акцентом на освіту, етику, реалії ринку та можливості ШІ. Захід відкриє презентація «Анімація: путівник до професії». Декілька лекцій і майстер-класів присвячуються практиці поєднання традиційної анімації із сучасними експериментальними технологіями, зокрема, «Кіно без меж: анімація як інструмент режисера» (М. Янко); «Анімаційні пайплайни, ключ до свободи» (Х. К. Г. Бланко) та ін. [313]. Крім того, на ринку анімаційного контенту Mifa Market, який проходив в рамках найбільшого у світі фестивалю анімаційних фільмів в Ансі (Франція, 8–14 червня 2025 року) було представлено Український стенд [236] (Додаток И, Рис. И.2).

Кінофестивалі відіграють важливу роль в актуалізації соціальних, екологічних та інших проблем. Зокрема, темі Чорнобильської катастрофи присвячено фестиваль «86» – щорічний захід кіно та урбаністики в Славутичі (Київська область), що проводився протягом п’яти років (2014–2018). Вибір локації не випадковий: Славутич – місто, збудоване одразу після аварії на ЧАЕС поблизу Зони відчуження, а назва фестивалю відсилає до квітня 1986 року – дати катастрофи. Ініціатива мала на меті розвиток творчих індустрій у регіоні, перетворення Славутича на культурний центр Східної Європи [241].

Програма спеціалізувалася на документальному кіно з фокусом на урбаністику, енергетику та екологію. Як зазначила одна із засновниць Надія Парфан, «фестиваль принципово міждисциплінарний, але різні напрямки пов'язані між собою тематично. Місце диктує нам вибір тем: екологія, урбаністика, енергетика. У перший рік в програмі “86” кількісно домінує документальне кіно – це найбільш “міждисциплінарна” мистецька форма» [27]. У межах фестивалю відбулася унікальна постановка документальної вистави «Внутрішній Славутич», створена на основі антропологічних досліджень помешкань і інтерв'ю з місцевими жителями. З 2016 року започатковано Національний конкурс документального кіно «Пальма Півночі», який згодом набув міжнародного статусу [26].

Третій сезон (травень 2016) був присвячений 30-й річниці вибуху на ЧАЕС з акцентом на «час, пам'ять, розрив і діалог поколінь» [26]. Подією-відкриттям стала стрічка «Чорнобильські бабусі» (реж. Голлі Моріс, США). П'ятий, фінальний сезон (травень 2018) зібрав понад 3 тисячі глядачів. На трьох майданчиках показано 17 повнометражних і 22 короткометражні фільми. Учасники урбаністичної резиденції представили 8 проєктів та інсталяцій за підсумками місячного перебування. Під час архітектурного воркшопу п'ять команд створили дерев'яні об'єкти для фестивального кемпінгу: вежу для спостереження за заходом сонця, уявний міст, хвилястий навіс для фудкору. Понад 30 дітей відвідали заняття дитячої школи урбаністики. Музична програма включала виступи 25 артистів. Відбулася лекція кінокритика Марії Кувшинової та дискусія «Блокпост дружби народів» [242]. Мистецька програма охоплювала урбаністичну інтервенцію, виставку швейцарського фотографа Нільса Акермана (лауреата Best Swiss Photo 2016) та етап ком'юніті-арт проєкту чеської художниці Катержіни Шеди Made in Slavutych, спрямований на встановлення рекорду Гіннеса за участі місцевих жителів [26]. Після п'яти років діяльності Славутич здобув значну увагу української та міжнародної аудиторії як місто з унікальним історичним,

урбаністичним і архітектурним контекстом. З'явилися локальні урбаністичні ініціативи, суттєво зросла аудиторія документального кіно [241].

Значну аудиторію шанувальників їжі, а також професіоналів ресторанного бізнесу збирає фестиваль короткометражних фільмів “Food Film Festival”, що проходить у Києві з 2014 р. Фестиваль показує фільми, які зачіпають соціальні, культурні, гастрономічні та інші теми [292]. Це відео-рецепти; історії гастрономічних подорожей; історії рестораторів, гастрономічних ентузіастів; комедії; анімаційні роботи; рекламні відеоролики. Як зазначала авторка і співзасновниця фестивалю Інна Сумовська, «проведення Food Film Festival – це крута та добра традиція, яка склалася у європейських країнах, США, Канаді тощо. Їжа – це тема, яка буде цікавити людей завжди, адже це те, з чим ми маємо справу кожного дня. Наша команда вирішила йти в ногу з часом, Європою – та започаткувати проведення таких хороших ініціатив в Україні» [292].

Отже, функціональний аналіз кінофестивалів як соціокультурних подій розкриває множинність їхніх суспільних ролей, для систематичного дослідження яких необхідно спертися на теоретичні концепції, що дають змогу виявити як декларовані, так і реально виконувані функції культурних інституцій у сучасному суспільстві. Методологічною основою такого дослідження є структурний функціоналізм, концептуалізований американськими соціологами Т. Парсонсом [331] у рамках «лінії функціонального імперативізму», а згодом методологічно уточнений Р. Мертоном [323] – ключовим представником структурно-функціональної парадигми в соціології. Принципове методологічне нововведення Р. Мертона полягало у розрізненні явних функцій – усвідомлюваних та передбачуваних наслідків дії соціального інституту, що відповідають його експліцитно артикульованим цілям, та латентних функцій – неусвідомлюваних та непередбачуваних наслідків, які, проте, можуть бути функціонально значущими для підтримання соціальної системи. Застосування цієї дихотомії до аналізу кінофестивалів дає змогу виявити не лише офіційно декларовані

цїлі, що фіксуються у статутних документах, регламентах та публічних заявах організаторів (демонстрація кінематографічних творів, підтримка молодих кінематографістів, розвиток кіноіндустрії, культурно-освітня діяльність, міжнародна культурна співпраця), але й імпліцитні ефекти фестивальної діяльності, що виявляються через емпіричний аналіз реальних практик (формування професійних мереж, генерування символічного капіталу для міст та регіонів, соціальна стратифікація в культурній сфері, конструювання культурної ідентичності, створення просторів для соціально-політичного дискурсу).

Для ідентифікації конкретних функцій кінофестивалів як соціокультурних подій необхідно звернутися до низки спеціалізованих теоретичних концепцій, кожна з яких концептуалізує специфічний аспект функціонування культурних інституцій у сучасному суспільстві.

Теорія «спільнот практики» (communities of practice), розроблена Е. Венгером-Трейнером та колегами [21], концептуалізує процеси професійного навчання як соціально ситуативовану практику, що відбувається через участь у спільній діяльності, обмін неявним (tacit) знанням та соціалізацію в професійному середовищі. Згідно з цим підходом, найбільш ефективно засвоєння професійних компетенцій відбувається не через формалізовану інституційну освіту, а через включення у професійну спільноту, де новачки інтерналізують практичні знання майстрів через безпосередню взаємодію та спільну практику. З цієї точки зору кінофестивалі функціонують як тимчасові, але високо інтенсивні простори такої професійної взаємодії.

Концепції соціальної пам'яті французького соціолога М. Галбваса [302] та культурної пам'яті німецьких дослідників Я. і А. Ассман [4] проблематизують розуміння колективної пам'яті не як пасивного резервуару минулого, а як активного процесу його відбіркового, або селективного, конструювання через культурні практики, ритуали та інституції. Ці теоретичні підходи демонструють, як культурні події функціонують як інституції

меморіалізації, що визначають канони пам'яті – системи уявлень про те, які події, персоналії та наративи заслуговують на збереження та трансляцію, формуючи тим самим колективну ідентичність.

Дослідження у сфері event tourism, репрезентовані працями Д. Гетца [297] та С. Пейджа [290], а також концепція «культурної економіки» та «креативних індустрій» концептуалізують культурні події як драйвери економічного розвитку територій. Ці теоретичні підходи демонструють, що культурні фестивалі генерують специфічну форму туризму – «подієвий туризм» (event tourism), мотивований бажанням відвідати унікальну культурну подію, що має мультиплікативні економічні ефекти для регіонів.

Концепції критичної педагогіки бразильського педагога П. Фрейре [294] та теорія публічної сфери німецького філософа Ю. Габермаса [301] концептуалізують можливість функціонування культурних просторів як альтернативних публічних сфер, де артикулюються голоси, системно виключені з домінантного дискурсу. Ці теоретичні перспективи розкривають потенціал культурних подій для формування критичної свідомості, проблематизації соціальних нерівностей та мобілізації громадянського суспільства.

Концепція «м'якої сили» (soft power) американського політолога Дж. Ная [328] обґрунтовує роль культурних ресурсів у міжнародних відносинах, постулюючи, що культурний вплив та символічна привабливість є не менш функціонально значущими інструментами міжнародної політики, ніж матеріальна (військова або економічна) потужність. Ця теорія пояснює, як культурні події можуть функціонувати як майданчики культурної дипломатії, що формують міжнародний імідж держави.

Концепції «уявлених спільнот» американського політолога Б. Андерсона [262] та теорія «комунітас» британського антрополога В. Тернера [341] розкривають специфічні форми соціальної спільності, що генеруються культурними подіями. В. Тернер концептуалізував комунітас як специфічний тип антиструктурної соціальної спільності, що виникає в

лімінальні моменти, коли звичайні соціальні ієрархії та рольові структури тимчасово втрачають силу, створюючи простір для безпосереднього, егалітарного спілкування між учасниками.

Нарешті, концепція «творчих індустрій» та теорія культурного виробництва, зокрема праці французького соціолога П. Бурдьє [271], присвячені культурному виробництву, демонструють, як культурні інституції функціонують одночасно у двох взаємопов'язаних, але аналітично різних логіках: символічної економіки (накопичення престижу, визнання, легітимності) та матеріальної економіки (генерування прибутку, забезпечення фінансової стійкості). Ця подвійність пояснює, як культурні події можуть одночасно зберігати культурну місію і створювати умови для економічних транзакцій.

На підставі синтезу зазначених теоретичних концепцій та емпіричного аналізу українського фестивального ландшафту можна ідентифікувати сім основних функцій кінофестивалів як соціокультурних подій.

1. Освітньо-професійна функція – концептуально походить з теорії спільнот практики і полягає у створенні структурованих можливостей для трансферу професійного знання, розвитку компетенцій та передання експертного досвіду між поколіннями кінематографістів через інституціоналізовані форми професійної взаємодії: майстер-класи, семінари, воркшопи, кіношколи, менторські програми. Кінофестивалі створюють тимчасові, але інтенсивні простори такої професійної взаємодії, де молоді кінематографісти мають можливість навчатися безпосередньо у визнаних майстрів, отримувати зворотний зв'язок від експертів та інтегруватися у професійні мережі. Ця функція реалізується через різноманітні форми: майстер-класи провідних кіномитців, семінари з актуальних питань кіновиробництва, воркшопи з конкретних технічних навичок, кіношколи для молодих авторів, менторські програми, пітчінги проєктів. Показові приклади – Київська майстерня «Молодості», Літня кіношкола Одеського міжнародного кінофестивалю, Wiz-Art Film School та ін. Латентною функцією цих освітніх

програм є не лише передання технічних навичок, але й формування професійної ідентичності, соціалізація у кінематографічній спільноті та створення неформальних мереж, які згодом стають основою професійної кар'єри. Молоді кінематографісти отримують не лише знання, але й символічний капітал через асоціацію з престижними фестивалями та визнаними майстрами.

2. Культурно-меморіальна функція – теоретично ґрунтується на концепціях соціальної та культурної пам'яті і полягає у збереженні, актуалізації та трансляції колективної пам'яті через відбір кінематографічних творів, кураторські стратегії, тематичні програми, дискусійні платформи та меморіальні церемонії, особливо в контексті травматичного досвіду чи загрози втрати культурної спадщини. Кінофестивалі стають не нейтральними архівами, а активними агентами, які визначають домінантні наративи про минуле та сучасність. Особливо показово ця функція проявляється у діяльності фестивалю документального кіно Docudays UA, а також “Cinema for Victory”, «Культура під час війни в Україні», Kharkiv MeetDocs Eastern Ukrainian Film Festival та ін. Латентною функцією є формування національної культурної ідентичності через визначення канону пам'яті – того, що вважається важливим для збереження та трансляції.

3. Туристично-регіональна функція – концептуально спирається на теорії подієвого туризму та культурної економіки і полягає у використанні культурної події як інструменту регіонального розвитку, конструювання територіального бренду та генерування туристичних потоків з мультиплікативними економічними ефектами для локальних спільнот. Кінофестивалі при цьому мають подвійну привабливість: вони пропонують не лише культурний продукт (фільми), але й можливість познайомитися з локацією проведення, її історією, культурою та ландшафтом. Найпоказовішими прикладами реалізації туристично-регіональної функції є Трускавецький міжнародний кінофестиваль «Корона Карпат», Карпатський гірський міжнародний кінофестиваль (CMIFF), «Кіно сусідів», Міжнародний

етнографічний кінофестиваль «ОКО». Ця функція особливо актуальна для невеликих міст та периферійних регіонів, які через кінофестивалі отримують можливість вийти на національну та міжнародну культурну карту, привернути увагу до своїх культурних та природних ресурсів, стимулювати розвиток туристичної інфраструктури. Латентною функцією туристично-регіональних фестивалів є не лише економічний ефект від туристичних потоків, але й зміна символічного капіталу території. Регіони, що раніше сприймалися як периферійні або одномірні (наприклад, лише як курортні зони), через кінофестивалі отримують новий культурний імідж, стають асоційованими з сучасним мистецтвом та креативністю. Це створює передумови для залучення не лише туристів, але й інвестицій, креативних індустрій та культурних підприємців.

4. Соціально-активістська функція – теоретично походить з критичної педагогіки та теорії публічної сфери і полягає у використанні кінематографічної платформи для артикулювання соціальних проблем, адвокації прав маргіналізованих груп, стимулювання публічних дискусій та сприяння соціальним трансформаціям через формування критичної свідомості. Ця функція трансформує кінофестиваль з суто культурного заходу у простір соціально-політичної дії, де кіно стає інструментом критичної рефлексії та громадянського активізму. Найбільш послідовно соціально-активістську функцію реалізують Міжнародний фестиваль документального кіно про права людини Docudays UA, мережа кіноклубів медіапросвіти з прав людини DOCU/CLUB, фестиваль квір-кіно SUNNY BUNNY, «Гаккебуш», фестиваль «86». Такі види діяльності кінофестивалів створюють альтернативні публічні простори, де можуть бути озвучені голоси, зазвичай виключені з домінантного дискурсу. Через демонстрацію фільмів про соціальні проблеми, організацію дискусій та створення мереж солідарності фестивалі сприяють формуванню критичної свідомості та мобілізації громадянського суспільства.

5. Культурно-дипломатична функція – теоретично ґрунтується на концепції «м'якої сили» і полягає у використанні кінематографічної платформи для міжнародного культурного обміну, конструювання позитивного міжнародного іміджу держави, встановлення транснаціональних професійних мереж та сприяння культурній інтеграції держави у глобальний кінематографічний простір. Кінофестивалі функціонують як майданчики культурної дипломатії, де через демонстрацію національного кіно, участь у міжнародних програмах та встановлення професійних контактів формується культурний імідж країни та її позиціонування у глобальному культурному полі. Найбільш послідовно культурно-дипломатичну функцію реалізує «Молодість», Одеський міжнародний кінофестиваль, “Cinema for Victory”, який, власне, експліцитно позиціонує себе як інструмент культурної дипломатії. Латентною функцією культурно-дипломатичної діяльності кінофестивалів є не лише промоція конкретних фільмів чи кінематографістів, але й формування культурного іміджу України як країни з розвиненою кіноіндустрією, творчим потенціалом та європейськими культурними орієнтаціями. В умовах війни ця функція трансформується у наративну боротьбу – через кіно формується альтернативний російській пропаганді наратив про Україну як суб'єкта культурної модерності та європейської інтеграції.

6. Спільнототворча функція – концептуально спирається на теорії уявлених спільнот та комунітас і полягає у генеруванні тимчасових та постійних спільнот навколо спільного культурного досвіду, формуванні соціальних зв'язків між учасниками та розвитку почуття колективної приналежності через спільне переживання кінематографічних творів. Найбільш системно спільнототворчу функцію реалізує мережа кіноклубів Docudays UA – DOCU/CLUB, а також «Чілдрен Кінофест», «КіноЛев», «Відкрита ніч», «ОКО», «Німі ночі» та інші завдяки формату open-air показів, відкритим майданчикам тощо. Латентною функцією спільнототворчої діяльності кінофестивалів є не лише створення тимчасових спільнот на час

проведення події, але й формування соціального капіталу – мереж довіри, взаємодопомоги та співпраці, які продовжують існувати після завершення фестивалю. Фестивальні спільноти часто стають основою для інших культурних ініціатив, громадських організацій, творчих колаборацій. В умовах війни та суспільних трансформацій ці спільноти виявляються особливо важливими як простори солідарності та взаємопідтримки.

7. Індустрійно-бізнесова функція – теоретично впливає з концепції творчих індустрій та теорії культурного виробництва і полягає у створенні професійних платформ для розвитку кіноіндустрії, налагодження бізнес-комунікацій, мобілізації фінансових ресурсів, укладання копродукційних альянсів та дистрибуційних контрактів. Найбільш розвинену індустрійну інфраструктуру має Одеський міжнародний кінофестиваль через секцію Film Industry Office, «Молодість» розвиває індустрійну функцію через Індустрійну секцію та Київську майстерню талантів, Docudays UA створив індустрійну платформу DOCU/ПРО, WIZ-ART x AHL створює практично орієнтовану індустрійну платформу, LINOLEUM інтегрує індустрійні компоненти через освітню програму. Особливого значення індустрійна функція українських кінофестивалів набула в умовах війни. Кінофестивалі стають одним з небагатьох місць, де українські кінематографісти можуть зустрітися з міжнародними партнерами, презентувати свої проекти та знайти можливості для копродукції, що є критично важливим в умовах обмеженого національного фінансування. Латентною функцією індустрійної діяльності кінофестивалів є не лише конкретні економічні транзакції, але й формування професійної інфраструктури кіноіндустрії. Через регулярні індустрійні події створюються стабільні професійні мережі, формуються стандарти виробництва та бізнес-практик, відбувається професійна соціалізація молодих продюсерів та кінематографістів, які вчаться «говорити мовою індустрії» – презентувати проекти, вести переговори, розуміти ринкову логіку. В довгостроковій перспективі ця інфраструктурна робота є не менш важливою, ніж конкретні угоди, укладені під час фестивалів.

Важливо відзначити, що ці функції реалізуються українськими кінофестивалями з варіативною інтенсивністю залежно від їхнього організаційного формату, інституційного масштабу та декларованої місії (табл. 3.1).

Таблиця 3.1.

### Функції українських кінофестивалів

Функція	Форми реалізації	Очікувані суспільні ефекти (явні/латентні)
Освітньо-професійна	Майстер-класи, кіношколи, пітчінги, менторські програми	Підготовка кадрів; формування професійних спільнот; символічний та практичний капітал для молодих авторів
Культурно-меморіальна	Програми пам'яті, архівні проєкти, ретроспективи, документування	Конструювання і збереження колективної пам'яті; з'ясування наративів про минуле
Туристично-регіональна	Подієвий туризм, бренд території, інфраструктурні ініціативи навколо фестивалю	Регіональний розвиток; збільшення кількості туристів та інвестицій; зростання символічного капіталу місця/території
Соціально-активістська	Тематичні програми, дискусії, кіноклуби, просвітницькі ініціативи (права людини тощо)	Адвокація соціальних змін; мобілізація громад; простір для маргіналізованих голосів
Культурно-дипломатична	Міжнародні програми, участь іноземних гостей, презентації за кордоном	Посилення міжнародного іміджу; культурна дипломатія; інтеграція в глобальний кінопростір
Спільнототворча (community-building)	Мережеві події, кіноклуби, резиденції, волонтерські ініціативи	Створення та зміцнення горизонтальних мереж; довготривалі локальні спільноти; соціальний капітал
Індустріально-бізнесова	Фільм-маркети, ринки, контакти дистриб'юторів, фінансування, копродукція	Розвиток індустрії; робочі місця; комерціалізація проєктів; вихід на міжнародні ринки

Кожна з цих функцій реалізується через специфічні механізми впливу на різні сегменти суспільства: 1) відбору та легітимації; 2) фреймування та контекстуалізації; 3) створення публічних просторів для дискусій; 4) мобілізації та колективної дії; 5) документування та архівування; 6) економічної стимуляції; 7) медіації та перекладу. Виокремлені механізми є результатом синтезу теоретичних положень та емпіричного аналізу діяльності українських кінофестивалів. Теоретично вони спираються на концепцію

інституційної дії та символічної влади (П. Бурдьє [269]), моделі фестивалів як медіаторів культурних смислів (М. де Серто [273]), теорії публічної сфери (Ю. Габермас [301]), а також на підходи до культурної пам'яті і документування сучасності. Емпірично механізми виведені шляхом контент-аналізу програмних документів і комунікацій фестивалів, аналізу практик публічної взаємодії, тематичних добірок, інституційних ініціатив та кейсів активізму й культурної дипломатії. Таким чином, механізми є не лише описовою категорією, а аналітичним узагальненням способів реалізації фестивальними інституціями своїх культурних, соціальних та політичних функцій. Ці механізми можна систематизувати за кількома рівнями: індивідуальний (вплив на окремих глядачів та учасників), груповий (вплив на професійні спільноти та локальні громади), інституційний (вплив на культурні інституції та кіноіндустрію) та макросоціальний (вплив на суспільні дискурси та культурну політику) (табл. 3.2). Розглянемо їх докладніше.

1). Механізм відбору та легітимації. Одним з найважливіших механізмів впливу кінофестивалів є відбір та легітимація кінематографічних творів через систему відбору, конкурсів та нагород. Кінофестивалі функціонують як «інстанції консекрації» (П. Бурдьє [270, р. 167–168, 254–258]) – інституції, що наділяють культурні об'єкти символічною цінністю через процедури відбору та визнання. Коли фільм відбирається до конкурсної програми престижного фестивалю чи отримує нагороду, він автоматично отримує символічний капітал, що відкриває доступ до міжнародної дистрибуції, фінансування наступних проєктів, критичної уваги. Наприклад, «Молодість» з акредитацією FIAPF функціонує як потужна інстанція легітимації для молодих кінематографістів: нагороди фестивалю відкривають доступ до міжнародних кінематографічних мереж та можливостей фінансування. У свою чергу Docudays UA виконує функцію легітимації документального кіно про права людини в українському контексті: включення фільму до програми фестивалю означає, що він відповідає не лише естетичним, але й етичним стандартам правозахисної спільноти. Це особливо важливо для фільмів про

контroversійні теми, де відбір фестивалем надає авторам символічний захист від можливої критики чи цензури.

2) Механізм фреймування та контекстуалізації. Кінофестивалі не просто демонструють фільми, але й фреймують їх – створюють інтерпретативні рамки через кураторські тексти, тематичні програми, панельні дискусії, каталоги. Цей механізм визначає, як глядачі будуть сприймати та інтерпретувати фільми, які смисли будуть актуалізовані, які зв'язки з соціальним контекстом будуть встановлені. Так, організація кримськотатарського дня під час «Молодості-53» (2024) із показом фільму «Чужа молитва» та панельною дискусією «Пам'ять та майбутнє: Крим у кінематографі та культурі, історія повернення» фреймує перегляд фільму крізь призму актуальної політичної проблеми окупованого Криму. Виставка кримськотатарських національних костюмів та прикрас «Кримська ідентичність» додає культурологічний контекст, перетворюючи кіноперегляд у комплексний досвід пізнання кримськотатарської культури.

3) Механізм створення публічних просторів для дискусій. Кінофестивалі створюють структуровані простори для публічного обговорення складних соціальних, культурних та політичних питань через панельні дискусії, круглі столи, Q&A-сесії з режисерами. Цей механізм особливо важливий для табуйованих або маргіналізованих у публічному дискурсі тем. Наприклад, фестиваль квір-кіно SUNNY BUNNY створює один з небагатьох публічних просторів в Україні для відкритого обговорення питань ЛГБТКІА+ ідентичностей та прав. Присутність представників організації «Військові ЛГБТКІА+» як почесних гостей церемонії легітимізує обговорення теми квір-людей в армії – теми, яка часто замовчується в патріотичному дискурсі. Фестиваль створює безпечний простір, де можливий відкритий діалог про складні питання без страху дискримінації чи стигматизації.

4) Механізм мобілізації та колективної дії. Деякі кінофестивалі не обмежуються дискусіями, але й стимулюють конкретні дії – від благодійних зборів до громадських ініціатив. Цей механізм перетворює культурну подію

на інструмент соціальної мобілізації. До прикладу, Кам'янець-Подільський міжнародний кінофестиваль «Бруківка» з початку повномасштабної війни проводить благодійні марафони сучасного українського кіно для збору коштів на підтримку Збройних Сил України.

5) Механізм документування та архівування. Кінофестивалі, особливо ті, що фокусуються на документальному кіно, виконують функцію документування соціальної реальності та створення візуальних архівів для майбутніх поколінь. Цей механізм має довгостроковий вплив на формування колективної пам'яті. Показові приклади – проєкт «Архів війни» Docudays UA, фестиваль “Cinema for Victory” та ін. Їхня діяльність – це не просто архівування, а створення структурованої бази даних, яка може бути використана для історичних досліджень, судових процесів, освітніх цілей.

6) Механізм економічної стимуляції. Кінофестивалі справляють економічний вплив на локальні спільноти через залучення туристичних потоків, створення тимчасових робочих місць, стимулювання розвитку сервісної інфраструктури (готелі, ресторани, транспорт). Наприклад, Трускавецький міжнародний кінофестиваль «Корона Карпат» експліцитно артикулює економічну мету, фестиваль «86» у Славутичі демонструє механізм економічної стимуляції через розвиток креативних індустрій.

7) Механізм медіації та перекладу. Кінофестивалі виконують функцію культурних медіаторів, які «перекладають» складні соціальні, політичні чи естетичні проблеми на доступну кінематографічну мову, роблячи їх зрозумілими для широкої аудиторії. Наприклад, фестиваль «Нова українська хвиля» презентував серію показів та обговорень з фаховими експертами українських фільмів, знятих після 2014 року. Це спроба «перекласти» складний період трансформації українського кіно після Революції Гідності для широкої аудиторії через структуровану програму показів з експертними коментарями режисерів, акторів, операторів та продюсерів. «ОКО» виконує функцію медіації між академічним етнографічним знанням та широкою публікою, «перекладаючи» наукові етнографічні дослідження на візуальну

кінематографічну мову, роблячи їх доступними для глядачів без спеціальної освіти.

Таблиця 3.2.

**Механізми впливу кінофестивалів, згруповані за рівнями їх домінантної дії**

<b>Рівень впливу</b>	<b>Механізм</b>	<b>Логіка впливу</b>
Індивідуальний рівень ( <i>глядачі, автори, учасники</i> )	Механізм відбору та легітимації	Надання символічного капіталу, професійного визнання, посилення авторської суб'єктності
	Механізм фреймування та контекстуалізації	Формування інтерпретативних рамок для сприйняття фільмів і суспільних тем
	Механізм медіації та перекладу	Пояснення складних тем, надання інтелектуальних і культурних інтерпретаційних ключів
Груповий рівень ( <i>професійні спільноти, локальні громади</i> )	Механізм створення публічних просторів для дискусій	Створення безпечних і професійних платформ для діалогу й обговорення суперечливих тем
	Механізм мобілізації та колективної дії	Перехід від культурного досвіду до соціальної дії: волонтерство, активізм, солідарність
Інституційний рівень ( <i>культурні інституції, індустрія</i> )	Механізм документування та архівування	Створення та збереження візуальних свідчень, історичних архівів, баз даних
	Механізм економічної стимуляції	Стимулювання локальних економік, розвиток індустрії, залучення туристів та інвестицій
Макросоціальний рівень ( <i>суспільні дискурси, культурна політика</i> )	Кожен з 7 механізмів проєктується на макрорівень як системний ефект	Формування культурної пам'яті, наративів, суспільних норм і політик через практики легітимації, архівації, медіації та мобілізації

Розглянуті механізми не функціонують ізольовано, а взаємодіють між собою, створюючи комплексний та багатовимірний вплив кінофестивалів на суспільство. Зокрема, відбір та легітимація створюють символічні ієрархії, які потім транслюються через медіа; фреймування впливає на те, як публічні дискусії будуть структуровані; документування створює матеріал для майбутніх інтерпретацій та переосмислень. Взаємодія цих механізмів забезпечує комплексний вплив кінофестивалів на формування культурних смислів, підтримку громадянського суспільства, розвиток інституцій та

формування суспільних наративів. В сукупності вони перетворюють кінофестивалі на потужні агенти культурних та соціальних змін, які довели свою життєстійкість у кризовий період як соціокультурні події, що не лише інтегрують спільноту, але й артикулюють національну позицію та документують історичні зміни, стаючи активними агентами культурних та соціальних змін.

### **3.2. Кінофестиваль як платформа репрезентації українського кіно**

Українські кінофестивалі є не просто інституцією з показу фільмів, а механізмом формування культурної видимості, артикуляції ідентичності та залучення аудиторій до процесу інтерпретації мистецтва а також, що вкрай важливо, – середовищем виробництва соціальних значень, місцем громадського діалогу та конструювання національного образу. У воєнний період ці функції набувають особливого значення: комунікаційні та репрезентаційні практики українських фестивалів переорієнтовуються на захист інформаційного простору, мобілізацію підтримки, зміцнення солідарності та протидію російським наративам. Публічний вимір фестивальної діяльності стає інструментом культурної стійкості та суб'єктності України на міжнародній арені.

Ці механізми найяскравіше проявляються в еволюції фестивальних переможців, що відображає трансформацію національного кінематографа від постколоніальної залежності до суб'єктного висловлювання. Так, у 1970–1980-ті роки призерами КМКФ «Молодість» переважно були російські кінематографісти. У 1990-ті роки після проголошення незалежності України, попри акцент на «дебютах авторів, які нині стали класиками» [205], Гран-прі здобували здебільшого зарубіжні стрічки; українських дебютів було небагато. Хоча перша половина декади виявилася продуктивною для національного кінематографа, відсутність дистрибуції призводила до тривалого зберігання фільмів «на полиці» [205]. Серед дебютних робіт варта уваги сатирична

комедія «Вперед, за скарбами гетьмана!» (1993, реж. В. Кастеллі; кіностудія ім. О. Довженка та ВГО «Фест-Земля»). Стрічка розповідає про Івана Полуботка – далекого нащадка гетьмана Павла Полуботка, – який стає об'єктом уваги іноземних і українських спецслужб через нібито відомий йому код до банківської скриньки зі скарбами предка. Фільм презентовано в Німеччині, Великій Британії та Італії; на «Молодості» він отримав диплом журі «За гротеск та політичну далекоглядність» (1993). Сам режисер характеризував роботу як постмодерністську [31].

Перший фільм, представлений від України, що отримав у конкурсній програмі КМКФ «Молодість» найвищу нагороду – Гран-прі («Скіфського оленя» і грошову нагороду \$10 тис.) – це «Щастя моє» [93] С. Лозниці (хоча С. Лозниця білоруського походження і з 2001 року проживає у Німеччині), представлений на 40-й ювілейний кінофестиваль «Молодість» (2010) [93]. Згодом, у 2013 році у 43-му сезоні КМКФ «Молодість», у номінації «Національний короткометражний фільм» отримав нагороду український фільм режисера О. Ратія «Повернення (множина)» [12], і був відібраний для представлення в секції Short Film Corner Каннського фестивалю. Стрічка «Помин» отримала диплом екуменічного журі та спеціальну відзнаку в національному конкурсі [12], а спеціальні відзнаки – документальні стрічки «Дорога» (реж. М. Ксьонда) та «З людського життя. Богема» (реж. Г. Федоряченко) «за майстерність викликати емоцію» та «за гуманітарну іронію» відповідно. У тому ж 2013 році фільм «Дорога» у національному конкурсі Одеського кінофестивалю був визнаний найкращим українським фільмом. Загалом, як відзначили організатори фестивалю, 43-й сезон «Молодості» виявився «радикально насиченим саме вітчизняним кінематографом і відеоартом» [30]. У Національному конкурсі 44-го сезону «Молодості» (2014) переміг документальний короткометражний фільм молодого режисера Нікона Романченка про Майдан «Обличчя» [138] (Додаток В, Рис. В.7).

Володарем Гран-прі 51-го сезону «Молодості», проведеного у складних умовах початку повномасштабної війни (грудень 2022 р.) став фільм «Памфір» (реж. Д. Сухолиткий-Собчук, 2022). Гран-прі 52-го КМКФ «Молодість» (2023) отримав повнометражний дебютний фільм Еманюель Ніко «Дальва» (Франція, Бельгія, 2022), утім серед переможців цього сезону були і українські стрічки (Додаток В, Рис. В.10): у номінації студентських фільмів міжнародного конкурсу фільм «Tutti» (реж. А. Савицька, 2023) здобув «Скіфського оленя» і \$2 тис. від спонсора міжнародного відеопродакшена Amo Pictures, а також Приз глядацьких симпатій [195]. Стрічка висвітлює підготовку хору «Щедрик» до міжнародних гастролей у воєнний період. Режисерка А. Савицька, випускниця Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, яка з 10-го класу є учасницею цього хору, так пояснила назву фільму: «“Tutti” – це музичний термін, який означає, що грають і співають всі разом» [80]. Спеціальну відзнаку від журі національного конкурсу отримали ігрові короткометражні фільми «Там, де він ступав» (реж. Є. Гармаш, 2023) [195] та «Войси з Бахмута» (реж. І. Бабаєв, 2023) [80]. Серед переможців у номінації національного короткометражного конкурсу – архівний документальний фільм «Анкета» (реж. Н. Ільчук, 2022) [195].

Серед переможців 53-го сезону КМКФ «Молодість», що відбувся у жовтні 2024 року, були і фільми українських режисерів (Додаток В, Рис. В.11). Зокрема, Гран-прі («Скіфського оленя» і грошову винагороду \$5 тис.) отримав дебютний повнометражний ігровий фільм «Медовий місяць» (реж. Ж. Озірна, 2024), світова прем'єра якого відбулася у вересні 2024 року у програмі «Biennale College Cinema» 81-го Венеційського міжнародного фестивалю в Італії [319]. Найкращим короткометражним фільмом міжнародного конкурсу і володарем «Скіфського оленя» та грошової нагороди \$2 тис. стала стрічка «Ми хочемо тут жити» (реж. А. Туркан, 2023) [232]. Переможцем національного конкурсу короткометражних фільмів визнано документальну стрічку «Лелеки завжди повертаються додому» (реж. І. Козютинська, 2023),

фільм отримав «Скіфського оленя» і грошову винагороду 80 тис. грн [232]. Спеціальною відзнакою національного конкурсу короткометражних фільмів було нагороджено стрічки: «Додаткові Сцени» (реж. Р. Хімей і Я. Малащук, 2024) – «за дослідження нової дійсності через експериментальний підхід у роботі з актором» [232]; «Територія дитинства» (реж. М. Шкрабалюк, 2024) – «за невинність і ніжність, що переживуть смерть і темряву» [232]. Спеціальною відзнакою на фестивалі було удостоєно фільм «Відеокамера sony dcr-trv265e digital8» (реж. Г. Заяць, 2024) – «за експериментально-бунтівну форму, в основі якої лежать роздуми про сутність відео і камери та влучне культурологічне спостереження за еволюцією українського суспільства з початку 2000-х і до сьогодні» [232]. Переможцем документального конкурсу «Молодості-53» у жовтні 2024 року стала стрічка «Квіти України» (реж. А. Борець; Польща, Україна, 2024), яка отримала «Скіфського оленя» і грошову винагороду \$2 тис. [232].

Від початку діяльності Одеського МКФ серед фільмів–лауреатів премії «Золотий Дюк» за найкращий фільм (міжнародна програма) лише у 2019 році від України була стрічка «Додому» (реж. Н. Алієв) і у 2021 році – «Стоп-Земля» (реж. К. Горностаї). З початку повномасштабної війни у Національному конкурсі 13-го ОМКФ, що проходив у Варшаві (жовтень 2022 р.) Гран-прі і нагороду у номінації «Найкращий український повнометражний фільм» отримала стрічка «Бачення метелика» – дебют режисера Максима Наконечного. Прем'єра фільму відбулася того ж 2022 року на Каннському кінофестивалі [122], у прокат стрічка вийшла у 2023 році. Під час 14-го сезону ОМКФ (Чернівці, серпень 2023 р.) спеціальні нагороди журі і особливі відзнаки отримали такі документальні українські фільми на воєнну тематику: найкращим документальним фільмом у сфері захисту прав людини визнали стрічку «Ми не згаснемо» (реж. А. Коваленко); документальний фільм «Правило двох стін» (реж. Д. Гутнік) [235]. На 15-му ОМКФ у 2024 році переможцем національної конкурсної програми у номінації «Найкращий

український повнометражний документальний фільм» стала стрічка «Гляделов» (реж. К. Кравцова, 2023) [173].

Переможцем Київського міжнародного кінофестивалю, заснованого Богданом Ступкою, став повнометражний художній фільм Михайла Ілленка «ТойХтоПройшовКрізьВогонь» (2011), прем'єра якого відбулася як раз під час 3-го сезону фестивалю (2011), фільм отримав Гран-прі «Золоті Крила» [234] (Додаток Є, Рис. Є.1).

На 1-й сезон Карпатського гірського міжнародного кінофестивалю (СМІFF) (2020) було представлено 116 робіт із 45 країн світу, з них відібрано 9 переможців, які були визнані найкращими за результатами кіноконкурсу [76]. Серед них варто відзначити переможців і з України, зокрема приз «За віру в добро та справедливість» отримав найкращий ігровий повнометражний фентезійний фільм «Тільки диво» (реж. О. Каретник, 2019) [76]. Події цієї різдвяної казки розгортаються в переддень свята Миколая. Для стрічки українська дизайнерка Айна Гассе створила понад 500 казкових костюмів, з яких 300 – ручної роботи. Кінофестивальна прем'єра стрічки відбулася у листопаді 2019 року на 15-му Міжнародному кінофестивалі фільмів для дітей та юнацтва «Ролан» у Єревані, де фільм отримав спеціальний приз журі. У грудні фільм вийшов в обмежений український прокат [225]. Крім цього фільму, була відзначена Призом глядацьких симпатій й короткометражна стрічка «Домовина» (реж. К. Тарасов, 2019) [76]. У тому ж році вона здобула ще декілька нагород на різних кінофестивалях України: Запорозькому міжнародному кінофестивалі ZIFF'19 – перше місце у номінації «Кращий ігровий фільм» та відзнаку «За кращу режисуру»; відзнаку «Кращий режисер» на міжнародному кінофестивалі «Буковина»; відзнаку «Кращий фільм програми» Ukrainian Film School в рамках ОМКФ–2019 [238]; окрему відзнаку журі на 6-му фестивалі короткометражного кіно «Громадський проєктор» [261]; а також став справжнім тріумфатором на Іранському кінофестивалі, отримавши три нагороди [238]. Це надало поштовх і для екранізації стрічки за підтримки Міністерство культури, молоді та спорту України. Кадім Тарасов –

приклад режисера, який створює саме фестивальне кіно: в рамках проекту «Дивись українське!» він «екранізував 5 фільмів, які було відібрано до офіційних конкурсних програм 46 українських та міжнародних кінофестивалів у 21 країні світу, де режисер отримав 12 нагород та відзнак» [238].

Додаткові приклади фестивального кіно ілюструють траєкторії дистрибуції стрічок у межах міжнародних і національних кінофестивалів:

– фільм «Лелеки завжди повертаються додому» (реж. Г. Козютинська) ще до перемоги в Національному конкурсі на «Молодості-53» мав значну фестивальну історію. Стрічка була визнана найкращим фільмом Національного конкурсу за версією глядачів 15-го Львівського міжнародного фестивалю короткометражних фільмів Wiz-Art (2023) [174] (Додаток I, Рис. I.7), представлена на Doc Kyiv Fest (2024), а також брала участь у кількох міжнародних кінофестивалях, зокрема European Short Film Audience Award (2024), Брюссельському фестивалі короткометражних фільмів (2024) та Interfilm ISFF Berlin (2024) [112]. У 2025 році фільм здобув спеціальну відзнаку конкурсу національних документальних фільмів у 2-му сезоні феміністичного кінофестивалю «Гаккебуш» «за сильне, цілісне і щемке висловлювання» [17];

– під час 6-го Кам'янець-Подільського кінофестивалю «Бруківка» (вересень 2023 р.) Гран-прі у національному конкурсі отримав анімаційний фільм з елементами фентезі «Маріуполь. Сто ночей» режисерки та аніматорки Софії Мельник [120] (Додаток I, Рис. I.5). Згодом стрічка була представлена майже на всіх провідних українських кінофестивалях: KISFF, «Молодість», «Бардак», Docudays UA, «ОКО» та інших.

Успіх українського кіно на національних фестивалях супроводжувався визнанням і на спеціалізованих регіональних кінофорумах. Серед переможців 3-го сезону Карпатського гірського міжнародного кінофестивалю (СМІFF) (вересень 2022 р.), на який представлено 7 повнометражних і 10 короткометражних фільмів на гірську тематику, були і українські фільми: в номінації «найкращий короткометражний фільм» приз отримала стрічка «Минуле Майбутнє Гора» (реж. М. Лук'янчук, 2021), спеціальну відзнаку журі

– стрічка «Плай» (реж. Є. Джишиашвілі, 2021), Приз глядацьких симпатій – документальний фільм «Вільна людина. Проща» (реж. С. Дмитренко, 2022) [77]. Під час 5-го сезону (2024), хоча жоден з українських ігрових фільмів не отримав нагороду, утім, серед переможців за результатами глядацького голосування визначено документальні українські фільми: «Кипарис» (реж. М. Носок) та «Що ми втратили?» (реж. М. Нікітюк) [75] (Додаток I, Рис. I.2). Закритий показ короткометражної стрічки «Що ми втратили?» за участі самих підлітків, представників української кіноіндустрії та журналістів відбувся 13 вересня 2023 року у Києві [186].

У номінації «Національне кіно» 9-го сезону Трускавецького міжнародного кінофестивалю «Корона Карпат» (2021) (Додаток I, Рис. I.1) отримали відзнаки актор Є. Ламах за найкращу чоловічу роль у фільмі «Черкаси» (реж. Т. Яценко, 2014); акторка М. Кошкіна за найкращу жіночу роль у фільмі «Забуті» (реж. Д. Онищенко, 2019); український кінорежисер В. Тихий за найкращу режисуру фільму «Наші котики» (2020) [92].

На Львівському міжнародному фестивалі короткометражних фільмів Wiz-Art у Національній конкурсній програмі 15-го сезону (грудень 2023 р.) найкращим фільмом за версією журі стала стрічка «Вибухи біля музею» (реж. Р. Хімей і Я. Малащук, 2023) [174].

За результатами глядацького голосування 8-го фестивалю незалежного короткометражного українського кіно «Бардак» (Харків, 2024), Гран-прі отримав фільм «Останній (Крайній) дубль» (реж. О. Кібальник). Найкращим фільмом, на думку журі, стала стрічка «Звичайний день» (реж. Г. Блінов), відзначена «за влучний, іронічний та лаконічний портрет української буденності» [245].

Організатори фестивалів все частіше намагаються зосередитися на різноманітності, що передбачає зокрема, й активну підтримку жінок-режисерів, соціальних меншин та інших непередставлених груп у кіноіндустрії [317, р. 139]. Зокрема, найкращим ігровим фільмом національного конкурсу 2-го сезону феміністичного кінофестивалю «Гаккебуш» (2025) визнано стрічку

«Креветки, вимикач, бичок і пляшечка» (реж. О. Пирожик), відзначену «за сміливість у пошуку візуальної мови та оригінальне осмислення трагічної реальності» [17]. Саме на фестивалі відбувся прем'єрний її показ. Спеціальною відзнакою конкурсу ігрових короткометражних фільмів нагородили «Ужгород, в укриття!» (реж. О. Горієнко) «за легкість, дотепність та точне відчуття сьогодення» [17]. Лауреатом в номінації «Найкращий документальний фільм національного конкурсу» стала стрічка «4.5.0» (реж. А. Рура) «за щемкість історії і впевнений старт у документалістиці» [17].

Щодо Фестивалю квір-кіно SUNNY BUNNY, то у 2-му сезоні (2024) за оцінюванням журі кінокритиків української короткометражної програми квір-фільмів диплом у цій категорії отримала стрічка «Крим» (реж. К. Храмцова) [11]. Крім того, переможцем першого в Україні пітчінгу фільмів короткого метру на ЛГБТКІА+ тематику став кінопроект «Серпанок» (реж. Ю. Катинський), отримавши також 80 тис. грн. від спонсора фестивалю [11] (Додаток К, Рис. К.1).

Головний приз конкурсу RIGHTS NOW 21-го сезону Docudays UA (2024) отримав фільм «Все має жити» (Польща, Україна; реж. Т. Дородніцина, А. Литвиненко); головний приз конкурсу DOCU/Україна, а також спеціальну відзнаку конкурсу DOCU/Світ отримав фільм «Фрагменти льоду» (Україна, Норвегія; реж. М. Стоянова) [286].

Головним переможцем першого сезону кінофестивалю “Cinema for Victory” (2024) став фільм «Довга доба» (реж. А. Бадоев) [224] (Додаток М., Рис. М.5а). Головний приз “Cinema for Victory” – кошти від меценатів у розмірі 100 тис. грн. – Алан Бадоев разом зі своєю командою переказали на відкритий благодійний збір для допомоги з лікуванням тяжкопоранених військових [178]. 24 лютого стрічку показали на телеекранах, а вже у травні фільм розмістили на стрімінговій платформі Netflix. У квітні 2024 року стрічку показали у штаб-квартирі Ради Європи в Страсбурзі [224]. Крім головного переможця, сім фільмів отримали окремі відзнаки у різних номінаціях. Зокрема, номінацію глядацьких симпатій отримала стрічка «Терикони» (реж.

Т. Томенко). Спеціальні відзнаки також отримали документальні фільми: «Володарі неба. На межі» (реж. М. Хотіленко), «Проникаюче світло» (реж. В. Ключев), «Йди за мною» (реж. Л. Левицький), «Область героїв» (реж. О. Комаровський) (вперше демонструвався у кінотеатрах України з 24 листопада 2022 року [71]), «Форма вогню» (реж. В. Київський), «Незавершений політ» (реж. М. Короткий) та «Авіапрорив на Азовсталь. Небо» (реж. А. Шевченко) [178].

У конкурсі 2-го сезону кінофестивалю “Cinema for Victory” (2025) взяли участь 18 кінострічок, які пройшли технічний відбір, про вторгнення РФ на територію України. Гран-прі отримала команда фільму «Номо Аманс» (реж. О. Лідаговський). Переможцями стали також стрічки: у номінації найкращий короткометражний документальний фільм – стрічка «Спомин про майбутнє» (реж. С. Гороб); у номінації найкращий повнометражний документальний фільм – «Спомин» (реж. Д. Левчук); найкращою операторською роботою журі відзначило фільм «Підйомна сила» (реж. О. Стратієнко); найкращою режисерською роботою – фільм «Воїни науки» (реж. К. Бін). Спеціальні відзнаки було вручено актору-військовослужбовцю Олександрю Печериці, який став героєм фільму «Позивний “Артист”» (реж. М. Тузов), а також команді фільму «Операція Курськ» (реж. Д. Куєвда) [145].

Переможцем української повнометражної програми першого сезону «ОКО» (2020) був фільм «Портрет на тлі гір» (реж. М. Руденко, 2019). Переможці фестивалю отримали дипломи та грошові призи у розмірі 25 тис. грн. (повний метр) та 13 тис. грн. (короткий метр) від спонсора онлайн-кінотеатру MEGOGO [176]. Переможцем 4-го сезону фестивалю «ОКО» (2023) в українській повнометражній програмі було визнано документальний фільм «Життя на межі» (реж. П. Перешок) [167]. Головну нагороду секції ОКО GLOBAL 5-го сезону «ОКО» (2024) здобув український фільм «БожеВільні» (реж. Д. Тарасов, 2023). Режисер кінострічки отримав €1 тис. призових, фестивалний трофей та диплом [197].

Отже, аналіз переможців українських кінофестивалів протягом останніх десятиліть виразно демонструє трансформацію національного кінематографа та його ролі в конструюванні культурної ідентичності. Якщо у 1970–1980-х роках призерами КМКФ «Молодість» переважно були російські кінематографісти, а в 1990-х Гран-прі здобували здебільшого зарубіжні стрічки за мінімальної представленості українських дебютів, то від 2010-х років спостерігається послідовне зростання присутності українського кіно у фестивальных конкурсах та його визнання як на національному, так і міжнародному рівнях.

Переломним моментом став 2014 рік – Революція Гідності та початок російської агресії на Сході України радикально змінили тематичні пріоритети національного кінематографа і водночас його фестивальну репрезентацію. Символом переходу до нової парадигми, де українське кіно стає інструментом артикуляції національної ідентичності, історичної пам'яті та актуального політичного досвіду, стала перемога документального фільму «Обличчя» про Майдан на 44-му сезоні «Молодості» (2014).

З початком повномасштабної російсько-української війни у 2022 році ця тенденція інтенсифікувалася. Створення спеціалізованих фестивалів воєнної документалістики («Cinema for Victory», «Кінохроніки війни»), домінування воєнної тематики серед переможців усіх провідних українських кінофорумів, а також успішна циркуляція українських фільмів у міжнародному фестивальному просторі свідчать про формування проукраїнського кінематографічного дискурсу. Українське кіно перестало бути маргінальним сегментом фестивальных програм, натомість стало центральним елементом культурного опору, механізмом документування травматичного досвіду та інструментом міжнародної комунікації про війну.

Показовою є циркуляція окремих фільмів у фестивальному просторі: стрічки, що здобувають визнання на одному фестивалі, послідовно представляються на інших, формуючи канон українського фестивального кіно. Наприклад, фільм «Лелеки завжди повертаються додому» здобув

нагороди на Wiz-Art, «Молодості» та «Гаккебуш», а «Маріуполь. Сто ночей» переміг на «Бруківці» і був представлений майже на всіх провідних українських фестивалях. Це свідчить про формування спільного смислового простору, де різні фестивалі взаємно легітимізують значущість певних фільмів і тем.

Зміна тематичних пріоритетів супроводжується зміною жанрових та естетичних характеристик: домінування документалістики над ігровим кіном, актуалізація експериментальних форм («Відеокамера sony dcr-trv265e digital8»), поява феміністичних та квір-наративів («Гаккебуш», SUNNY BUNNY), етнографічна репрезентація («ОКО»). Водночас зберігається орієнтація на міжнародні стандарти – прем'єри українських фільмів-переможців часто відбуваються на престижних європейських фестивалях (Венеція, Канни), що свідчить про їхню подвійну функцію: артикуляція національної ідентичності та інтеграція у глобальний кінематографічний контекст.

Таким чином, кінофестивальний рух в Україні виконує не лише репрезентативну, а й комунікативну функцію – формуючи спільноти, окреслюючи культурні межі та забезпечуючи символічне визнання кінематографічних практик. Водночас у межах цієї культурної екосистеми кінофестивалі стають також потужними інституційними посередниками між автором, аудиторією та професійним середовищем. Саме в цьому аспекті відкривається інший вимір їхнього функціонування – як платформи підтримки, промоції та дистрибуції українського кіно, які створюють можливості для появи нових імен, копродукцій і міжнародних колаборацій.

Кінофестивалі також надають можливість режисерам, продюсерам та іншим митцям з усього світу спілкуватися один з одним, обмінюватися досвідом та домовлятися про співпрацю, забезпечуючи таким чином обмін інформацією. Часто саме таке спілкування відкриває світові нові таланти та нові тенденції у сфері кіно. Перемога або навіть участь фільму у фестивальній програмі суттєво впливає на його подальше просування: забезпечує видимість

у професійному середовищі, розширює коло партнерів для дистрибуції, сприяє пошуку фінансування для наступних проєктів. Провідні українські фестивалі – КМКФ «Молодість», ОМКФ, Docudays UA, KISFF та інші – виконують роль індустрійних хабів, де поєднуються мистецький відбір і професійна взаємодія. Таким чином, кінофестиваль функціонує не лише як соціокультурна подія, а й як механізм циркуляції кінематографічного продукту, що формує траєкторії його подальшого життя в національному та міжнародному контекстах.

Наприклад, КМКФ «Молодість» зосереджується на демонстрації дебютних фільмів та сприяє відкриттю нових українських і міжнародних кінематографічних талантів. Значна частина режисерів, чії роботи були представлені на цьому фестивалі, згодом здобували визнання на провідних світових майданчиках – від «Золотої пальмової гілки» Каннського кінофестивалю до премії «Оскар». Як зазначає Андрій Халпахчі, «фестиваль – це особливе поняття, те, що називають “фестивальним кіно”. Але фестиваль – це і іноді майданчик для просунення фільму далі у прокаті» [110]. Таким чином, фестиваль «Молодість» виконує подвійну функцію – естетичну й індустрію: він одночасно репрезентує авторське кіно та інтегрує його в механізми кіноринку.

В останні роки, за спостереженнями А. Халпахчі, змінюються акценти у співвідношенні авторського та масового кінематографа. У конкурсній програмі фестивалю представлено широкий жанровий спектр – від авангардних експериментів до фільмів, орієнтованих на широку глядацьку аудиторію. На «Молодості» намагаються представити різні вектори розвитку молодих режисерів: «хтось шукає авангардну, оригінальну форму, а хтось прагне працювати для масового глядача» [110], – наголошує він. На його думку, створити фільм, здатний зацікавити широку публіку, – це «справжнє мистецтво» [110]. Крім того, за словами А. Халпахчі, фестиваль виконує важливу промоційну функцію, допомагаючи просуванню українського кіно за межами країни: «фестиваль допомагає просуванню українського кіно і є дзеркалом, те що ми маємо – те ми і показуємо. Але наше завдання і

пропагувати ці фільми за кордоном, наприклад, наш національний конкурс, <...> наше завдання не тільки показати тут і знайти переможця» [1]. Після завершення фестивалю команда «Молодості» формує добірки найкращих стрічок – насамперед переможців – і розсилає їх до європейських телеканалів, дистриб'юторів, міжнародних кінофестивалів, зокрема Каннського кінофестивалю. Організуються зустрічі з продюсерами та потенційними партнерами, що нерідко сприяє укладанню угод про копродукцію. Як підкреслює А. Халпахчі, саме цей напрям діяльності є одним із ключових шляхів розвитку українського кіно [1].

У свою чергу Л. Новікова, спираючись на тривалий досвід роботи у дирекції «Молодості», зазначила, що «копродукція має свої переваги і недоліки. <...>. Універсалізація тем і образів творів спільного виробництва нерідко призводить до нівелювання своєрідності національних культур. Орієнтація на міжнародну аудиторію визначає специфічні підходи до національної проблематики і прийомів її інтерпретації. Досить пригадати дискусії у вітчизняній пресі стосовно негативного портретування української дійсності у фільмі М. Слабошпицького «Плем'я» на тлі його значного міжнародного фестивального успіху» [157, с. 381–382]. Зауважимо, що кримінально-драматичний фільм режисера М. Слабошпицького (який уперше дебютував саме на фестивалі «Молодість» ще на початку 2000-х) «Плем'я» (2014) є копродукцією України і Нідерландів і дебютною стрічкою, світова прем'єра якої відбулася на Каннському фестивалі у травні 2014 року у конкурсній програмі «Тиждень критики», отримавши одразу три нагороди з чотирьох можливих – приз фонду Ган, приз «Одкровення» (Prix de la révélation) та Гран-прі. Причому, цей фільм став єдиним, який за 53-річну історію «Тижня критики» отримав таку кількість нагород [219]. У вересні 2014 року цей фільм було показано і в Україні. Стрічка розповідає про молодого хлопця Сергія, який прибуває до інтернату для глухих, де вступає в кримінальне угруповання «Плем'я» й закохується в дівчину Аню. Стрічка особлива тим, що вона стала першим фільмом у світі, знятим без єдиного слова

– виключно жестовою мовою, і при цьому не має субтитрів, інтертитрів чи закадрового голосу. Стрічка вийшла в прокат у десятках країн та була представлена на понад 100 кінофестивалях світу, де отримала понад 40 нагород [219].

КМКФ «Молодість» завжди точно визначав вектори розвитку молодого кіно й віднаходив серед учасників перспективних режисерів. Ще за радянських часів кінофестиваль «Молодість» став платформою відкриття багатьох українських кінематографістів, які на той час тільки починали свій шлях у кіно. «На “Молодості” вистрілюють імена Михайла Ілленка з роботою “Театральні історії” (1978), Володимира Бортка за фільми “Роль” (1972) та “Канал” (1976), Володимира Попкова з його “Лицар Вася” (1974), Анатолія Борсюка за стрічку “Метаморфози”» [133]. У 1979 році Гран-прі кінофестивалю отримала стрічка «Вавилон ХХ» Івана Миколайчука, створена на Київській кіностудії імені Олександра Довженка [259] (Додаток В, Рис. В.3). У цьому фільмі митець поєднав ролі сценариста, режисера, актора і композитора, продемонструвавши універсальність творчого обдарування. Стрічку знято за мотивами роману Василя Земляка «Лебедина зграя», який розповідає про перші кроки колективізації в українському селі. Це був режисерський дебют, що став визначною подією в історії українського кінематографа. Автору вдалося «пробитися» крізь радянську цензуру та реалізувати власне художнє бачення. Як зазначалося, «Миколайчук не тільки успішно дебютував як режисер, він зробив неможливе, – прорвався крізь чиновницькі загорожі й ціною великого напруження разом зі своїми однодумцями створив високохудожній поетичний фільм. “Вавилон ХХ” викликав широкий розголос. <...>. Значення фільму також у тому, що він реабілітував репутацію українського кіно, став його класикою і продовжує жити повноцінним життям, здобуваючи нових прихильників» [14]. Фільм посів 10-ту позицію у списку ста найкращих стрічок в історії українського кіно, ставши знаковим прикладом поетичного напрямку та важливою віхою у становленні національного кінематографа [78].

На «Молодості-89» приз за кращий український короткометражний дебют отримала стрічка «Кордон на замку», у якій відображено атмосферу останніх років існування радянської системи та протест проти неї. Режисер картини Сергій Лисенко (1988) [185], один з учасників молодіжного об'єднання «Дебют», створеного у 1987 році при Київській кіностудії імені Олександра Довженка [226], представив фільм на десятках міжнародних фестивалів, однак саме «Молодість» надала подальший імпульс для прокатного показу в кінотеатрах.

У 1990-х роках на фестивалі «Молодість» також були представлені дебютні роботи низки українських режисерів. Зокрема, Олексій Левченко представив фільм «Єлисейські поля» (1993) – різдвяну драму за сценарієм Андрія Куркова, що розповідає про любовний трикутник у маєтку вельможного пана. Свою першу повнометражну ігрову стрічку – «Співачка Жозефіна та мишачий народ» (1994), створену у копродукції України та Німеччини за мотивами творів Франца Кафки, представив Сергій Маслобойщиков. Це притча про місце мистецтва і людини у світі, про тендітну межу між творчістю та смертю. Головна героїня – Жозефіна – існує в ілюзорному просторі театру, музики й співу, вбачаючи у власному голосі форму влади, здатну захищати її народ [212]. У 2018 році компанія «Кінотур» здійснила сканування, реставрацію, кольорокорекцію та створення цифрової версії цього фільму [90]. Варто також згадати й інших українських режисерів, які представили свої роботи на «Молодості»: Володимир Тихий з дебютною короткометражною стрічкою «Русалонька» (1996); Єжи Гофман з польською історичною драмою «Вогнем і мечем» (1996), у якій Міхал Жебровський і Богдан Ступка виконали головні ролі (згодом стрічку було перетворено на телевізійний серіал) (Додаток В, Рис. В.5) [205]. Таким чином, має рацію Л. Новікова, констатує, що кінофестиваль «Молодість» є «віддзеркаленням генези національного простору України» [153], що підтверджує його роль не лише як платформи для кінодебютів, а й як індикатора культурних процесів,

характерних для різних історичних етапів розвитку українського кінематографа.

КМКФ «Молодість» відіграв ключову роль у відкритті Олега Сенцова. У 2012 році режисер подав на розгляд відбіркової комісії свій дебютний повнометражний фільм «Гамер» – роботу, виконану в аматорському стилі з мінімальним бюджетом, зібраним друзями. Попри «технічну сирість», члени комісії розгледіли виразний авторський потенціал і рекомендували стрічку до участі в Міжнародному кінофестивалі в Роттердамі (IFFR) [110], де вона дебютувала того ж року, започаткувавши міжнародну фестивальну траєкторію. Дирекція фестивалю на чолі з А. Халпахчі сприяла дофінансуванню проєкту через Держкіно для завершення постпродакшну, що дозволило трансформувати аматорську версію в професійну. Крім того, «Молодість» підтримала розробку наступного сценарію режисера – «Носоріг». Як підкреслив А. Халпахчі: «Ми зрозуміли, що відкрили творче ім'я на нашому фестивалі. І тому з гордістю запросили його до журі – на жаль, <...> віртуально» [110].

Здобула визнання на «Молодості» й режисерка-початківця Вікторія Трофименко, нині відома режисерка, сценаристка та креативна продюсерка, членкиня Європейської та Української кіноакадемій. На 44-му сезоні кінофестивалю вона представила дебютний повнометражний фільм «Брати. Остання сповідь» (2013), знятий за мотивами бестселера шведського письменника Торґні Ліндгрена «Джмелиний мед». Це історія любові та ненависті двох братів похилого віку у віддаленому від інших людей карпатському селі, єдиним зв'язком з якими була письменниця, яка випадково опинилася на хуторі і по частинах почала збирати історію їхнього життя [13]. Головна інтрига фільму – зрозуміти, чому брати ненавидять один одного і чим все це закінчиться, а заодно прийняти сповідь і відпустити. Цей фільм став першим українським кінопроєктом, відібраним для трьох фестивалів класу «А», зокрема, у Гоа, Шанхаї, де здобув численні нагороди [13]. Саме за ініціативи «Молодості», який виступив дистриб'ютором фільму на території

України, у грудні 2014 року стрічка вийшла в широкий український прокат [110].

На «Молодості-44» (2014) дебютував Никон Романченко – на той час випускник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого – з документальною стрічкою «Обличчя» про події Майдану. Фільм, що був дипломною роботою молодого режисера, здобув перемогу в Національному конкурсі. Інша його робота – «Leopolis Night» (2022) – принесла автору нагороди на КМКФ «Молодість» та Одеському міжнародному кінофестивалі, а також брала участь у Сараєвському кінофестивалі, GoShort (Нідерланди) та Міжнародному фестивалі артхаусного кіно в Батумі. На низці міжнародних кінофестивалів були представлені й короткометражні стрічки «Поза зоною» та «Тера». Нині Н. Романченко є одним з ідеологів ГО «Сучасне Українське Кіно» та членом Української кіноакадемії [148].

Гран-прі 51-го КМКФ «Молодість» (грудень 2022 р.) здобув фільм «Памфір» (2022, реж. Д. Сухолиткий-Собчук). Під час сезону стрічку показано чотири рази. Світова прем'єра відбулася 22 травня 2022 року на 75-му Каннському кінофестивалі в престижній програмі «Двотижневик режисерів» [228]. Згодом фільм відібрано до програм понад 40 фестивалів у 25 країнах. Проте широкий український кінопрокат розпочато лише у березні 2023 року – після перемоги на «Молодості».

Варто також згадати про фільм «Фото на пам'ять» (реж. О. Черних), українська прем'єра якого відбулася у 2024 році на Docudays UA, після участі у International Documentary Film Festival Amsterdam (IDFA) – головному фестивалі документального кіно у світі [127].

Чимало українських фільмів, що здобувають визнання на кінофестивалях, є результатом міжнародної копродукції – механізму, який не лише компенсує обмежені ресурси національного кінематографа, але й розширює доступ до глобальних ринків, сприяє культурному обміну та посилює міжнародну солідарність, особливо в умовах війни. Цей підхід

трансформує фестивальну платформу в інструмент культурної дипломатії, де спільне виробництво стає актом солідарності та опору. Зокрема, Одеський міжнародний кінофестиваль (ОМКФ) після 2014 року став символом культурної стійкості України, активно підтримуючи вітчизняне виробництво та можливості копродукції. На 13-му ОМКФ у Варшаві (2022) у номінації «Найкращий документальний фільм» польсько-українське журі відзначило стрічку «Терикони» (реж. Т. Томенко) [122]. Головну премію 14-го сезону ОМКФ (Чернівці, серпень 2023 р.) – «Золотий Дюк» та грошову винагороду 50 тис. грн – отримали три фільми, серед яких документальна робота «Звідки куди» (реж. М. Хамела) – результат спільного виробництва Польщі, України та Франції [235].

У ширшому контексті фестивальна діяльність спрямована на подолання подвійного виклику: інтеграцію українського кіно в міжнародний кінопрокат (зокрема, у Франції, Польщі, Німеччині та інших країнах) та формування довіри й лояльності вітчизняної аудиторії до національного кінематографа. З цією метою українські фестивалі систематично організовують постфестивальні тури переможців у регіонах України, зокрема тижні українського кіно в невеликих містах з участю режисерів, акторів і кінознавців. Такі ініціативи сприяють децентралізації культурного доступу, стимулюють діалог між авторами та глядачами, а також формують національну кінематографічну спільноту. Сьогодні український глядач має повірити в свою країну і в українське кіно – це промоційна стратегія і водночас акт культурної мобілізації.

Фестивальний показ передбачає не лише презентацію найкращих робіт року, але й стратегічне залучення дистриб'юторів для подальшої співпраці та експорту [182, с. 380]. До прикладу, «Молодість», підтримуючи експериментальну творчість молодих авторів фінансово та промоційно, інтегрує змагальний процес у ретроспективи світових майстрів, фестивальний рух і міждисциплінарний контекст медіа-арту [182, с. 180]. Таким чином, кінофестивалі – це міжнародний ринок, де продюсери та дистриб'ютори

можуть обмінюватися новими ідеями, демонструвати фільми та підписувати контракти. Для останніх кінофестивалі є не лише способом комунікації, а й «ринком», де вони можуть купувати або продавати фільми для подальшого показу в кінотеатрах по всьому світу. Кінофестивалі – це й дискусійний майданчик для кіномистецтва, адже їх зазвичай відвідує велика кількість журналістів, блогерів, фоторепортерів та кінокритиків з авторитетних видань, які висвітлюють події та пишуть рецензії [317, р. 135]. Фестиваль формує багаторівневий культурний простір, де дебютанти отримують не лише визнання, а й інституційну підтримку для професійного зростання.

Режисер Д. Сухолиткий-Собчук акцентує злам стереотипів у сприйнятті аудиторії: «Ми стаємо свідками зламу [української] кіноіндустрії» [49]. Публіка цінує фестивалне кіно як глибокий твір, вступаючи з ним у діалог. Це означає готовність суспільства до складних наративів, а не лише масового продукту. На переконання режисера необхідно подолати уявлення, що кінематограф – лише «мистецтво мас», і тоді це означатиме, що суспільство «дозріло» до різноманітних художніх висловлювань [49]. Таким чином, фестивалне кіно стає каталізатором культурної зрілості, довіри до національного кінематографа та переосмислення його соціальної ролі.

Ця тенденція особливо помітна в сегменті документального кіно, яке, попри обмежене фінансування та логістичні виклики, дедалі частіше проникає на міжнародні фестивалні платформи. Такі стрічки апелюють не лише до українців, об'єднаних спільною травмою війни, але й до західної аудиторії, для якої реалії збройної агресії залишаються віддаленими. Кульмінацією цього процесу стало отримання першого українського «Оскара» у номінації «Найкращий документальний фільм» у березні 2024 року – нагороду здобув Мстислав Чернов із командою за стрічку «20 днів у Маріуполі» [127] (Додаток Н, Рис. Н.1). Картина розповідає про облогу міста в лютому–березні 2022 року, в оточеному місті працювали режисер і воєнний кореспондент Мстислав Чернов, фотограф Євген Малолетка, продюсерка та журналістка Василіса Степаненко. Їхня знімальна група була останньою, хто залишався у

місті і зафіксував початок навали росіян та нищення Маріуполя. За видатну репортерську роботу вони також отримали Пулітцерівську премію [224]. Світова прем'єра фільму «20 днів у Маріуполі» відбулася у 2023 році на кінофестивалі Sundance Film Festival у США, де роботу відзначили Призом глядацьких симпатій. Стрічка перемогла й у номінації «Найкращий документальний фільм» британської кінопремії BAFTA. В Україні ж вона стала найбільш касовим документальним фільмом 2023 року: тільки за перший вікенд у прокаті фільм зібрав 0,5 млн грн [224].

У 2025 році на «Оскар» у категорії «Найкращий документальний фільм» номіновано спільний американсько-українсько-австралійський документальний фільм «Порцелянова війна» (реж. Б. Белломо і С. Леонт'єв) про життя художників-керамістів у Харкові на початку повномасштабного російського вторгнення. Митці залишилися у місті під ракетними ударами, де продовжували створювати порцелянові фігурки і підтримувати своєю творчістю спротив проти агресора, а один із художників пішов в аеророзвідку і почав навчати добровольців [224]. Також ця стрічка отримала низку відзнак інших міжнародних кінофестивалів. З 6 березня 2025 року фільм можна було подивитися у кінотеатрах України.

Отже, фестивальні перемоги українського кіно є не просто статистичним показником, а індикатором глибших трансформацій: від маргінального до центрального позиціонування в національному культурному полі, від постколоніальної залежності до суб'єктного висловлювання, від периферійної присутності до активного формування міжнародного дискурсу про війну, пам'ять та ідентичність.

Публічні практики українських кінофестивалів у період війни формуються в межах етичної, інформаційної та символічної відповідальності. Фестивалі не лише демонструють фільми, але й конструюють наративи громадянської стійкості, підтримки культурної суб'єктності та критичної позиції щодо російської агресії. Інституційні рішення щодо відмови від російських учасників, публічні заяви, переорієнтація комунікацій та

партнерств засвідчують активну роль фестивалів у формуванні міжнародного сприйняття України та захисту її культурного суверенітету. У взаємодії з аудиторіями українські кінофестивалі виконують функції просвітництва, мобілізації підтримки, інформування світу про воєнну реальність та творення простору солідарності. Таким чином, публічний вимір функціонування фестивалів стає ключовим для їхньої ролі у культурній дипломатії та інформаційній обороні країни.

### **3.3. Суспільні проблеми в дзеркалі фестивалів: тематична типологія українського кіно**

Українські кінофестивалі – інституції виробництва смислів і механізми конструювання публічної репрезентації нації – задають рамки інтерпретації, формують колективні уявлення про історичний досвід, цінності та перспективи спільноти. Тематика фестивального українського кіно виконує роль інструменту символічної політики, визначаючи, які історії набувають статусу суспільно значущих та культурно легітимних. Для України ця функція є особливо важливою, оскільки фестивальний простір стає платформою переходу від приватних або локальних історій до проблем національного суб'єкта, здатного свідчити, формувати історичну пам'ять і заявляти власну позицію у глобальному публічному просторі.

Історична еволюція тематики фестивального українського кіно ілюструє зміщення акцентів від індивідуальних історій до колективних свідчень і національної репрезентації, відображаючи взаємозв'язок кінофестивалів з ідентичністю, політикою та світовим кінематографом. Від моменту виникнення вони функціонували як майданчики культурної дипломатії, мистецьких експериментів і національного самовизначення, поступово просуваючи нову українську кінематографічну ідентичність. За роки існування фестивалі реагували на політичні події – від економічних криз до революцій, пандемії та війни, – що чітко простежується в доборі фільмів,

переможцях і номінантах [259]. До прикладу, у перші роки незалежності російський вплив домінував як у проведенні фестивалів, так і в змісті стрічок. Натомість під час Помаранчевої революції наратив змінився: за словами А. Халпахчі, «весь кінофестиваль “Молодість” був помаранчевим» [259]. Утім, уже за кілька років 40-й ювілейний КМКФ «Молодість» (2010) [93] (Додаток В, Рис. В.6), урочисто відкритий у Київському театрі опери та балету з численними іноземними гостями, справ «химерне враження» [93]: на сцені, де сиділи лише росіяни та французи, не з'явився жоден український кінематографіст (за винятком Романа Балаяна, який вручав нагороду Жерару Депардьє). Але з часом все ж відбувся перехід від пострадянської гібридності до активної національної артикуляції, що заклав основу для подальшого розширення тематики фестивального кіно як інструменту культурної дипломатії та суспільної рефлексії.

До 2014 року домінуючою темою фестивального кіно залишалися сімейні проблеми та взаємини між батьками й дітьми – теми, що відображали приватні конфлікти в пострадянському контексті. На «Молодості-43» (2013) цей мотив простежується в стрічках «Обійми», «Помин», «Дороги», «Так закінчується літо» та інших. Приміром, «Дорога» (реж. М. Ксьонда, 2012) – переможець 4-го ОМКФ (2013) – розповідає про підлітка на інвалідному візку, якого ігнорують розлучені батьки. На спір вирушаючи до батька, для якого син є тягарем, хлопець уперше зустрічає людину, готову подивитися йому в очі. Ця подорож стає метафорою відкриття світу та дорослішання [12]. Аналогічна тематика представлена в «Я тебе не залишу» (реж. Ф. Фортель) – про матір, що чекає сина з Афганістану; «Повернутись зі світанком» (реж. Н. Алієв) – про конфлікт поглядів кримськотатарського батька й сина; «Порятунок» (реж. Н. Романченко) – про спробу сина вбити батька; «Портрет» (реж. А. Старова) – про дівчину, яка вчиться живопису, аби догодити батькові-художнику; «Спадок» (реж. М. Маслобойщиков) – про хлопця, що відкриває художній талант у квартирі померлого дідуся.

Значні зміни у тематиці фестивального кіно починаються з 2014 року, коли події Революції Гідності та початок війни на Сході України радикально переорієнтували добір фільмів. Наприклад, до 2014 року в програмі КМКФ «Молодість» могли з'являтися російські фільми, проте після анексії Криму та початку війни на Сході України фестиваль розірвав усі зв'язки з російським кінематографом і припинив показ художніх стрічок з РФ.

Потреба фіксувати злочини силовиків, стрімкий ріст національної свідомості та солідарності стали каталізатором для молодих продакшенів і мистецьких об'єднань. Так, учасники «Вавилон'13» у своєму маніфесті проголошують: «Найголовніше наше завдання – показати народження й перші рішучі кроки громадянського суспільства, адже останні актуальні події в країні свідчать передусім про формування в українців нової громадянської свідомості, в осерді якої – самоорганізація, солідарність та відстоювання природних людських прав» [127]. Наративи стійкості, мужності та боротьби за незалежність домінують у документалістиці: стрічки фокусуються на свідченнях учасників Майдану, волонтерах і перших жертвах гібридної агресії. Саме документальне кіно було визнане способом ширити ідеї важливих суспільних реформ та формувати коло однодумців, а покоління, сформоване за часів незалежності, – рушійною силою формування нового громадянського суспільства [127]. Цей зсув від сімейних драм до колективного свідчення трансформує фестиваль у архів живої пам'яті та інструмент культурної мобілізації.

У таких умовах глибокої суспільно-політичної трансформації відбувся 44-й сезон КМКФ «Молодість» (2014) – перший фестиваль після Революції Гідності. За словами А. Халпахчі, «за всі роки існування “Молодості”, не було такої кількості українських фільмів – нам було з чого обирати, не тільки за кількістю, але й за якістю. Те, що загалом 50 стрічок з України будуть демонструватися в міжнародній і національній програмі – я гадаю, що це – важлива родзинка: різноманітність за жанрами, за формою фільмів, і дуже важливо, що цей фестиваль, як дзеркало кінопроцесу відображує те, що

змінлося в українському кіно, що молоде українське кіно сьогодні завойовує якісь лаври у світі, і тому для нас це є дуже важливим» [110]. У межах сезону проведено круглий стіл «Україна: нові реалії». Загалом представлено 250 фільмів, з яких 50 – українські [110]. «Україна, нова реальність» – це загальна тема, але там є дуже багато різних напрямків і це безумовно, як відображує сучасне кіно ті події, які відбуваються в Україні. Це і події Майдану, і події анексії Криму, і якихось мітингів у Москві, де є люди, які розуміють і підтримують Україну, це і події вже на Сході України – це тема АТО, тема гідності наших людей, і, безумовно, навколо цього в нас будуть працювати наші партнери, які збирають і кошти на АТО, і, безумовно, коли кажуть, що фестиваль – це не політична, а культурна подія – це не так...» [110]. А. Халпахчі також зазначав: «Кажуть сьогодні “культура поза політикою”, але ми бачимо, особливо щодо промоції української культури за кордоном, це пов'язано з політикою, безумовно. І фестиваль завжди на це реагував. І фільми, які ми відбирали, які говорили про важливі події у світі» [259].

Наративи стійкості, мужності, боротьби за незалежність під час Революції Гідності прослідковуються у документальній стрічці «Обличчя» (реж. Н. Романченко, 2014), що перемогла у Національному конкурсі «Молодості-44» (2014). Це «історія українського Майдану 2013–2014 років, яка проходить через обличчя героїв української революції XXI століття. Від романтичного співочого початку – до палаючої вогненної боротьби за свободу і незалежність» [160]. Показовим є також документальний фільм «Процес. Російська держава проти Олега Сенцова» (реж. А. Куров, 2017), що висвітлює обставини справи українського режисера Олега Сенцова, затриманого російськими спецслужбами в Криму та незаконно засудженого до 20 років ув'язнення [194]. Робочі матеріали стрічки презентовано наприкінці жовтня 2015 року в програмі «Спеціальні події» на 45-му КМКФ «Молодість».

Після 2014 року зазнав суттєвого перезавантаження й Одеський міжнародний кінофестиваль (ОМКФ). Його попередник – кінофестиваль «Золотий Дюк» (1988–1991) – фокусувався на жанрових радянських стрічках.

Молоді кінематографісти вважали формат застарілим і проросійським: фільми подавалися російською, переможцями переважно ставали роботи «Мосфільму», «Ленфільму», «Казахфільму» тощо. Спроби відродження «Золотого Дюка» у незалежній Україні (1994) завершилися успіхом українського фільму «Викуп» (реж. В. Балкашинов) у номінації глядацьких симпатій [211], проте загальна орієнтація фестивалю не змінилася, і він припинив існування. Заснований 2010 року, ОМКФ позиціонував себе як український, однак зазнавав критики за проросійські елементи (російськомовні субтитри тощо). З 2014 року програмний відділ відмовився від російськомовних субтитрів, залишивши лише українську та англійську [163].

Більшість фільмів, представлених в останньому 9-му сезоні Трускавецького міжнародного кінофестивалю «Корона Карпат» (2021) у номінації «Національне кіно», за сюжетом були про початок війни на Сході України з 2014 року, анексію Криму, життя на окупованій території і прифронтовій зоні тощо. Зокрема, «Черкаси» (реж. Т. Яценко, 2014), що розповідає про оборону морського тральщика «Черкаси», заблокованого російськими військами у березні 2014 р. під час анексії Криму; «Забуті» (реж. Д. Онищенко, 2019) – про історію 30-річної вчительки української мови Ніни в окупованому Луганську; «Наші котики» (2020), що розповідає про бійців української армії на Сході України у 2014 р. [92].

З 2022 року, в умовах повномасштабного вторгнення, воєнна тематика стає центральною, особливо в документальному кіно, де переважають наративи опору, пам'яті, виживання та подолання травми. Ці наративи не лише фіксують травму, але й артикулюють колективну суб'єктність, оповідаючи світові про український досвід як універсальну боротьбу за гідність і свободу. Фестивальна оптика зміщується до репортажного погляду, де автор стає не лише митцем, а й свідком і етичним суб'єктом. Половина фільмів, представлених на фестивалі, були українськими. Наприклад, у межах ОМКФ-15 (2024) із 92-х фільмів 56 – українські [10]. За тематикою – майже половину

програми складали стрічки про війну Росії проти України. Як висловився гість фестивалю ОМКФ-15 – кінорежисер, сценарист і композитор Майк Фіггіс, фільми можуть бути зброєю, однак, на його думку, вони також можуть бути ліками, і саме ця їхня роль є визначальною у XXI столітті [159].

Ця домінація воєнних тем ілюструється конкретними стрічками, представленими на українських фестивалях, де кожен фільм стає актом свідчення та культурного опору. Наприклад, дебютний ігровий повнометражний фільм «Медовий місяць» (реж. Ж. Озірна, 2024), що отримав Гран-прі на КМКФ «Молодість-53» (2024), як зазначив голова журі іранський режисер Мохаммад Расулоф, – це «пронизлива, чутлива історія кохання, що звучить на фоні моторошних вибухів» [232]. Зміст фільму: 23 лютого 2022 року, маленьке містечко поблизу Києва. Тарас і Оля проводять першу ніч у своїй новій квартирі. На світанку вони прокидаються від вибухів. Їм не вдається вчасно покинути місто, а тим часом російські війська облаштовують штаб у їхньому будинку. Подружжя опиняється в пастці в квартирі без електрики, водопостачання та мобільного зв'язку. Впродовж наступних 5 днів Тарас і Оля «досліджуватимуть чорну безодню справжньої інтимності між двома людьми» в ситуації смертельної загрози [123].

Кохання під час війни змальовує й короткометражний документальний фільм «Лелеки завжди повертаються додому» (реж. Г. Козютинська, 2023) – переможець кількох українських і світових кінофестивалів. Стрічка розповідає про те, як молоді люди – Гала та Віктор шукають свій рай на землі, навіть під час війни. Тому вони купують занедбаний будиночок у Карпатах і починають його відбудовувати. Здавалося це місце, де панує мир і спокій, де можна вирощувати свою їжу, мовчати, бути беззахисними й пити каву з видом на гори та гніздо лелек. Але настає зима, яблуня у дворі замерзає, а війна сягає цього раю [111].

Повнометражний документальний фільм «Кілометр» (реж. Г. Тиха) (15 сезон ОМКФ, 2024) розповідає історію однієї родини на тлі початку повномасштабного вторгнення. Головний герой фільму – український режисер

Роман Любий, член об'єднання «Вавилон'13», який зустрічає повномасштабне вторгнення в Лондоні. Загорнутий в український прапор, він рішуче прямує на протест зі своїми друзями і постійно дивиться в екран свого телефона. Вдома, в Ірпені, залишилися його дружина та маленька донька, за якими він дуже сумує і заповнює цей сум постійними листуваннями з рідними. Роман ухвалює рішення повернутися додому в Україну, і приєднується до групи аеророзвідників, щоб допомагати боронити своє місто і водночас мати змогу бути поряд зі своїми рідними. Коли Роман запускає дрон, щоб вислідити ворожу техніку, у нього є можливість побачити рідний дім, де за ним дуже сумують. Інколи відстань між Романом і його родиною дуже маленька, всього кілометр. Але він не може покинути свої обов'язки, тому просто продовжує ментально знаходитися поруч з рідними, допоки не настане час для возз'єднання [146].

Ігровий короткометражний фільм «Ужгород, в укриття!» (реж. О. Горієнко) (2-й сезон «Гаккебуш», 2025) розповідає про хлопця та дівчину, які щодня очікують на повітряну тривогу, аби зустрітись в укритті та заговорити [17].

Документальна стрічка «4.5.0» (реж. А. Рура) (2-й сезон «Гаккебуш», 2025) розповідає про те, як мама режисерки збирає чоловіка на фронт. Як зазначає А. Рура, «це стрічка про любов однієї з мільйонів жінок, які живуть в очікуванні та страху за своїх чоловіків, але саме ця любов підтримує та надихає» [17].

Ігровий повнометражний фільм «Бачення метелика» – дебют режисера Максима Наконечного на ОМКФ-13 (2022) – це історія про українську військову – аеророзвідницю з позивним «Метелик», яка намагається повернутися до мирного життя після ворожого полону [122]. Її чекають рідні, друзі, побратими та коханий. Але нове життя приносить і нові виклики.

Документальний фільм «Війна в моїй голові» (реж. О. Авшаров, О. Касторних, 2022) був поданий на позаконкурсну програму Kharkiv MeetDocs (жовтень 2022 р.). Головний герой фільму – психолог, перед яким

стоїть складне завдання: повернути ветеранів до мирного життя та допомогти їм соціалізуватися. Лікуючи душі пацієнтів, він робить значно більше, ніж надає індивідуальну допомогу: сприяє прийняттю суспільством тих, хто вважає себе вигнанцями, – мільйонів мирних жителів. Кризь призму головного героя у стрічці показано життя і труднощі, з якими стикаються ветерани, що повертаються додому з фронту [25].

Вплив війни на дітей – одна із ключових тем фестивального кіно 2022–2024 років – фіксує втрату дитинства, травму та пошуки надії в умовах конфлікту. Так, короткометражна документальна стрічка «Ми хочемо тут жити» (реж. А. Туркан, 2023), переможець КМКФ «Молодість-53» (2024), – це історія про дітей, які пережили жахливі тижні окупації, у кожного з них свої погляди і інтереси, але їх об'єднує спільне бажання жити у вільній та незалежній Україні [232]. Сюжет фільму побудований навколо буденного життя дітей з Бородянки через рік після початку повномасштабного вторгнення. Стрічка розповідає про трьох хлопчиків, кожен із яких переживає події війни по-своєму. Вони дуже різні, проте об'єднані пережитим страхом і болем. Стрічка також розкриває реальний вплив війни на дітей і, що важливіше, її емоційні наслідки й завдану шкоду [125].

Документальний фільм «Терикони» (реж. Т. Томенко) (переможець 13-го ОМКФ у Варшаві, 2022) розповідає про дітей, постраждалих від війни на Донбасі. Головна героїня стрічки – 15-річна Настя, яка живе у шахтарському містечку Торезьк, що в «сірій зоні» на Донбасі й постійно перебуває під обстрілами [122]. Документальний фільм «Ми не згаснемо» (реж. А. Коваленко) (14-й сезон ОМКФ, Чернівці, 2023) розповідає історію життя та неймовірної подорожі п'ятьох підлітків з Донбасу, які живуть у прифронтових містечках Луганської області [235].

Анімаційний фільм з елементами фентезі режисерки та аніматорки Софії Мельник «Маріуполь. Сто ночей» [120] (Додаток I, Рис. I.5), що отримав нагороди багатьох українських фестивалів – про історію маленької дівчинки, яка прокидається від вибухів 24 лютого 2022 року та намагається знайти

когось живого в палаючому місті. Прототипом головної героїні стала чотирирічна Аліса, яка залишалася в місті протягом всього часу облоги, а останні тижні перебувала на «Азовсталі». Коли росіяни дозволили цивільним евакуюватися з території металургійного комбінату, дитину розлучили з мамою [244].

В архівному документальному фільмі «Анкета» (реж. Н. Ільчук, 2022) [195] (переможець 52-го КМКФ «Молодість», 2023) йдеться про легковажну українську молодь на тлі політичної нестабільності паралельно з пошуком власної особистості та справжнього кохання. Журі відзначило фільм за чесний портрет покоління та сталість українського прагнення до незалежності [80]. Інший короткометражний документальний фільм «Там, де він ступав» (реж. Є. Гармаш) (КМКФ «Молодість-52», 2023) розповідає про 17-річного хлопця Толіка, який після смерті старшого брата вперше лишається на самоті [80].

Варто звернути увагу на короткометражну документальну стрічку «Що ми втратили?». У проєкті 12 дітей із різних регіонів упродовж кількох місяців училися з професійною кінорежисеркою Марисею Нікітюк писати сценарії і через них проживати травми війни. Діти військових, з окупованих та прифронтових територій, ті, що емігрували через війну і втратили дім ще у 2014 році, розповідають особисті історії війни через поетичні відеозображення. Наприклад, «намагаються прорости глибоко в ліс, будують разом будинок, який не могли б зруйнувати російські ракети» [186].

Документальний фільм «Прокидаючись у тиші» (реж. М. Жлуктенко, Д. А. Фаезі, 2022) (4-й сезон «ОКО», 2023) розповідає, як колишня військова казарма Вермахту нині слугує табором для біженців з України. Ця стрічка супроводжує дітей на шляху, де їхня власна історія переплітається з історією казарми. Це мить між минулим і майбутнім, війною та тишею, від'їздом і прибуттям, яка змальовує портрет німецького минулого та майбутнього очима молодих героїв та героїнь фільму [167].

Частина фільмів присвячена мужності українців у боротьбі з російськими окупантами. Короткометражна стрічка «Крим» (реж.

К. Храмцова) [11], що отримала диплом у 2-му сезоні Фестивалю квір-кіно SUNNY BUNNY (2024), розповідає про Антоніну Романову – небінарну людину з Криму, яка у цивільному житті була режисеркою та перформеркою, а після 24 лютого стала мінометницею. Стрічка розповідає про її участь у кримському спротиві з 2014 року [188].

Одеський МКФ під час 14-го сезону (Чернівці, 2023) презентував програму спеціальних показів «Хроніки війни», що складалася з чотирьох українських документальних фільмів, знятих у 2023 році [105]. Стрічка «Воїни» (реж. В. Левківський) – про реальні історії реальних людей, життя яких докорінно змінив день повномасштабного вторгнення. Стрічка «Без права на дубль» (реж. А. Мозговий) – про групу творчих людей, яких об'єднала керівниця підрозділу аеророзвідки 112-ї окремої бригади ТрО Наталя з позивним «Ангел», яка в минулому була режисеркою-документалісткою і кінопродюсеркою. У перший день вторгнення разом із сином вона пішла на фронт, і за доволі короткий час зібрала власний підрозділ, до якого увійшли колишні оператори, звукорежисер та ін. Фільм «Міста та їхні герої» (реж. О. Гібелінда і А. Литвиненко) – це збірка шести документальних історій людей, що змінили звичні життя заради спільної мети, і шести міст воєнної України. Герої стрічки – охоронець, телеведучий, акторка лялькового театру, мер маленького містечка, ресторатор та композитор. Останній фільм програми – «Область Героїв» (реж. А. Лерман). За словами організаторів ОМКФ, це перша масштабна кінореконструкція героїчних історій українців, які особисто зіграли головні ролі у кіно. Вони рятували людей в окупації: в Бучі, Ворзелі, Гостомелі, Ірпені та інших містах і селах [105].

Фестивального кіно 2022–2024 років висвітлює й історії виживання в окупації та документує злочини росіян проти людяності. Такі фільми фіксують геноцидні практики, депортації та опір цивільних, перетворюючи фестиваль на свідчення для міжнародних трибуналів. Так, стрічка «Довга доба» (реж. А. Бадоев), переможець першого сезону кінофестивалю “Cinema for Victory”, який проходив з 23 по 25 лютого 2024 року (Додаток М, Рис. М.5а), зібрана із

відео та фото кадрів, знятих на мобільні телефони майже 12-ма тисячами українців. Відео та інформацію про себе люди надсилали на спеціальний сайт. Всього було зібрано 200 годин матеріалу. Українці зафільмували, як їм вдалося вижити у перші дні вторгнення 23–24 лютого 2022 року. Але були також і історії тих, хто загинув від рук окупантів [224]. «Ця стрічка створена українцями. Понад 200 хвилин хроніки, яку кожен з героїв знімав на телефон: виживання, спротив та побут війни» [178].

Документальна короткометражна стрічка «Войси з Бахмута» (реж. І. Бабаєв, 2022) [195] (КМКФ «Молодість-52», 2023) – історія про спробу відновити близькість на відстані війни, розказана в голосових повідомленнях іноземної кореспондентки, яка перебуває у прифронтовому місті Бахмут Донецької обл. [80].

Стрічка «Квіти України» (реж. А. Борець; Польща, Україна, 2024), переможець документального конкурсу «Молодості-53» (2024) [232], розповідає історію, «яка показує всю красу нашого існування і небезпеки, які нам потрібно подолати, аби ця краса не перетворилася на жахіття. Головна героїня цього фільму має сміливість, бойовий дух та вміння берегти красу живою попри всі жахи війни навіть у найтемніші часи» [35]. Сильна, незалежна жінка зі схильністю до анархізму й неабияким почуттям гумору попри все прагне захистити свою землю. Її боротьба, що починалась як бунт проти забудовників, набуває екзистенційного значення з початком повномасштабного вторгнення Росії в Україну. Стрічка змальовує жінку, яка ніколи не здається, і вселяє надію у серця глядачів [82].

Docudays UA у Києві у листопаді 2022 року відкрився стрічкою «Маріуполіс-2», змонтованою із врятованого матеріалу литовського режисера Мантаса Кведаравічуса, вбитого російськими окупантами у Маріуполі на початку квітня 2022 року [28]. Перед цим він встиг зафіксувати життя міста під загрозою війни, де на той момент вже тривали бої за «Азовсталь» та ще не був зруйнований Маріупольський драмтеатр, позначений як місце схованки дітей. В центрі сюжету «Маріуполіса-2» – життя групи жителів Маріуполя, які

ховаються від російських обстрілів у місцевій баптистській церкві [40] (Додаток М, Рис. М.1а). Світова прем'єра фільму відбулася у позаконкурсній секції «Спеціальний показ» 75-го Каннського кінофестивалю, де стрічка отримала спеціальний приз журі «Золоте око» [40]. 17 листопада 2022 року фільм вийшов в обмежений кінопрокат в Україні.

Зміщення фестивальної оптики у бік свідчення, етичної відповідальності та функції архіву пам'яті демонструють документальні формати. Війна трансформує кіномову у репортажний погляд та підсилює моральний статус автора як свідка. Це показово для 19-го Мандрівного Docudays UA-2022, що відбувся попри обстріли та блекаути. Тема «Надзвичайний стан» резонувала з аудиторією: учасники обговорювали адаптацію до нових реалій, ділилися переживаннями та шукали точки опору [177]. Аналогічно, 21-й Docudays UA (червень 2024 р.) (Додаток М, Рис. М.1б) з темою «10 років триденної війни, яка триває 3 сторіччя» [127], фокусувався на ідентичності, циклічності історії та збереженні пам'яті. Програма включала стрічки молодих режисерів: «Фото на пам'ять» (О. Черних), «Під знаком якоря» (Т. Співак), «Мирні люди» (О. Карпович), «Висота» (М. Руденко) та ін. [127]. Історії, розказані у кінокартинах, часто ґрунтуються на особистому досвіді митців, як, наприклад, у Ольги Черних. Її фільм «Фото на пам'ять», представлений на Docudays UA-2024, ґрунтується на особистому досвіді режисерки, яка виросла в Донецьку у 1990-х, але згодом переїхала з батьками до Києва. Повномасштабне вторгнення посилило відчуття дистанції між ними і бабусею, яка залишилася на окупованій Донеччині. Фільм, що досліджує силу пам'яті як механізм подолання реальності крізь призму трьох поколінь жінок, знято на основі записів відеорозмов між Ольгою, матір'ю та бабусею, а також сімейні фото й відеоархіви [127].

Робота з архівами, особистими і справами Національного архівного фонду загалом, набуває критичного значення в умовах обмеженого фінансування та воєнних ризиків: вона не лише економить ресурси, порівняно з натурними зйомками, але й відкриває доступ до автентичних джерел

національної історії, даючи змогу переосмислити травматичний досвід, виявити циклічність конфліктів і артикулювати колективну пам'ять. Архівні матеріали стають інструментом деколонізації наративу, протидії пропаганді та формування суб'єктного історичного дискурсу, що особливо актуально для фестивального кіно як платформи культурної дипломатії. Показовий приклад – фільм «Під знаком якоря» (реж. Т. Співак), який отримав головний приз конкурсу DOCU/КОРОТКО. За матеріалами кіноархівів часів розпаду СРСР та перших років незалежності України про Київське вище військово-морське політичне училище й радянський авіаносець «Київ» [127] режисер сконструював альтернативний варіант історії, де «Холодна війна» не закінчилася. Т. Співак висміює радянську армію і воєнно-промисловий комплекс – «воєнну машину» і те, що від неї залишилося, та водночас показує, якою страшною й абсурдною вона може бути.

Фільм «Мирні люди» (реж. О. Карпович) створений у копродукції українських, канадських та французьких документалістів. В його основі – перехоплені розмови російських солдатів з їхніми матерями, дружинами, подругами. Окупанти розповідають про свою участь у воєнних злочинах: вбивствах та мародерстві [224]. Ці розмови супроводжують кадри з деокупованих українських міст і сіл: розкрадені та зруйновані будинки, розбомблені міста та села, обпалені землі та скалічені люди. Мета режисерки – «змусити людей на Заході говорити про Росію в контексті насилля й імперіалізму» [127]. Світ має бачити, що Росія за своєю суттю залишається імперією і продовжує вчиняти геноцид. Картина отримала дві відзнаки Берлінського кінофестивалю: спеціальний приз екуменічного журі секції Forum (відзнака за мистецьку якість фільму, релігійну, соціальну та гуманістичну проблематику, створена християнськими кіномитцями) і спеціальну згадку від журі Amnesty International [127].

Подорож як наративний мотив об'єднує окремі стрічки, перетворюючи фізичний рух на метафору свідчення та опору. Так, «На межі» (реж. І. Волочій, 2024) – учасник «Молодості-53» – фіксує 12-денну велоподорож двох друзів

уздовж лінії фронту (1500 км через звільнені села й міста) з метою збору коштів на ЗСУ [142]. «Гляделов» (реж. К. Кравцова, 2023) – представлений на 15-му ОМКФ [173] – супроводжує фотографа Олександра Гляделова в подорожі часом і простором: від Києва й Бучі до Харкова, Одеси та Іловайська, від 1990-х (безпритульні діти) до 2022 року (воєнні злочини Росії). Структурований як спостереження, фільм робить глядача співрозмовником, ведучи від невідворотності подій до впевненості в перемозі добра [33].

Фільм режисера О. Комаровського «Область героїв», знятий у партнерстві з Київською обласною військовою адміністрацією у 2022 році, отримав спеціальну відзнаку на кінофестивалі “Cinema for Victory” (лютий 2024 р.). Цей проєкт був присвячений всім волонтерам України, які ціною свого життя рятують людей з початку повномасштабного вторгнення, він став відображенням реальних героїчних історій простих українців [6]. Фільм «Область Героїв» – це кіносповідь про ворожу окупацію Бучі, Ірпеня, Ворзеля, Гостомеля та інших міст і сіл Київщини [6], «це кіно без акторів, перша масштабна кінореконструкція героїчних історій простих українців, у головних ролях якої – волонтери, які зіграли самі себе» [71].

Документальний фільм Харківської правозахисної групи (ХПГ) «Голоси Маріуполя» (2024), представлений у позаконкурсній програмі «Архів війни/Докази» 22-го сезону Docudays UA (червень 2025 р.), розповідає історії трьох маріупольців, яким вдалося вижити у місті, відрізаному від світу, без світла, зв'язку та під нищівними обстрілами російської авіації. Кожна з історій – унікальна: школярка Марія Вдовиченко пройшла жорстку фільтрацію; лікарка-неонатологиня Ганна Шевчик надавала допомогу у бомбосховищі; фотограф Євген Сосновський задокументував події в Маріуполі та, ризикуючи життям, вивіз флешку з доказами через блокпости, щоб світ дізнався правду про геноцид, скоєний росіянами. Мета фільму – розповісти історичну трагедію з перших вуст, щоб її почули та пам'ятали протягом століть [34].

Документальна стрічка “The Grave” («Могила») (реж. Е. Ворф, 2023, Велика Британія, Україна) (позаконкурсна програма «Архів війни/Докази» 22-

го сезону Docudays UA, червень 2025 р.) поєднує свідчення тих, хто вижив під час окупації, з ексклюзивним доступом до українських слідчих та працівників спецслужб, які вистежують росіян, котрих вважають відповідальними за ці злочини. Фільм розповідає історію пошуку справедливості та відповідальності після виявлення масового поховання восени 2022 року в лісі поблизу міста Ізюм Харківської обл. Це сталося після шести місяців жорстокої російської окупації у 2022 р. Тоді знайшли майже 450 тіл: частину з них закатовано, частину розстріляно, інші загинули внаслідок безперервних бомбардувань району. Поки родини загиблих та їхні близькі шукають справедливості за ймовірні воєнні злочини, інші досі намагаються знайти зниклих рідних, побоюючись впізнати їх серед загиблих. Як сказав один із них: «Те, що зробили російські військові, – це злочин проти людяності. Це можна назвати геноцидом» [339].

Повнометражний документальний фільм «Спомин» (реж. Д. Левчук) (2-й сезон кінофестивалю “Cinema for Victory”) прагне дослідити складні історичні події двох переломних років: 1941-го та 2022-го. Оповідь зіткана з особистих свідчень про війну та людські страждання, але ці складні теми розглядаються крізь універсальний досвід та емоції: дитинство, сім’я, втрата. Усі герої пережили або переживають ці події в дитинстві, і їх об’єднує багато спільного [213] (Додаток М, Рис. М.5д).

Документальні формати охоплюють і портретний жанр, фіксуючи життя та творчість діячів української культури в умовах повномасштабної війни як акт спротиву та збереження ідентичності. У цьому контексті варто звернути увагу на фестиваль документального кіно «Культура під час війни в Україні», який стартував під час повномасштабної російсько-української війни з лютого 2024 року, організований представництвом Євросоюзу у співпраці з суспільно-культурним мультимедійним українознавчим проєктом Ukraïner [15] (Додаток М, Рис. М.4). Фестиваль відбувався в рамках комунікаційної кампанії «Разом творимо. Разом зберігаємо», що інформує громадськість про підтримку Європейським Союзом української культури та мистецтва в часи

війни [15]. Під час відкриття фестивалю відбулася прем'єра стрічки «Культура під час війни. Музеї», який завершив документальний цикл із п'яти картин, до яких увійшли матеріали соціокультурних експедицій Ukraïner на північ, південь, схід і захід України: «Культура під час війни. Захід», «Культура під час війни. Північ», «Культура під час війни. Схід», «Культура під час війни. Південь». Вони розповідають про життя та творчість діячів української культури в часи повномасштабної війни та про роль підтримки, яку ЄС надає митцям після російського вторгнення. Робота Ukraïner над циклом тривала майже рік. Фільми з циклу видання Ukraïner презентували упродовж лютого-березня 2024 року у Києві, Чернігові, Полтаві, Одесі та Львові [15]. Засновник Ukraïner та автор документального циклу «Культура під час війни» Богдан Логвиненко зазначив: «Нам надважливо було весь 2023 рік фіксувати, як змінюється культура через повномасштабну війну Росії проти України рівноцінно різними регіонами, як деокупованими, так і тими, що перебувають в тилу. Ми вдячні ЄС за таку можливість та сподіваємось, що вже скоро зможемо відвідати й ті регіони, що зараз все ще перебувають під окупацією» [15].

Перша серія документального циклу – «Культура під час війни. Захід», складається з двох частин і розповідає про Музей Корсаків у Луцьку і музей «Територія Терору» у Львові, про діяльність культурних діячів в Ужгороді та Чернівцях, зокрема, письменника й перекладача Андрія Любку, який став волонтером, про Чернівецький музично-драматичний театр, який влаштовував безкоштовні вистави для дітей-переселенців тощо [106]. Другий фільм «Культура під час війни. Північ» розповідає про митців і проєкти півночі країни. Північ, з одного боку, є тилом і прихистком для тих, хто тікає від війни, а з іншого – територією, яка має досвід боїв та окупації і межує з Росією та Білоруссю, тож постійно перебуває під загрозою не лише ракетних ударів, а й повторної спроби росіян захопити столицю. Про культуру півночі команда Ukraïner поспілкувалася з кінематографічним об'єднанням «Babylon'13», яке фільмує війну, поетично-музичним проєктом рефлексії про війну

«Вагнякання», стінописцем Володимиром Манжосом, Луганським театром, який вдруге переїхав через російську агресію, і Музеєм Ханенків, який постраждав під час жовтневого обстрілу Києва, але працює далі, зокрема в культурно-дипломатичному руслі [107].

Третій фільм «Культура під час війни. Схід» зосереджується, насамперед, на Харкові, культурному осередку України впродовж багатьох століть. Про культуру Слобожанщини команда Українер поспілкувалася з львівським музичним гуртом «Пиріг і Батіг», який улітку 2023 гастролював тамтешніми селами й містами; театром «Нафта», що свого часу евакуйовувався у Львів, а тепер відновлює роботу у Харкові; працівниками постраждалого від обстрілу Музею Григорія Сковороди у Сковородинівці; учасниками простору сучасного мистецтва «Єрмілов Центр», який після 24 лютого 2022 року став ще й укриттям; харківськими видавцями Юлією Орловою (Vivat) та Олександром Савчуком («Видавець Олександр Савчук») [108].

Фільм «Культура під час війни. Південь» висвітлює історії херсонців Юлії Манукян та Олександра Жуковського в окупації, шлях культурної дипломатії української співачки Джамали, мистецький опір кримського художника Антіка Данова [16]. Стрічка розповідає, як під час війни Одеський національний художній музей проводить виставки сучасного мистецтва, театр Куліша працює у звільненому Херсоні, а «Виделка fest», організатором якого є військовослужбовець Сергій Гнезділов, збирає митців у Вилковому [16]. Цикл із п'яти фільмів завершує стрічка «Культура під час війни. Музеї».

Про життя українських митців під час повномасштабного російського вторгнення знято документальний фільм «Правило двох стін» (реж. Д. Гутнік) (14-й сезон ОМКФ, Чернівці, 2023) [235].

Короткометражна документальна стрічка «Спомин про майбутнє» (реж. С. Горюв) (2-й сезон “Cinema for Victory”, лютий–березень 2025 р.) показує короткі історії митців та їхню творчість у рідних містах в умовах війни. Події фільму відбуваються у Харкові, Одесі, Ворзелі та Ірпені, де герої картини

продовжують мріяти і творити. Кожен індивідуальний біль та кожен спомин про майбутнє зливається в спільний колективний роздум, де вчорашній день змішався з мріями та надіями завтрашнього [3] (Додаток М, Рис. М.5г). Як зазначав режисер фільму С. Горов: «Війна руйнує життя і мистецтво, але у цих муках народжується нове мистецтво, нове життя! Цей фільм присвячений героїчному народу України. Тут кожен, наче жива антенна. Ти починаєш виловлювати сигнал, що виведе із цього моторошного сну до світла. Шукаєш його іскру всередині себе. Адже страшно не померти, страшно так і не спробувати жити. Ми не можемо програти, ми повинні перемогти!» [3]. На створення фільму режисера надихнув однойменний музикальний твір видатного українського композитора, героя України Ігоря Поклада, який також став одним із героїв картини. Разом із дружиною він два тижні просидів без світла, їжі та води у підвалі свого будинку в окупованому Ворзелі, а на його подвір'ї у цей час стояло 7 ворожих російських танків [3].

Дія документального фільму «День українського добровольця» (реж. В. Тихий, 2022) (Kharkiv MeetDocs, жовень 2022 р.) розгортається 14 березня 2022 року, на початку повномасштабного вторгнення. Фільм фіксує один день із життя поп-зірки, відеоінженера, історика, реставратора мистецтва, полярника та пенсіонерки, чії долі радикально трансформувалися війною [45]. Стрічка «Освітняни. Канікули в окупації» (реж. К. Кляцкін, 2022) (Kharkiv MeetDocs, жовень 2022 р.) присвячена освітянам Київщини (Гостомеля, Ірпіня, Бучі та Ворзеля), які понад місяць були в окупації на початку повномасштабної війни, але попри обстріли, ворожий контроль, постійну загрозу життю, не впали у відчай [171].

В основу сюжету документального повнометражного фільму «Життя на межі» (реж. П. Перешок) (4-й езон «ОКО», 2023) [167] покладено неймовірну особисту історію режисера, який і став героєм своєї картини, а також архівні матеріали. Зі спогадів та власного кіноархіву ветерани Павло та Юрко «збирають мозаїку» причин та наслідків, з яких складається російсько-українська війна – від кінця 2013 року до сьогодні. Автори пішли

добровольцями на фронт, побували в гарячих точках Донбасу, створили саморобний дрон «Фурія», назву якого зараз носить один з найкращих підрозділів аеророзвідки. І весь цей час вони продовжували творити, аби показати світові правду про жахливу війну, яка стала можлива у XXI столітті [167].

Стрічка «Вибухи біля музею» (реж. Р. Хімей і Я. Малащук, 2023) [174] (15-й сезон Львівського міжнародного фестивалю короткометражних фільмів Wiz-Art, 2023) – про розграбований російськими окупантами Херсонський краєзнавчий музей. Під час зйомок у музеї 12 грудня, менш ніж за два кілометри від лінії фронту, було зафіксовано звуки обстрілів і ракетних ударів [174].

Таким чином, воєнна документалістика стала свідченням активного спротиву українців, героїзму захисників і безпрецедентного єднання суспільства проти агресора. Поширення таких фільмів протидіє російській пропаганді, слугуючи потужним інструментом адвокації України на глобальному рівні.

Поряд з домінуючими воєнними темами, документальне фестивалеве кіно фіксує екологічні наслідки агресії та збереження традицій як форми культурної стійкості: війна трансформує кіномову в еко-документалістику, де автор стає свідком руйнування природи, виживання в забруднених зонах і любові до рідного краю, артикулюючи етичну відповідальність за майбутнє. Так, короткометражна стрічка «Ядерні відходи» (реж. М. Слабошпицький, 2012) – лауреат «Молодості-42» – розповідає про водія вантажівки та працівницю пральні на фабриці утилізації ядерних відходів у Чорнобильській зоні. Їхні будні ритмізуються роботою, але фільм розкриває, що рухає цим механізмом: від рутини до зворушливих моментів [207]. «Територія дитинства» (реж. А. Рада, 2014) – учасник 1-го сезону «86» – реконструює зустріч випускників Прип'ятської школи 1986 року, фіксуючи пам'ять про Чорнобиль як екологічну травму [27]. «Вільна людина. Проща» (реж. С. Дмитренко, 2022) – приз глядацьких симпатій СMIFF (2022) [77] –

портретує десантника ЗСУ, блогера та автора бестселера «Сліди на дорозі» Валерія Маркуса на тлі карпатської природи, підкреслюючи стійкість духу [8]. «Бартка» (реж. В. Бакум, 2021) – лауреат спеціальної нагороди критиків СMIFF (2024) за екологічний, соціальний та метафізичний вимір Карпатського лісу [75], а також спеціального призу журі «ОКО» (2024) за етнографічну репрезентацію – показує красу та вразливість Карпат через долю лісничого Василя Павловича. На тлі кліматичної кризи та повеней стрічка досліджує зв'язок вирубки з екосистемами, запрошуючи до дискусії про захист довкілля [7]. «Висота» (реж. М. Руденко, 2024) – прем'єра на Docudays UA – відзнята в Карпатах за п'ять років експедицій. Фільм фокусується на тренері стрибків із трампліну, його вихованцях і зв'язку з горами як метафори стійкості [127]. «Ало, я на горі» (реж. Л. Пирожкова, 2023) – учасник 4-го СMIFF – перетворює гору Крем'янець в Ізюмі на «острів зв'язку», де люди після окупації ловлять сигнал, щоб поговорити з рідними [2]. «Портрет на тлі гір» (реж. М. Руденко, 2019) – лауреат 1-го «ОКО» (2020) – реконструює зв'язок сьогодення з минулим через архів фотографки Параски Плитки-Горицвіт, яка після сталінських таборів знімала гуцульське село. Знайдені негативи оживили історію села на тлі зйомок «Тіней забутих предків» [116; 189]. «Красна Маланка» (реж. Д. Сухолиткий-Собчук, 2013) – лауреат «Молодості-43» [12] та 6-го «ОКО» (2025) [192] – складається з п'яти новел про Щедрий вечір на Буковині в селі Красна. Фільм фіксує ініціацію молоді через карнавал, де кожен грає роль у язичницькому обряді [103].

У фестивальному кіно збереження традицій набуває значення акту культурної стійкості, протидіючи асиміляції та руйнуванню війною: документальні та ігрові стрічки фіксують обряди як форму опору, де автор артикулює етичну відповідальність за спадщину та її трансформацію в умовах агресії. Так, ігровий фільм «Памфір» (реж. Д. Сухолиткий-Собчук, 2022) – представлений на «Молодості-51» (2022) та інших фестивалях – інтегрує елементи маланкування в історію буковинця Леоніда («Памфіра»), який заробляє на контрабанді, підкреслюючи обряд як ініціацію та

ідентичність [49]. «Маланка та Різдво» (реж. М. Носок, 2024) – учасник 6-го «ОКО» (2025) [49] – порівнює святкування Маланки за місяць до вторгнення з першим Різдвом на деокупованих територіях Слобожанщини та Донеччини. Музикант Дмитро Мазуряк (сопілкар KAZKA) щороку повертається до Іспаса для обряду; після звільнення територій молодь відновлює вертепи під обстрілами, повертаючи традиції [118]. «Хатка» (реж. К. Тюрі, 2024) – короткометражка 5-го «ОКО» (2024) [197] – через сповіді молоді фіксує відкриття національної культури війною: традиційні пісні та символи як духовний опір [246]. «Мертва квітка» (авторський проєкт Т. Станєвої, 2025) – світова прем'єра на відкритті 6-го «ОКО» (Додаток М, Рис. М.2в) – спостерігає за трансформацією обрядів у болгарській громаді Бессарабії. Зимові свята (Сурвакі, Коляда) з восковими квітками (символ дівоцтва) перетворюються на окопні свічки; радість свят проти тиші війни – шестирічне свідчення змін культури [48; 124].

Отже, аналіз тематики фестивального українського кіно 1990 – жовтень 2025 років демонструє її еволюцію від приватних історій пострадянської дезорієнтації до колективного свідчення війни як національного досвіду. Трансформація тематичної структури відбувається у три етапи: деполітизація (1990-ті – 2013, фокус на сімейних конфліктах і локальних ідентичностях), політизація (2014–2021, героїзація опору й артикуляція громадянської суб'єктності) та тотальна документалізація (2022–2025, trauma cinema як інструмент міжнародної адвокації). У табл. 3.3 відображено тематичні кластери українського фестивального кіно.

Таблиця 3.3.

### Тематичні кластери фестивального кіно (1990 – жовтень 2025)

Тематичний кластер	Ключові проблеми	Приклади фільмів	Фестивалі	Періодизація	Функція репрезентації
Пост-радянська ідентичність	Локальні традиції, маргінальні спільноти, екологічна травма	«Красна Маланка» (2013), «Ядерні відходи» (2012)	«Молодість-42», «Молодість-43»	1990-ті – 2013	Конструювання «іншої» України поза центром

Приватна сфера і сім'я	Батьки-діти, дорослішання, розлучення	«Дорога» (2012), «Портрет»	ОМКФ-4 (2013), «Молодість-43»	1990-ті – 2013	Деполітизація через фокус на інтимному
Революція і громадянське пробудження	Майдан, самоорганізація, народження політичної спільноти	«Обличчя» (2014), матеріали «Вавилон'13»	«Молодість-44» (2014)	2013–2014	Легітимізація протесту як національного акту
Гібридна війна (2014–2021)	АТО, окупація Криму, добровольці, прифронтове життя	«Черкаси» (2014), «Забуті» (2019), «Процес» (2017)	«Корона Карпат-9» (2021), «Молодість-45»	2014–2021	Героїзація опору, «нова нормальність»
Повномасштабна війна: свідчення	Окупація, виживання, воєнні злочини	«Медовий місяць» (2024), «Маріуполіс-2» (2022), «Довга доба» (2024)	«Молодість-53» (2024), ОМКФ-15 (2024)	2022–2024	Документування для міжнародних трибуналів
Дитинство у війні	Втрата дитинства, травма, адаптація	«Ми хочемо тут жити» (2023), «Терикони» (2022)	«Молодість-53» (2024), ОМКФ-13 (2022)	2014–2024	Емоційна мобілізація міжнародної солідарності
Культура як опір	Митці у війні, збереження ідентичності	Цикл «Культура під час війни» (2024), «Правило двох стін» (2023)	Фестиваль ЄС + Ukraïner (2024)	2022–2024	Нематеріальний опір через творчість
Екологія і традиція	Карпати, Чорнобиль, обряди, зв'язок з природою	«Бартка» (2021), «Маланка та Різдво» (2024), «Мертва квітка» (2025)	«ОКО» (2020–2025), СМІFF (2022–2024)	2012–2025	Екологічна і культурна стійкість

Типологія, що ґрунтується на змістових домінантах, історичному контексті та функціях репрезентації, виокремлює вісім ключових кластерів, кожен із яких маркує специфічний етап трансформації українського кінематографа від пострадянської периферійності до суб'єктного голосу в

глобальному просторі. Для кожного кластеру визначено ключові проблеми (центральні теми та мотиви), конкретні фільми-репрезентанти, фестивальні платформи їхньої легітимізації, хронологічні рамки домінування та функцію репрезентації – роль, яку кластер виконує у конструюванні образу України. Така структура дає змогу простежити не лише тематичні зміни, а й механізми інституційного визнання: які теми фестивалі обирають для національної репрезентації, як вони конструюють образ України для міжнародної аудиторії та яким чином тематичні пріоритети стають інструментами культурної дипломатії та формування колективної пам'яті. Зокрема, таблиця демонструє радикальний зсув від деполітизованих приватних конфліктів (сімейні драми, локальні традиції) до гіперполітизованого свідчення колективної травми, де документальне кіно перетворюється на архів доказів і форму культурного опору.

Аналіз тематичних кластерів демонструє, що фестивалі функціонують не як нейтральні платформи, а як інститути культурної легітимізації. Зокрема, після 2014 року КМКФ «Молодість» припинив показ російських фільмів, а ОМКФ відмовився від російськомовних субтитрів – ці рішення маркують ідеологічний поворот: фестиваль стає інструментом деколонізації культурного простору. Тематичний відбір також корелює з міжнародною повісткою: після 2022 року домінують trauma cinema та свідчення окупації – теми, які резонують з західними аудиторіями та підсилюють образ України як жертви агресії, що бореться за цінності демократії.

Переважа документального кіно після 2022 року (56 з 92 фільмів на ОМКФ-15) трансформує фестивалі з естетичних платформ у архіви доказів. Стрічки на кшталт «Маріуполіс-2», «Мирні люди», «Голоси Маріуполя» виконують подвійну функцію: вони є мистецькими творами і водночас матеріалами для міжнародних трибуналів. Фестивальна легітимізація (нагороди в Каннах, Берліні) надає їм статус достовірних свідчень, перетворюючи кіно на інструмент юридичної та моральної відповідальності.

Тематичний кластер «Дитинство у війні» («Ми хочемо тут жити», «Терикони», «Маріуполь. Сто ночей») виконує специфічну дипломатичну функцію: універсалізація травми через образ дитини. Це найбільш ефективна стратегія емоційної мобілізації міжнародної аудиторії, оскільки дитина є символом невинності й майбутнього, що резонує поза культурними кордонами. Фестивалі, обираючи такі стрічки для міжнародних конкурсів, свідомо працюють на формування глобальної солідарності.

Порівняння тематичних домінант 2013 і 2024 років виявляє радикальний зсув: якщо до Революції Гідності фестивальне кіно фокусувалося на приватних конфліктах (сімейні драми, локальні ідентичності), то після 2022 року приватне стає політичним за визначенням. Навіть інтимна історія кохання («Медовий місяць») розгортається на тлі окупації, а збереження карпатських традицій («Мертва квітка») набуває значення культурного опору. Фестивалі легітимізують цей зсув, позиціонуючи будь-який аспект українського життя як акт спротиву колоніальній агресії.

Таким чином, тематичний аналіз фестивального кіно 1990–2025 років виявляє три стадії репрезентації українського досвіду: деполітизацію (1990–ті – 2013, фокус на приватному й локальному), політизацію (2014–2021, героїзація опору) та тотальну документалізацію (2022–2025, кіно як доказова база й інструмент культурної дипломатії). Запропонована типологія тематичних кластерів (пост-радянська ідентичність; приватна сфера і сім'я; революція і громадянське пробудження; гібридна війна (2014–2021); повномасштабна війна: свідчення; дитинство у війні; культура як опір; екологія і традиція) демонструє, що фестивалі функціонують не як нейтральні майданчики, а як інститути культурної легітимізації, які визначають, які теми набувають статусу «національно значущих». Зокрема, після 2022 року фестивалі стають архівами колективної травми, де документальне кіно виконує подвійну роль: мистецького свідчення й юридичного доказу воєнних злочинів. Перевага тематичних кластерів «Дитинство у війні» та «Культура як опір» у міжнародних програмах маркує свідому стратегію емоційної

мобілізації глобальної солідарності через універсалізацію травматичного досвіду. Водночас недостатньо представленими залишаються теми внутрішніх конфліктів, соціальної нерівності та критичного переосмислення героїчних наративів, що свідчить про ідеологічні обмеження фестивального простору в умовах війни.

### **Висновки до розділу 3**

Кінофестивалі є потужними соціокультурними подіями з вираженою темпоральністю, просторовістю, комунікативністю та перформативністю. Вони створюють тимчасові спільноти (глядачів, професіоналів, критиків), активізують професійні мережі, формують символічний капітал міст і регіонів та слугують механізмом конструювання колективної ідентичності. Найпоказовіше це проявляється в діяльності КМКФ «Молодість» (понад 50 років), Одеського МКФ, Docudays UA, Wiz-Art, KISFF, Kharkiv MeetDocs, «ОКО», «Німі ночі» та регіональних фестивалів («Корона Карпат», Карпатський гірський МКФ, «Кіно сусідів» тощо). Кожен з них виконує не лише естетичну, а й соціально-інтегративну функцію, об'єднуючи суспільство навколо спільних цінностей і травматичного досвіду.

Освітня та індустрійна складові стали невід'ємною частиною сучасних українських кінофестивалів. Практично всі великі фестивалі («Молодість», ОМКФ, Wiz-Art, LINOLEUM, Docudays UA, KISFF) проводять майстер-класи, пітчінги, копродукційні маркети, резиденції та кіношколи. Це забезпечує професійне зростання молодих кінематографістів, інтеграцію України у світовий кінопроцес та формування нової генерації режисерів, здатних працювати в умовах обмежених ресурсів і воєнного стану.

Після 2014 року, а особливо після лютого 2022 року, відбулася радикальна трансформація тематичної структури фестивального кіно. Якщо в 1990–2013 роках домінували деполітизовані приватні історії (сімейні драми, локальні ідентичності), то з 2014–2021 рр. відбулася політизація контенту

(героїзація опору, деколонізація), а з 2022 року – суттєва документалізація. Переважна більшість фільмів на провідних фестивалях 2022–2025 рр. присвячено війні, окупації, опору, травмі та збереженню культурної спадщини. Документальне кіно перетворилося на архів доказів воєнних злочинів («Маріуполіс-2», «Довга доба», «Голоси Маріуполя», «Мирні люди», «The Grave» тощо) і водночас на інструмент міжнародної адвокації та культурної дипломатії. Особливу роль відіграють тематичні кластери «Дитинство у війні» та «Культура як опір». Фільми про дітей («Ми хочемо тут жити», «Терикони», «Маріуполь. Сто ночей», «Прокидаючись у тиші») виконують функцію універсалізації травми та емоційної мобілізації міжнародної аудиторії. Стрічки про збереження традицій і творчість митців у воєнний час («Спомин про майбутнє», «Правило двох стін») демонструють культуру як форму ненасильницького спротиву та механізм збереження національної ідентичності.

Фестивалі стали ключовим інструментом деколонізації культурного простору. З 2014 року КМКФ «Молодість» припинив показ російських фільмів, ОМКФ відмовився від російськомовних субтитрів, а більшість фестивалів свідомо виключили російський контент. Водночас активно просуваються теми кримськотатарської ідентичності («Чужа молитва», кримськотатарський день на «Молодості-53»), буковинських традицій («Памфір», «Красна Маланка») тощо. Це сприяє відновленню полікультурного образу України та протидії російським наративам.

Фестивалі виконують явні (декларовані) та латентні (приховані) функції. До явних належать підтримка молодих авторів, просування українського кіно за кордоном, освітня діяльність. Латентні функції – формування символічного капіталу регіонів (Славутич – «86», Закарпаття – СМІFF, Бессарабія – «ОКО»), активізація туризму, консолідація суспільства в умовах війни, створення архіву колективної пам'яті та доказової бази для майбутніх трибуналів.

В умовах повномасштабної війни фестивалі продемонстрували надзвичайну адаптивність і стійкість. Багато з них перейшли в гібридний або

онлайн-формат, перемістилися з прифронтових зон (Kharkiv MeetDocs – до Києва, ОМКФ – до Чернівців і Києва), але не припинили діяльності. Навпаки – вони стали платформами моральної підтримки, збору коштів для ЗСУ та фіксації воєнних злочинів, що підтверджує їхню трансформацію з культурних подій у інститути національного виживання та опору.

## ВИСНОВКИ

1. Українські кінофестивалі функціонують як багатовимірні соціокультурні інституції, що інтегрують інституційний (гібридні моделі фінансування та управління), публічний (формування афективно-раціональної публічності з елементами колективної рефлексії та емоційної мобілізації), культурний (легітимація естетичних цінностей за відсутності сильної кінокритики та академічного дискурсу), громадсько-комунікативний (артикуляція національної ідентичності після 2014 р., документування воєнних злочинів після 2022 р., нетворкінг між акторами кіноіндустрії) виміри. Саме багатовимірна природа кінофестивалю дає йому змогу діяти як самодостатньому механізму, здатному протистояти впливу зовнішньої фінансової та інфраструктурної нестабільності.

Фестивалі одночасно працюють на рівні культурного виробництва, соціальної взаємодії, інституційної динаміки та локального розвитку, що дає підстави розглядати кінофестивалі не лише майданчиками демонстрації кіно, а комплексними інституціями, здатними впливати на культурний розвиток територій, професійну динаміку галузі та формування громадянського суспільства. Фестивальний простір, сформований за принципами міждисциплінарності, відбору, відкритості та медійного посередництва, виконує функцію культурної сцени, на якій різні групи продукують і репрезентують власні позиції. Водночас публічність кінофестивалю не є абсолютною: вона детермінована інституційними процедурами відбору, механізмами легітимації та обмеженнями доступу, що створює баланс між відкритістю та структурованістю.

2. Інституційний аналіз кінофестивалю як форми культурної публічності свідчить про його багатофункціональність і здатність виконувати роль «вузлової точки» соціальних, культурних і комунікативних процесів. Фестиваль одночасно є подією, ритуалом, культурною практикою, механізмом

соціального відбору та платформою професійного спілкування. Через інституційні процедури програмування, публічні дискусії, критичне осмислення та взаємодію між акторами фестивальний простір набуває значення сфери виробництва знань та арени формування культурної ідентичності.

Кінофестиваль, як інтенсивна соціокультурна подія, характеризується лімінальністю, часовою обмеженістю та високою перформативністю. Фестиваль є простором, де відбувається «колективне збудження», яке тимчасово руйнує звичні соціальні структури. Ця лімінальність створює умови для генерації соціальної солідарності та переосмислення ідентичностей. Фестивальний простір функціонує як потужний механізм соціального зв'язку, де кіно постає каталізатором, а Q&A сесії, дискусії та неформальні зустрічі стають місцями для артикуляції колективних почуттів та вироблення спільного розуміння.

3. Інституційна диверсифікація українських кінофестивалів проявляється у співіснуванні домінантних організаційних форматів, кожен із яких формує власні механізми стійкості та адаптації в умовах політичних, економічних та інституційних криз. Різні моделі взаємодії з державою, ринком, спільнотами та міжнародними партнерами визначають специфіку функціонування фестивалів і забезпечують гнучкість усієї системи. Формат інституційної підтримки ґрунтується на загальнодержавних і регіональних ресурсах, що забезпечує легітимність та стабільність, водночас посилюючи залежність від культурної політики («Молодість» та ін.). Гібридний формат поєднує кілька джерел фінансування й демонструє найвищу адаптивність завдяки можливості перерозподілу ресурсів і автономнішому кураторству (Одеський міжнародний кінофестиваль та ін.). Громадсько-ініціативні фестивалі функціонують на основі волонтерства та соціального капіталу; вони вразливі до виснаження команди, але стійкі до фінансових коливань (Docudays UA та ін.). Нішеві й кураторські формати зосереджені на спеціалізованих напрямках та відзначаються інноваційністю, міжнародною інтегрованістю і

лояльністю аудиторії («Гаккебуш» та ін.). Регіональні та транскордонні фестивалі зміцнюють локальні ідентичності та культурну децентралізацію, спираючись на підтримку місцевих спільнот і міжнародні програми співпраці («ОКО» та ін.).

Сукупність цих форматів створює еко-системну стійкість: криза одного сегмента не руйнує систему загалом, оскільки інші моделі зберігають функціонування. Диверсифікації також властивий динамічний характер: фестивалі можуть переходити з одного формату в інший, комбінувати елементи різних моделей або створювати нові форми у відповідь на зовнішні виклики. Інституційна диверсифікація таким чином постає ключовим чинником стійкості та розвитку українського кінофестивального простору.

4. Типологізація українських кінофестивалів дає змогу системно пояснити різноманіття українських кінофестивалів, узгодити його з інституційною логікою їх функціонування, а також засвідчити динаміку трансформацій: появу гібридних форматів, спеціалізованих ніш, регіональних фокусів, транскордонних моделей. Типологія, побудована на трьох системотворчих чинниках (інституційних характеристиках, функціональних ролях і публічних практиках взаємодії з аудиторією), не просто відображає реальну логіку функціонування фестивального поля, а є аналітичним інструментом, який уможлиблює дослідження фестивалів не як розрізнених подій, а як елементів цілісної культурної екосистеми.

Критерії типологізації не є довільними, а походять із структурних умов діяльності фестивалів: інституційних ресурсів, місійних орієнтацій, комунікативних практик. Масштаб охоплення (міжнародні категорії А, В, С / національні / регіональні / локальні) визначає символічний капітал і географію впливу. Вид кінопродукції (ігрове / документальне / анімація / експериментальне) задає естетичні рамки та тип аудиторії. Метраж фільмів (повнометражні / короткометражні / мікрометражні) корелює з професійним статусом та каналами дистрибуції. Цільова аудиторія (індустріяні професіонали / критики-дослідники / масові глядачі / студенти) визначає

формат та комунікативні практики. Тематична та жанрова спеціалізація (правозахисні / екологічні / ЛГБТК+ / історичні / воєнні) артикулює соціальні пріоритети. Періодичність (щорічні / дворічні / нерегулярні) впливає на інституційну стійкість та формування лояльної аудиторії.

5. Українське фестивальне кіно за період 1990–2025 років демонструє чітку еволюційну динаміку, що корелює з ключовими етапами формування сучасної української ідентичності:

1) етап деполітизації (1990-ті – 2013), що характеризувався фокусом на камерних, приватних, локальних та інтимних історіях. В умовах посттоталітарного переходу та слабкого державного фінансування кінематограф зосередився на дослідженні міжособистісних стосунків та проблем повсякденного життя, свідомо уникаючи відкритої політичної тематики та макросоціальних конфліктів. Фестивалі в цей час здебільшого виконували функцію збереження авторського кіно;

2) етап політизації (2014–2021). Початок російсько-української війни у 2014 році спровокував суттєві зміни у тематиці: кіно набуло виразного соціально-громадянського забарвлення, відбувається героїзація опору, з'являються тематичні кластери, присвячені Революції Гідності, початку війни та внутрішньо переміщеним особам. Фестивалі активно включилися в процес формування нового патріотичного наративу, легітимізуючи теми війни та героїзму як центральні для національної культури;

3) етап документалізації (2022–2025). З початком повномасштабного вторгнення кінематограф перейшов до режиму фіксації та свідчення: кіно, особливо документальне, набуло значення доказової бази, інструменту культурної дипломатії та архіву колективної травми. Наратив почав вибудовуватися навколо тем воєнних злочинів, досвіду окупації, виживання та культурного опору.

Українські кінофестивалі функціонують як інститути культурної легітимізації. Через формування програмних секцій та медійне висвітлення, вони активно впливають на те, які саме тематичні кластери набувають статусу

«національно значущих», відкидаючи або просуваючи певні естетичні та змістовні форми. З 2022 року ця роль набула стратегічного значення у контексті зовнішньої культурної політики. Українські фестивалі перетворилися на архіви колективної травми, де фіксація воєнної реальності є пріоритетом. Зокрема, ідентифіковані тематичні кластери «Дитинство у війні» та «Культура як опір» стали свідомою стратегією для просування в міжнародних програмах. Це маркує перетворення фестивалю на важливий інструмент культурної дипломатії та ефективний канал комунікації зі світовою спільнотою. У межах цієї стратегії будь-який аспект українського життя, відображений у кіно, позиціонується як акт спротиву колоніальній агресії, що забезпечує нерозривний зв'язок між національною культурою та геополітичним контекстом.

6. Кризові події 2014–2025 років спричинили суттєву реконфігурацію кінофестивального ландшафту України: частина локальних фестивалів припинила роботу, натомість з'явилися нові, переважно документальні про війну, що відображає зміну суспільних запитів. Провідні фестивалі продемонстрували високу інституційну стійкість, зберігаючи безперервність роботи завдяки гібридним, транскордонним та релокаційним форматам. Масштабна цифровізація (онлайн-платформи, DOCUSPACE, партнерства з онлайн-кінотеатрами) розширила їхню аудиторію до сотень тисяч глядачів, а професіоналізація брендингу та комунікацій перетворила кінофестивалі на потужні медійні події. У результаті фестивальний рух вирізняється гнучкістю, диверсифікацією форматів і здатністю виконувати інтеграційні, комунікативні, легітимуючі та культурно-дипломатичні функції, утворюючи свою роль як простору солідарності та культурного опору в умовах війни.

У відповідь на пандемію COVID-19 та повномасштабну російську агресію українські кінофестивалі сформували стратегії кризової адаптивності, продемонструвавши високу здатність до оперативної трансформації організаційних форматів, що забезпечило їхню стійкість та неперервність

діяльності. Серед ключових стратегій: онлайн-переформатування, яке стало можливістю залучення нових аудиторій та створення цифрових архівів; транскордонні формати, що забезпечили міжнародну присутність попри руйнування інфраструктури; зміна місії та програмних пріоритетів (фокус на документуванні війни, підтримці митців, гуманітарних темах); регіональна децентралізація, яка активізувала локальні культурні спільноти; посилення культурно-дипломатичної та ком'юніті-орієнтованої функцій.

Адаптивність не є ситуативною реакцією, а структурною властивістю українських кінофестивалів, яка ґрунтується на інституційній диверсифікації, гнучких кураторських практиках та високому рівні горизонтальної взаємодії в галузі. У кризових умовах фестивалі виконують роль стабілізаційних майданчиків, що підтримують культурну інфраструктуру, забезпечують тяглість репрезентаційних практик та створюють простір колективної підтримки й солідарності. Ці стратегії засвідчили інституційну гнучкість та соціальну укоріненість українських фестивалів, що забезпечило їхнє подальше функціонування за надзвичайних умов.

7. Кураторські стратегії українських кінофестивалів – ключові механізми формування інтерпретативних рамок культурного продукту – становлять багатовимірний інструмент культурного посередництва. Вони визначають не лише програмний профіль події, а й способи формування публіки, структурування дискурсу, артикуляцію соціальних і культурних пріоритетів. Кожен із типів кураторських стратегій (автономне/естетичне, медіативне/ком'юніті-орієнтоване, документалістське/етичне, пам'яті та постпам'яті, ангажоване/резистентне, індустріальне/кар'єрне та кураторсько-дипломатичне) виконує власну функцію у формуванні смислового простору фестивалю. Естетичні стратегії легітимують авторське кіно; медіативні – вибудовують спільноти та створюють простір діалогу; документалістські – працюють із етичним виміром реальності; стратегії пам'яті формують колективні наративи про минуле; ангажовані – активують громадянську

позицію; індустрийні – інтегрують фестивалі в професійну інфраструктуру; дипломатичні – забезпечують міжнародну присутність українського кіно.

Кураторські стратегії є не другорядними «інструментами програмування», а структурними компонентами інституційної логіки фестивалів. Вони визначають, які фільми і як саме будуть інтерпретовані, які теми потраплять у публічний дискурс, які соціальні групи отримають символічну видимість. У кризові періоди значення кураторства особливо зростає: саме кураторські рішення задають рамку для осмислення війни, травми, соціальних трансформацій. У такий спосіб фестивалі стають не лише медіаторами між митцем і глядачем, а й активними учасниками культури, здатними формувати її етичні, естетичні та громадянські орієнтири.

Українські кінофестивалі після 2014 року й особливо після 2022 року сформували нову інституційну логіку, у якій кураторські стратегії інтегрують етичні та політичні критерії поряд з естетичними, закріплюючи культурний бойкот країни-агресора в регламентах. Політика добору фільмів різниться залежно від місії фестивалю: «Молодість» зосереджується на дебютах та відкритті нових імен, тоді як ОМКФ працює за принципом «фестивалю прем'єр». Склад журі поступово набуває міждисциплінарного характеру, включаючи правозахисників, фольклористів, військових чи представниць феміністичного руху, що розширює рамки експертизи. Системи нагород набувають форми символічних культурних артефактів, укорінених у локальній ідентичності – від «Скіфського оленя» та «Золотого Дюка» до крафтових цеглин «ОКО», – формуючи унікальну семіотику кожного фестивалю та посилюючи ефект культурної спільності.

8. Ключові функції українських кінофестивалів (освітньо-професійна, культурно-меморіальна, туристично-регіональна, соціально-активістська, культурно-дипломатична, спільнототворча, індустрийно-бізнесова) не є статичними, а проявляються різною мірою залежно від контексту – політичного, інституційного, територіального. Наприклад, освітньо-професійна функція реалізується через лабораторії та воркшопи, культурно-

меморіальна – через ретроспективи та програми пам'яті, а культурно-дипломатична – через співпрацю з міжнародними фондами та участь у транскордонних проектах. Ці функції проявляються через офіційно декларовані цілі, зафіксовані у статутних документах, регламентах та публічних заявах організаторів. Натомість імпліцитні ефекти фестивальної діяльності проявляються латентно – у формуванні професійних мереж, генеруванні символічного капіталу, конструюванні ідентичностей, розширенні публічної сфери. Саме ці приховані функції визначають довгострокову роль фестивалів у культурній екосистемі: вони створюють інфраструктуру довіри, підтримують локальні спільноти, формують сталі середовища взаємодії. Особливо важливими є інструменти зміни символічного капіталу територій (регіональні фестивалі як засоби ребрендингу міст), формування горизонтальних мереж (альтернатива вертикальним інституційним структурам) та розвитку локальних ідентичностей (протиція столичній централізації).

9. Механізми впливу кінофестивалів на суспільство, згруповані за рівнями соціальної реальності (індивідуальним, груповим, інституційним та макросоціальним), узагальнено відображають способи реалізації фестивальними інституціями своїх культурних, соціальних та громадянсько-комунікативних функцій. Механізм відбору та легітимації формує професійні та естетичні канони; фреймування та контекстуалізації задає інтерпретативні рамки для сприйняття фільмів; медіації та перекладу виконує посередницьку роль між локальним і глобальним кіно та різними аудиторіями; створення публічних просторів для дискусій стимулює колективну рефлексію над соціальними проблемами; мобілізації та колективної дії перетворює емоційний відгук на громадянську активність; документування та архівування забезпечує збереження культурної та візуальної пам'яті; а економічної стимуляції генерує прямі й непрямі економічні ефекти. Ці механізми не функціонують ізольовано, але взаємодіють між собою, і відображають

конкретні процеси їхнього впливу, що має вимірювані наслідки на всіх рівнях соціальної організації.

10. Українські кінофестивалі відіграють важливу роль у процесах культурної деколонізації, функціонуючи як простори переозначення українського кіно: формують інтерпретативні рамки, які центрують український досвід, утверджують автономність національного кінематографа та усувають залежність від пострадянських і російських культурних схем. Процес деколонізації реалізується через низку механізмів: кураторські програми, які працюють із локальними історіями та маргіналізованими наративами; відбіркові стратегії, які системно виключають російські продукти та практики; публічні дискусії, що артикулюють необхідність культурної суб'єктності та перегляду колоніальних спадків. У кінофестивалях поєднуються культурно-символічні та громадянсько-комунікативні практики, які разом формують простір критичної рефлексії щодо минулого і сучасності.

Українські кінофестивалі не лише репрезентують деколонізаційний дискурс, а й активно його продукують: вони ініціюють нові формати пам'яті, вводять фільми українських авторів у міжнародний обіг без посередництва «пострадянської» рамки, утверджують українське кіно як самодостатній феномен. У такий спосіб українські кінофестивалі стають важливими агентами деколонізації культурного поля та формування нових ідентифікаційних моделей.

Подальші дослідження можуть бути зосереджені на порівняльному аналізі функціональної трансформації українських кінофестивалів із досвідом постколоніальних та кризових регіонів світу, що дасть змогу виокремити універсальні та специфічні риси їхньої культурно-дипломатичної та соціально-активістської ролі. Особливої уваги заслуговує дослідження довгострокових наслідків впливу кураторських стратегій та інституційної диверсифікації на формування канону українського кіно, зокрема на процес його деколонізації та інтеграції у світовий кінопроцес.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александер Дж. Ч., Рід І. А. Соціальна наука як прочитання і як перформанс : культурсоціологічне розуміння епістемології. *Соціологія : теорія, методи, маркетинг*. 2013. № 2. С. 89–104.
2. Ало, я на горі. Фільм. 2023. *Docudays UA. Каталог фільмів. 2024–2026*. URL: <https://docudays.ua/catalogue/films/76/> (дата звернення: 20.08.2025).
3. Асадчева Т. Спомин про майбутнє: відомий український режисер представляє нову документальну стрічку. *Вечірній Київ*. 2023, 16 лют. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/78746/> (дата звернення: 14.12.2024).
4. Ассман А. Простори спогадів. Форми та трансформації культурної пам'яті / пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. Київ : Ніка-Центр, 2012. 440 с.
5. Баранівська М. У програмі цьогорічного Карпатського гірського МКФ – 36 фільмів з усього світу. *Детектор медіа*. 2023, 19 верес. URL: <https://detector.media/infospace/article/217043/2023-09-19-u-programi-tsogorichnogo-karpatskogo-girskogo-mkf-36-filmiv-z-usogo-svitu/> (дата звернення: 07.07.2024).
6. Баранівська Т. Фільм про окупацію Київщини став номінантом кінофестивалю “Cinema for Victory”. *Суспільне. Київ*. 2024, 04 берез. URL: <https://suspilne.media/kyiv/698088-film-pro-okupaciu-kiivsini-stav-nominantom-kinofestivalu-cinema-victory/> (дата звернення: 15.06.2025).
7. Бартка. Фільм. 2021. *Docudays UA. Каталог фільмів. 2024–2026*. URL: <https://docudays.ua/catalogue/films/83/> (дата звернення: 08.08.2025).
8. Бедзір В. Про тих, хто між небом і горами. *Урядовий кур'єр*. 2022, 01 жовт. URL: <https://ukurier.gov.ua/uk/articles/pro-tih-hto-mizh-nebom-i-gorami/> (дата звернення: 30.09.2024).
9. Безручко О., Аліфанов Д. Технології відеозйомки та допоміжні технічні засоби оператора як невід'ємна складова досягнення творчого задуму в

аудіовізуальному мистецтві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2024. Т. 7. № 2. С. 315–327.

10. Білаш К. 15-й Одеський міжнародний кінофестиваль оголосив переможців. *LB.ua*. 2024, 22 лип. URL: [https://lb.ua/culture/2024/07/22/625424\\_15y\\_odeskiy\\_mizhnarodniy.html](https://lb.ua/culture/2024/07/22/625424_15y_odeskiy_mizhnarodniy.html) (дата звернення: 10.08.2024).

11. Большакова А. Оголосили переможців другого фестивалю квір-кіно Sunny Bunny. *Українська правда. Життя*. 2024, 29 квіт. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/ogolosili-peremozhciv-festivalyu-sunny-bunny-301298/> (дата звернення: 22.10.2024).

12. Бондарчук Д. Молодість'43: Національний конкурс короткометражних фільмів. *Кіно-Коло. Архів*. 2013, 29 жовт. URL: <https://web.archive.org/web/20220114100205/https://kinokolo.ua/articles/811/> (дата звернення: 10.12.2024).

13. Брати. Остання сповідь. Програма: спеціальні події фестивалю. *Молодість*. URL: <https://molodist.com/film/brati-ostanna-spovid> (дата звернення: 15.02.2024).

14. Брюховецька Л. Безсмертний дух народу: історія створення фільму «Вавилон ХХ». *Кіно-Театр*. 2011. № 3. URL: [http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=1146](http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1146) (дата звернення: 05.12.2023).

15. Буняк В. «Культура під час війни»: в Україні стартував фестиваль документального кіно. *Детектор медіа*. 2024, 20 лют. URL: <https://detector.media/infospace/article/223217/2024-02-20-kultura-pid-chas-viyny-v-ukraini-startuvav-festyval-dokumentalnogo-kino/> (дата звернення: 28.11.2024).

16. Буняк В. Одеський музей, бесарабський фестиваль і Херсонський драмтеатр: Українер випустив документальний фільм «Культура під час війни. Південь». *Детектор медіа*. 2024, 25 січ. URL: <https://detector.media/infospace/article/222160/2024-01-25-odeskyu-muzey->

besarabskyu-festyval-i-khersonskyu-dramteatr-ukrainer-vypustyv-dokumentalnuu-film-kultura-pid-chas-viynu-pivden/ (дата звернення: 12.03.2025).

17. Буняк В. Феміністичний кінофестиваль «Гаккебуш» оголосив цьогорічних переможців. *Детектор медіа*. 2025, 04 черв. URL: <https://detector.media/infospace/article/241526/2025-06-04-feministychnyu-kinofestyval-gakkebush-ogolosyv-tsogorichnykh-peremozhstv/> (дата звернення: 24.08.2025).

18. В Болграді пройшов V Міжнародний етнографічний кінофестиваль «ОКО». *Департамент культури, національностей, релігій та охорони об'єктів культурної спадщини Одеської ОДА*. 2024, 19 верес. URL: <https://culture.od.gov.ua/2024/09/19/v-bolgradi-projshov-v-mizhnarodnyj-etnografichnyj-kinofestyval-oko/> (дата звернення: 27.03.2025).

19. В Ужгороді стартує III «Карпатський гірський міжнародний кінофестиваль (СМІФФ) 2022». *Закарпатська ОВА*. 2022, 15 верес. URL: <https://carpathia.gov.ua/news/v-uzhhorodi-startuie-iii-karpatskyi-hirskyi-mizhnarodnyi-kinofestyval-smiff-2022> (дата звернення: 04.04.2025).

20. Васильєв С. В. Український кінематограф на міжнародних кінофестивалях класу «А» у 2018 році. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 2. С. 275–280.

21. Венгер-Трейнер Е., Венгер-Трейнер Б., Рейд Ф., Бруддерлейн К. Спільноти практики. Всередині та між організаціями / пер. з англ. О. Олійник. [б.м.], 2025. 287 с. [https://www.wenger-trayner.com/wp-content/uploads/2025/06/Спільноти\\_практики\\_Український\\_переклад.pdf](https://www.wenger-trayner.com/wp-content/uploads/2025/06/Спільноти_практики_Український_переклад.pdf) (дата звернення: 02.09.2025).

22. Виткалов С. В. Фестивальний рух як культурний феномен сучасності: аналіз регіонального вектору. *Культура України. Серія : Культурологія*. 2016. Вип. 52. С. 182–190.

23. Відкриваймо жіноче бачення. Про нас. *Гаккебуш*. URL: <https://hakkebush.webflow.io/> (дата звернення: 15.05.2025).

24. Відкрита ніч. *Кіно-Театр*. 2012. № 5. С. 47. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/28202> (дата звернення: 30.07.2024).
25. Війна в моїй голові. Позаконкурсна програма. *KMD*. 2022. URL: <https://meetdocsfestival.com/film/vijna-v-moj-golovi/> (дата звернення: 18.06.2025).
26. «86: Коло поколінь»: на Київщині відбудеться Третій міжнародний фестиваль кіно та урбаністики. *Радіо Свобода*. 2016, 26 квіт. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/kolo-pokolinya-86/27699173.html> (дата звернення: 11.03.2024).
27. «86»: Фестиваль кіно та урбаністики у Славутичі. *Українська правда. Життя*. 2014, 22 квіт. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2014/04/22/164633/> (дата звернення: 11.03.2024).
28. Власова Т. Українське кіно у 2022: без Росії, з перемогами і відкритими питаннями. *Українська правда*. 2023, 06 січ. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2023/01/06/252206/> (дата звернення: 30.01.2025).
29. Войтенко В. М. Молодість. *Енциклопедія Сучасної України* [ел. ресурс] / редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін. ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2019. URL: <https://esu.com.ua/article-69757> (дата звернення: 20.07.2025).
30. Волошенюк О. Український фільм: молодість критичного реалізму? *Детектор медіа*. 2013, 08 листоп. URL: <https://detector.media/infospace/article/87410/2013-11-08-ukrainskyy-film-molodist-krytychnogo-realizmu/> (дата звернення: 27.05.2024).
31. Вперед, за скарбами гетьмана! URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Вперед,\\_за\\_скарбами\\_гетьмана!](https://uk.wikipedia.org/wiki/Вперед,_за_скарбами_гетьмана!) (дата звернення: 18.03.2025).
32. Гедікова М. У Києві відбувся кінофестиваль документальних фільмів про війну Cinema for Victory. *CK life*. 2025, 25 берез. URL: <https://life.stopcor.org/ukr/section-life/news-u-kievi-vidbuvsya-kinofestival->

dokumentalnih-filmiv-pro-vijnu-cinema-for-victory-25-03-2025.html (дата звернення: 15.05.2025).

33. Гляделов / Glyadyelov. *ОМКФ*. URL: <https://new.oiff.com.ua/post/гляделов-glyadyelov> (дата звернення: 20.12.2024).

34. Голоси Маріуполя. *Docudays UA. Каталог фільмів. 2024–2026*. URL: <https://docudays.ua/2025/movies/arkhiv-viyni/golosi-mariupolya/> (дата звернення: 15.08.2025).

35. Горlach П. У Києві оголосили переможців 53-го кінофестивалю «Молодість»: які стрічки отримали найвищі відзнаки. *Суспільне. Культура*. 2024, 04 листоп. URL: <https://suspilne.media/culture/872207-u-kievi-ogolosili-peremozciv-53-go-kinofestivalu-molodist-akistricki-otrimali-najvisi-vidznaki/> (дата звернення: 19.01.2025).

36. Горlach П. Фестиваль феміністичного кіно «Гаккебуш»: де відбудеться, що покажуть, хто може взяти участь. *Суспільне. Культура*. 2024, 26 квіт. URL: <https://suspilne.media/culture/732607-festival-feministicnogo-kino-gakkebus-de-vidbudetsa-so-pokazut-hto-moze-vzati-ucast/> (дата звернення: 10.10.2024).

37. Грановська Я. До питання витоків кінофестивального руху. *Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі*: зб. матер. Міжнар. дистанц. наук.-практ. конф., м. Київ, 14 листоп. 2019 р. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 176–177.

38. Грановська Я. Кінофестиваль як крос-культурний проект. *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва*: зб. матер. IV Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 26 квіт. 2019 р. Київ: КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка Карого, 2019. С. 67–70.

39. Грановська Я. Кінофестиваль як соціокультурний феномен. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір*: матер. III Міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, м. Київ, 5–6 груд. 2019 р. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 119–120.

40. Григоренко М. Огляд фільму «Маріуполіс 2»: важкий фільм, але його варто подивитися. *УНІАН*. 2022, 16 листоп. URL: <https://www.unian.ua/lite/kino/mariupolis-2-film-pro-pochatok-povnomasshtabnoji-viyni-v-mariupoli-vihodit-v-prokat-oglyad-12047574.html> (дата звернення: 11.04.2024).
41. Гриценко М. «Кришталеві джерела»: фестиваль як школа навчання. *Детектор медіа*. 2015, 15 верес. URL: <https://ms.detector.media/media-i-diti/post/14191/2015-09-15-kryshtalevi-dzherela-festyval-yak-shkola-navchannya/> (дата звернення: 15.11.2023).
42. Давидовський К. Міжнародний фестивальний рух у формуванні культурно-мистецького середовища України (на прикладі міжнародних музичних фестивалів «Київські літні музичні вечори» та «Віртуози планети»). *Культурологічна думка*. 2011. № 3. С. 94–100.
43. Два українські кінофестивалі отримали гранти від програми ЄС «Креативна Європа». *Креативна Європа. Україна*. URL: [https://creativeeurope.in.ua/posts/europeanfestivals\\_results](https://creativeeurope.in.ua/posts/europeanfestivals_results) (дата звернення: 02.02.2025).
44. ІХ ТМКФ «Корона Карпат». Журі та призи. 2021. URL: <https://koronakarpat.com.ua/IX-tmktf/jury/> (дата звернення: 20.11.2023).
45. День українського добровольця. Національний конкурс 2022. Програма. *KMD*. URL: <https://meetdocsfestival.com/film/den-ukranskogo-dobrovolczya/> (дата звернення: 22.04.2024).
46. Довженко І. Український кіно-відеофестиваль «Відкрита ніч» на Андріївському узвозі. *Мистецькі обрії'98 : альманах : наук.-теорет. пр. та публіц.* / АМУ. Київ, 1999. С. 420–421.
47. Документальний конкурс. 2020. *Молодість*. URL: <https://molodist.com/program/documentary-competition> (дата звернення: 20.11.2023).
48. Документальний фільм про болгарську громаду України відкриє 6-й Міжнародний етнографічний кінофестиваль «ОКО». *ОКО*. 2025, 19 серп.

URL: <https://www.okofilmfest.com.ua/post/documentary-about-ukraines-bulgarian-community-to-open-the-6th-oko-ua> (дата звернення: 15.09.2025).

49. Друзюк Я. «Памфір» – видатне досягнення сучасного українського кіно. Велике інтерв'ю режисера (зі спойлерами). *Віледж*. 2023, 07 квіт. URL: <https://www.village.com.ua/village/culture/movies/337777-suholitkiy-sobchuk-pamfir-spoilers-interview-2023> (дата звернення: 12.10.2024).

50. Енергія відродження. Українське кіно 2014–2020 / Кінематографічні студії. Вип. 13 : колект. монографія ; упоряд. і наук. ред. Л. Брюховецька. Київ : Редакція журналу «Кіно-Театр»; Вид. дім «Освіта України», 2022. 248 с.

51. Журавель Д. До Одеси повертається фестиваль німого кіно та сучасної музики «Німі ночі». Програма заходу. *Суспільне. Одеса*. 2025, 29 серп. URL: <https://susplne.media/odesa/159629-do-odesi-povertaetsa-festival-nimogo-kino-ta-sucasnoi-muziki-nimi-nosi-programa-zahodu/> (дата звернення: 25.09.2025).

52. Зарічна Я. Кінофестивалі в Україні як об'єкт наукового вивчення. *Питання культурології*. 2024. Вип. 44. С. 66–80.

53. Зарічна Я. Кінофестиваль «Молодість»: історія становлення і специфіка функціонування. *Питання культурології*. 2024. Вип. 43. С. 114–124.

54. Зарічна Я. І. Кінофестивалі західного регіону України. *Здобутки та досягнення прикладних та фундаментальних наук XXI століття* : зб. наук. праць з матеріалами VIII Міжнар. наук. конф., м. Біла Церква, 22 листоп. 2024 р. / Міжнародний центр наукових досліджень. Вінниця : ТОВ «УКРЛОГОС Груп», 2024. С. 555–557.

55. Зарічна Я. І. Кінофестивалі України: види і формати. *Interdisciplinary Research: Scientific Horizons and Perspectives: Collection of Scientific Papers «SCIENTIA» with Proceedings of the VIII International Scientific and Theoretical Conference, August 30, 2024. Vilnius, Republic of Lithuania : International Center of Scientific Research, 2024. P. 57–59.*

56. Зарічна Я. І. Кінофестивалі України: кураторські стратегії та політика відбору. *Стратегічні напрямки розвитку науки: фактори впливу та взаємодії* : зб. наук. пр. з матер. VII Міжнар. наук. конф., м. Черкаси, 26 верес.

2025 р. / Міжнародний центр наукових досліджень. Вінниця : ТОВ «УКРЛОГОС Груп», 2025. С. 184–188.

57. Зарічна Я. І. Кінофестиваль «Молодість» в умовах кризи. *Актуальні питання, проблеми та перспективи розвитку гуманітарних наук у сучасному соціокультурному просторі* : матеріали III Всеукр. наук.-практ. конф. здобувачів вищої освіти і молодих вчених, м. Київ, 12–13 квіт. 2024 р. Київ : Вид. цент КНУКіМ, 2024. С. 302–305.

58. Зарічна Я. І. Міжнародні кінофестивали: сутність і роль у просторі сучасної культури. *Актуальні проблеми сучасності. Молодіжна наука 2024* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. здобувачів вищої освіти і молодих вчених, м. Київ, 08–09 листоп. 2024 р. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2024. С. 36–38.

59. Зарічна Я. І. Одеський міжнародний кінофестиваль: історія і сьогодення. *Інтелектуальний ресурс сьогодення: наукові задачі, розвиток та запитання* : зб. наук. праць з матеріалами III Міжнар. наук. конф., м. Одеса, 20 верес. 2024 р. / Міжнародний центр наукових досліджень. Вінниця : ТОВ «УКРЛОГОС Груп», 2024. С. 284–287.

60. Зарічна Я. І. Особливості функціонування кінофестивалів в Україні в умовах війни. *Культурологічний альманах*. 2024. № 4. С. 335–342.

61. Зарічна Я. І. Українські кінофестивали: культурна місія в умовах воєнного часу. *Розвиток наук в умовах нової реальності: проблеми та перспективи* : зб. наук. пр. з матер. V Міжнар. наук. конф., м. Тернопіль, 19 верес. 2025 р. / Міжнародний центр наукових досліджень. Вінниця : ТОВ «УКРЛОГОС Груп», 2025. С. 182–186.

62. Засновники ГО «Кінофестиваль “Корона Карпат”». URL: <https://koronakarpat.com.ua/organizers/> (дата звернення: 15.09.2024).

63. Звіт Українського культурного фонду за III квартал 2023 року. *УКФ*. 2023, 05 груд. 28 с. URL: [https://ucf.in.ua/storage/docs/05122023/%203%20квартал\\_compressed\\_8ff92968210bcebe15e4b2e14af5afb8160eed8b.pdf](https://ucf.in.ua/storage/docs/05122023/%203%20квартал_compressed_8ff92968210bcebe15e4b2e14af5afb8160eed8b.pdf) (дата звернення: 15.05.2024).

64. Зінов'єва К. «Броненосець Потьомкін» повертається. *UNIAN. Архів*. 2010, 19 лип. URL: <https://web.archive.org/web/20180722201641/https://www.unian.ua/culture/381311-bronenosets-potomkin-povertaetsya.html>

(дата звернення: 11.11.2023).

65. Зінченко М. Кінофестиваль «Миколайчук Опен» оголосив повну позаконкурсну програму. *Детектор медіа*. 2025, 03 черв. URL: <https://detector.media/infospace/article/241479/2025-06-03-kinofestyval-mykolaichuk-open-ogolosyv-rovnu-rozakonkursnu-programu/> (дата звернення: 30.07.2025).

66. Золотий дюк (кінофестиваль). URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Золотий\\_Дюк\\_\(кінофестиваль\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Золотий_Дюк_(кінофестиваль)) (дата звернення: 05.05.2025).

67. Зубавіна І. XI Міжнародний фестиваль анімаційних фільмів «Крок» як перший крок молодих аніматорів. *Екранна освіта в Україні. Сучасний стан, проблеми розвитку* : зб. наук. пр. / Ін-т пробл. сучас. мистец. АМУС. Київ : Муз. Україна, 2004. С. 53–58.

68. Зубавіна І. Респектабельний вік «Молодості». *Мистецтвознавство України* : зб. наук. пр. / Ін-т пробл. сучас. мистец. АМУ. Київ, 2005. Вип. 5. С. 359–363.

69. Зубенко Д. В. Розвиток фестивального руху в сучасній Україні. *Вісник НТУУ «КПІ». Політологія. Соціологія. Право*. 2011. № 4 (12). С. 110–114.

70. Зуєв С. П. Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова) : дис. ... канд. мистецтвознавства / Харківська державна академія культури. Харків, 2007. 207 с.

71. Із 24 листопада на екрани вийде стрічка «Область Героїв» Олексія Комаровського. *Держкіно*. 2022, 21 жовт. URL: <https://usfa.gov.ua/press-center/z-24-lystopada-na-ekrany-vyude-strichka-oblast-geroiv-oleksiya-komarovskogo-i12419> (дата звернення: 13.07.2024).

72. Індустрія секція. *Молодість*. 2024. URL: <https://molodist.com/talent-workshop> (дата звернення: 10.12.2024).

73. Ірпінський кінофестиваль. *Kino-Kоло. Архів*. 2006, 07 лип. URL: <https://web.archive.org/web/20210526215803/https://www.kinokolo.ua/news/2430/> (дата звернення: 09.09.2024).
74. Кавка М. Кінофестиваль «Молодість» та його нові таланти. *DW*. 2004, 13 листоп. URL: <https://www.dw.com/uk/кінофестиваль-молодість-та-його-нові-таланти/a-2480079> (дата звернення: 08.08.2024).
75. Карпатський гірський міжнародний кінофестиваль (СМІFF). Переможці кіноконкурсу 2024. URL: <https://www.cmiff.org/peremozhcziki-konkursu-2024/> (дата звернення: 25.12.2024).
76. Карпатський гірський міжнародний кінофестиваль (СМІFF). Переможці кіноконкурсу 2020. URL: <https://www.cmiff.org/peremozhcziki-konkursu-2020/> (дата звернення: 20.11.2023).
77. Карпатський гірський міжнародний кінофестиваль (СМІFF). Переможці кіноконкурсу 2022. URL: <https://www.cmiff.org/peremozhcziki-konkursu-2022/> (дата звернення: 03.03.2024).
78. Катаєва М. До ювілею Миколайчука у столиці покажуть його знаковий фільм. *Вечірній Київ*. 2021, 08 груд. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/59147/?fbclid=IwAR2aeAwmdZc21-ijXw4w5N9Sqe267BXw157tRn3bewQpOzfGhQ2DnmTTffc> (дата звернення: 14.06.2024).
79. Катаєва М. Київський кінорежисер та засновник «Відкритої ночі» святкує ювілей. *Вечірній Київ*. 2022, 22 черв. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/68381/> (дата звернення: 12.07.2024).
80. Катаєва М. Подолання травми, паралімпійці, дитячий хор: у Києві кінофестиваль «Молодість» оголосив лауреатів. *Вечірній Київ*. 2023, 29 жовт. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/90250/> (дата звернення: 10.05.2025).
81. Катаєва М. У Києві стартував фестиваль документальних фільмів воєнного часу: де подивитися. *Вечірній Київ*. 2025, 26 лют. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/109179/> (дата звернення: 17.06.2025).

82. Квіти України. 2024. Програма: Документальний конкурс. *Молодість*. 2024. URL: <https://molodist.com/film/kviti-ukraini> (дата звернення: 02.12.2024).
83. Київський міжнародний кінофестиваль. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Київський\\_міжнародний\\_кінофестиваль](https://uk.wikipedia.org/wiki/Київський_міжнародний_кінофестиваль) (дата звернення: 18.09.2024).
84. Кіно не без питань. *I am Idea* URL: <https://iamidea.agency/portfolio/molodist/> (дата звернення: 08.12.2024).
85. Кіно сусідів. URL: <https://www.kinosusidiv.com/> (дата звернення: 12.01.2025).
86. «Кіно сусідів» – головний фестиваль цього літа на Закарпатті. Розмова про те, як розвивати культурну дипломатію через кіно. *Varosh*. 2023, 12 верес. URL: <https://varosh.com.ua/art/kino-susidiv-golovnyj-festyval-czogo-lita-na-zakarpatti-rozmova-pro-te-yak-rozvyvatu-kulturnu-dyplomatiyu-cherez-kino/> (дата звернення: 25.08.2024).
87. Кіноклуби від Чілдрен Кінофест. *Чілдрен Кінофест*. URL: <https://childrenkinofest.com/ua/cineclubs/cineclubs-with-us.htm> (дата звернення: 10.10.2024).
88. Кінолітопис. Про Фестиваль. URL: <https://kinolitopys.com.ua/uk/istorija-festivalju-2/> (дата звернення: 21.11.2024).
89. Кінорезиденція WIZ-ART x AHL. *Wiz-Art*. URL: <https://wiz-art.ua/festival/news/kinorezydentsiia-wiz-art-x-ahl-1006/> (дата звернення: 04.05.2025).
90. «Кінотур» виконав сканування, реставрацію, кольорокорекцію і виготовив цифрові версії фільмів «Шум вітру» і «Співачка Жозефіна та мишачий народ» режисера Сергія Маслобойщикова. *Кінотур*. URL: [https://web.archive.org/web/20191125103113/http://kinotur.ua/ua/news/wind\\_noise/](https://web.archive.org/web/20191125103113/http://kinotur.ua/ua/news/wind_noise/) (дата звернення: 10.02.2025).
91. Кінофестиваль “Відкрита Ніч. Дубль 23” назвав переможців. *Держагентство України з питань кіно*. 2020, 19 серп. URL:

<https://usfa.gov.ua/press-center/kinofestyval-vidkryta-nich-dubl-23-nazvav-peremozhciv-i466> (дата звернення: 30.01.2024).

92. Кінофестиваль «Корона Карпат». URL: <https://koronakarpat.com.ua/> (дата звернення: 20.09.2024).

93. Кіноювілей: «Молодість» згадала молодість. *Українська правда*. 2010, 25 жовт. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2010/10/25/63563/> (дата звернення: 25.11.2023).

94. КМКФ «Молодість». Про Фестиваль. URL: <https://molodist.com/about> (дата звернення: 20.12.2024).

95. КМКФ «Молодість». Програми фестивалю. *Молодість*. 2024. URL: <https://molodist.com/programs> (дата звернення: 24.12.2024).

96. КМКФ «Молодість». Регламент фестивалю. *Молодість*. 2024. URL: <https://molodist.com/reglament> (дата звернення: 20.12.2024).

97. КМКФ «Молодість-53». Журі фестивалю. *Молодість*. 2024. URL: <https://molodist.com/juries> (дата звернення: 20.12.2024).

98. Комар Р. О., Солових Є. М. Кінофестиваль як інструмент «м'якої сили» культурної дипломатії у міжнародних відносинах. *Сучасне суспільство*. 2020. Вип. 1 (20). С. 117–129.

99. Коннертон П. Як суспільства пам'ятають / пер. з англ. С. Шліпченко. Київ : Ніка-центр, 2004. 184 с.

100. Корона Карпат. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Корона\\_Карпат](https://uk.wikipedia.org/wiki/Корона_Карпат) (дата звернення: 10.09.2024).

101. Корона Карпат. Про фестиваль. URL: <https://koronakarpat.com.ua/about/> (дата звернення: 20.12.2024).

102. Кохан Т. Кінофестиваль в контексті функціональності мистецтва. *Культура і сучасність*. 2009. № 1. С. 104–108.

103. Красна Маланка. Фільм. 2013. *Takflix*. URL: <https://takflix.com/uk/films/krasna-malanka> (дата звернення: 22.12.2023).

104. Кромф І. Скандали, фестивалі та невмирущість: яким був 2022 рік для українського кіно. *Лірум*. 2022, 30 груд. URL:

<https://liroom.com.ua/films/year-in-review-cinema-2022/> (дата звернення: 10.10.2024).

105. Кузьменко Ю. На Одеському кінофестивалі покажуть «Хроніки війни» – серію документальних фільмів. *Суспільне. Культура*. 2023, 28 лип. URL: <https://susplne.media/culture/539003-na-odeskomu-kinofestivali-pokazut-hroniki-vijni-seriu-dokumentalnih-filmiv/> (дата звернення: 07.07.2024).

106. Культура під час війни. Захід. Андрій Любка та Чернівецький музично-драматичний театр. *Ukrainer*. 2023, 10 лип. URL: <https://www.ukrainer.net/kultura-i-viyna-zakhid-volonterstvo/> (дата звернення: 10.09.2024).

107. Культура під час війни. Північ. *Ukrainer*. 2023, 25 серп. URL: <https://www.ukrainer.net/kultura-i-viyna-pivnich/> (дата звернення: 10.09.2024).

108. Культура під час війни. Схід. *Ukrainer*. 2023, 26 жовт. URL: <https://www.ukrainer.net/kultura-i-viyna-skhid/> (дата звернення: 10.09.2024).

109. Кучина Н. І. Фестиваль як феномен культури. *Культура України*. 2019. Вип. 65. С. 57–68.

110. Лащенко О. На «Молодості» буде півсотні українських фільмів – рекорд за всі 44 кінофестивалі – Халпахчі. *Радіо свобода*. 2014, 25 жовт. URL: <https://web.archive.org/web/20210803124731/https://www.radiosvoboda.org/a/26654781.html> (дата звернення: 20.09.2023).

111. Лелеки завжди повертаються додому. 2023. Програма: Національний конкурс. *Молодість*. 2024. URL: <https://molodist.com/film/leleki-zavzdi-rovertautsa-dodomu> (дата звернення: 04.12.2024).

112. Лелеки завжди повертаються додому. *Docudays.ua. Каталог фільмів*. 2024–2026. URL: <https://docudays.ua/catalogue/films/81/> (дата звернення: 20.08.2025).

113. Литовка О. Фестивальний рух України періоду її незалежності. *Вісник КНУКіМ. Серія : Соціальні комунікації : зб. наук. пр.*. 2013. Вип. 2. С. 111–115.

114. Лясовський В. Як народжувалися легендарні кінофестивалі. *NV*. 2017, 03 січ. URL: <https://nv.ua/ukr/opinion/jak-narodzhuvalisja-legendarni-kinofestivali-410198.html> (дата звернення: 11.07.2023).

115. Мазурін М. «Кришталеві джерела» вітчизняного кіно. *День*. 2000, 10 серп. № 143. URL: <https://day.kyiv.ua/article/taym-aut/kryshtalevi-dzherela-vitchyznjanoho-kino> (дата звернення: 30.08.2023).

116. Максим Руденко про фільм «Портрет на тлі гір». *Вежа*. 2020, 11 лют. URL: <https://www.vezha.org/maksym-rudenko-pro-film-portret-na-tli-gir/> (дата звернення: 03.03.2024).

117. Максимець М. У Києві відкрився 3-й Фестиваль квір-кіно Sunny Bunny: як все пройшло. *Лірум*. 2025, 21 квіт. URL: <https://liroom.com.ua/news/sunny-bunny-vidkryttia/> (дата звернення: 06.06.2025).

118. Маланка та Різдво. Фільм. 2024. *Київстар ТБ*. URL: <https://tv.kyivstar.ua/ua/movie/6773c38394b45b522a920d37-2024-malanka-ta-rizdvo> (дата звернення: 10.12.2024).

119. Мамонова Г. На проведення 50 кінофестивалю «Молодість» Держкіно виділив 12 мільйонів. *Суспільне. Культура*. 2021, 28 трав. URL: <https://susplne.media/culture/134765-na-provedenna-50-kinofestivalu-molodist-derzkino-vidiliv-12-miljoniv/> (дата звернення: 25.04.2025).

120. «Маріуполь. Сто ночей», «Наші чоловіки і жінки»: Міжнародний кінофестиваль «Бруківка» оголосив переможців. *Еспресо*. 2023, 17 верес. URL: <https://espresso.tv/mariupol-sto-nochey-nashi-choloviki-i-zhinki-mizhnarodniy-kinofestival-brukivka-ogolosiv-peremozhtsiv> (дата звернення: 30.08.2024).

121. Марченко С. Українське кіно як «Відкрита ніч». *Україна. Наука і культура* : щорічник / НАН України, Т-во «Знання» України. Київ, 2004. Вип. 32. С. 320–329.

122. Масенко В. Фільм «Бачення метелика» отримав нагороду Одеського міжнародного кінофестивалю у Варшаві. *Віледж*. 2022, 23 жовт. URL: <https://www.village.com.ua/village/culture/culture-news/331993-film-bachennya->

metelika-otrimav-nagrodu-odeskogo-mizhnarodnogo-kinofestivalyu-u-varshavi (дата звернення: 14.07.2024).

123. Медовий місяць. 2024. Програма: Міжнародний конкурс. *Молодість*. 2024. URL: <https://molodist.com/film/medovij-misac> (дата звернення: 12.12.2024).

124. Мельник С. Фестиваль «ОКО» повертається: де і коли можна подивитися 90 фільмів з 5 континентів. *Хочу*. 2025, 04 верес. URL: <https://news.hochu.ua/ukr/cat-afisha/novosti/article-157046-festival-okopovertajetsia-de-i-koli-mozna-podivitisia-90-filmiv-z-5-kontinentiv/> (дата звернення: 30.09.2025).

125. Ми хочемо жити тут. 2023. Програма: Міжнародний конкурс. *Молодість*. 2024. URL: <https://molodist.com/film/mi-hocemo-ziti-tut> (дата звернення: 15.12.2024).

126. Микола Мащенко. 2002. URL: <https://molodist.com/lifetime-achievements> (дата звернення: 20.11.2024).

127. Минуле та майбутнє українського документального кіно. *Ukrainier* 2024, 04 черв. URL: <https://www.ukrainier.net/dokumentalne-kino/> (дата звернення: 18.08.2024).

128. Миславський В. Н., Безручко О. В. Становлення пригодницького жанру в українському кінематографі першої половини 1920-х років. *Вісник Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Мистецтвознавство*. 2021. Вип. 45. С. 54–58.

129. Миславський В. Н., Мухін О. Ю. Ціннісно-екзистенційні пошуки людини в екстремальних ситуаціях на прикладі фільмів «Вторгнення викрадачів тіл» (1956, 1978, 1993, 2007). *Культурологічний альманах*. 2023. № 2. С. 263–268.

130. Міжнародний кінофестиваль документального кіно «Кінохроніки війни» оголосив переможців. *Держкіно*. 2023, 27 лют. URL: <https://www.usfa.gov.ua/press-center/mizhnarodnyy-kinofestyval->

dokumentalnogo-kino-kinokhroniky-viynu-ogolosyv-peremozhciv-i12747 (дата звернення: 23.02.2025).

131. Міжнародний студентський кінофестиваль «Пролог». *KNUTKT*. URL: <https://knutkt.edu.ua/diialnist/tvorcha/mizhnarodnyy-studentskyu-kinofestyval-proloh/> (дата звернення: 15.10.2024).

132. Молодість (кінофестиваль). URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Молодість\\_\(кінофестиваль\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Молодість_(кінофестиваль)) (дата звернення: 11.11.2024).

133. Молодість. Ретроспектива. Дебютні 70-ті. *Молодість*. 2020, 18 груд. URL: <https://molodist.com/article/retrospektiva-molodosti-debutni-70-ti> (дата звернення: 20.10.2024).

134. «Молодість». Кінотеатр просто неба. *Український культурний фонд. Архів проєктів УКФ*. 2020. URL: <https://ucf.in.ua/archive/5ff48b9bede168655f430164> (дата звернення: 20.11.2024).

135. Москаленко-Висоцька О., Ширман Р. Російсько-українська війна як тематична домінанта в українському документальному кіно останнього десятиліття. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2024. Вип. 50. С. 50–58.

136. Мусієнко Н. Подвійне дзеркало Молодості. *Арткурсив : альманах : інформ.-ілюстр. дод. до теми «Мистецький рух України ХХ–ХХІ століть» / Ін-т пробл. сучас. мистец. НАМУ*. Київ, 2010. № 4. С. 29–32.

137. Мусієнко О. Кінорежисер: шляхи і доля. До творчого портрету Юхима Гальперина. *Сучас. пробл. худож. освіти в Україні : зб. наук. пр. / Ін-т пробл. сучас. мистец. НАМУ*. Київ, 2012. Вип. 7 : Сучасні стратегії екранної освіти: українська версія. С. 77–92.

138. На 44-ій «Молодості» перемогла стрічка про Майдан «Обличчя». *TSN*. 2014, 05 листоп. URL: <https://tsn.ua/glamur/na-44-iy-molodosti-peremogla-strichka-pro-maydan-oblichchya-389917.html> (дата звернення: 30.09.2023).

139. На Film Industry Office 15-го ОМКФ відбувся Український день. *ОМКФ*. URL: <https://new.oiff.com.ua/news/na-film-industry-office-15-go-omkf-vidbuvsia-ukrainський-den-> (дата звернення: 14.12.2024).

140. На Карпатському гірському міжнародному кінофестивалі в Ужгороді визначили переможців. *Закарпаття онлайн*. 2020, 12 жовт. URL: <https://zakarpattia.net.ua/News/206326-Na-Karpatskomu-hirskomu-mizhnarodnomu-kinofestyvali-v-Uzhhorodi-vyznachyly-peremozhstv-FOTO-> (дата звернення: 05.06.2024).

141. На кінофестивалі «Молодість» у Києві пройде кримськотатарський день. *Укрінформ*. 2024, 29 жовт. URL: <https://uazmi.org/news/post/503ffd834b651544b393b216b3fc1fac> (дата звернення: 25.01.2025).

142. На межі. Програма: документальний конкурс. *Молодість*. 2024. URL: <https://molodist.com/film/ride-the-line> (дата звернення: 08.12.2024).

143. На фестивалі Docudays UA покажуть створені у Харкові стрічки. *Радіо Накупило*. 2025, 04 черв. URL: <https://radio.nakupilo.ua/na-festyvali-docudays-ua-rokazhut-stvoreni-u-harkovi-strichky/> (дата звернення: 17.08.2025).

144. Найбільші кінофестивалі світу та чому за ними варто слідкувати. *Nachasi*. 2025, 21 січ. URL: <https://nachasi.com/cinema/2025/01/21/kinofestyvali-svitu-ta-ukrayiny/> (дата звернення: 30.03.2025).

145. Національний фестиваль документального кіно Cinema for Victory назвав переможців. *Укрінформ*. 2025, 02 берез. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3966124-nacionalnij-festival-dokumentalnogo-kino-cinema-for-victory-nazvav-peremozstv.html> (дата звернення: 20.05.2025).

146. Незвичний погляд на тему війни: документальна стрічка Ганни Тихої «Кілометр». *Vogue*. 2024, 19 лип. URL: <https://vogue.ua/article/culture/kino/nezvichniy-poglyad-na-temu-viyni-dokumentalna-strichka-ganni-tihoji-kilometr-56232.html> (дата звернення: 17.04.2025).

147. Нива Ю. Об'єктивне етно ОКО: учасники українського етнокінофесту в Польщі отримали знакові відзнаки. *Україна молода*. 2022. № 37. 30 листоп. URL: <https://umoloda.kyiv.ua/number/3831/164/171323/> (дата звернення: 10.11.2024).

148. Нікон Романченко: режисер, сценарист, режисер монтажу. *Молодість*. URL: <https://molodist.com/jury/nikon-romancenko> (дата звернення: 19.02.2024).

149. Нова айдентика кінофестивалю «Молодість». *Молодість*. 2020, 10 лип. URL: <https://molodist.com/article/nova-ajdentika-kinofestivalu-molodist> (дата звернення: 20.08.2024).

150. Новікова Людмила Євгенівна. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Новікова\\_Людмила\\_Євгенівна](https://uk.wikipedia.org/wiki/Новікова_Людмила_Євгенівна) (дата звернення: 15.03.2025).

151. Новікова Л. Ідентифікація сучасного українського кінематографа в світі. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2010. Вип. 6. С. 102–111.

152. Новікова Л. Київський міжнародний кінофестиваль «Молодість»: історія і сучасність. *Мистецькі обрії'2000 : альманах : наук.-теорет. пр. та публіц. / Ін-т пробл. сучас. мистец. АМУ. Київ, 2002. Вип. 3. С. 408-410.*

153. Новікова Л. Кінофестиваль «Молодість» як віддзеркалення генези національного кінопростору України. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2011. Вип. 9. С. 120–133.

154. Новікова Л. Політичний аспект діяльності міжнародних кінофестивалів. *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва : зб. матер. V Міжн. наук.-практич. конф., м. Київ, 30 квіт. 2020 р. Київ : КНУТКТ ім. І. К. Карпенка-Карого, 2020. С. 97–99.*

155. Новікова Л. Роль сучасної української кінодокументалістики в моделюванні національної ідентичності. *Мистецтвознавство України*. 2012. № 12. С. 147–155.

156. Новікова Л. Українське кіно у світовому кінопроцесі: фестивалі, копродукція, сервісна співпраця. *Енергія відродження. Українське кіно 2014–2020 / Кінематографічні студії. Вип. 13 : колект. монографія ; упоряд. і наук. ред. Л. Брюховецька. Київ : Редакція журналу «Кіно-Театр»; Вид. дім «Освіта України», 2022. 248 с.*

157. Новікова Л. Український кінематограф у добу глобалізації світового кіновиробництва. *Українська художня культура в умовах інформаційного суспільства*: колект. монографія / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, Київ, 2019. С. 363–382.

158. Новікова Л. Є. Український кінематограф і процеси національної ідентифікації на рубежі ХХ–ХХІ століть : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.04 – кіномистецтво, телебачення / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського НАН України. Київ, 2012. 196 с.

159. Ношкалюк К. Кіно воює і лікує: у Києві пройшла церемонія відкриття Одеського кінофестивалю. *Район. Культура*. 2024, 14 лип. URL: <https://kultura.rayon.in.ua/news/722335-kino-voyue-i-likue-u-kievi-proyshla-tseremoniya-vidkrittya-odeskogo-kinofestivalyu> (дата звернення: 05.08.2024).

160. Обличчя. *Viatel*. URL: <https://viatel.kiev.ua/filmography/tvorche-ob-vednannya-vilni/oblichchya/> (дата звернення: 10.02.2025).

161. Оголошено дати проведення «Молодості» в 2024 році. *Молодість*. 2023, 01 груд. URL: <https://molodist.com/article/ogoloseno-dati-provedenna-molodosti-v-2024-roci> (дата звернення: 16.01.2024).

162. Одеса на Віслі. У Варшаві відбувся національний конкурс Одеського кінофестивалю. *Zaxid.net*. 2022, 21 жовт. URL: <https://zaxid.net/odeskiy-kinofestival-2022-u-varshavi-ukrayinski-filmi-n1551552> (дата звернення: 05.07.2024).

163. Одеський міжнародний кінофестиваль. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Одеський\\_міжнародний\\_кінофестиваль](https://uk.wikipedia.org/wiki/Одеський_міжнародний_кінофестиваль) (дата звернення: 20.07.2024).

164. Одеський міжнародний кінофестиваль. Наша концепція. URL: <https://new.oiff.com.ua/> (дата звернення: 10.08.2024).

165. ОКО (кінофестиваль). URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/ОКО\\_\(кінофестиваль\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/ОКО_(кінофестиваль)) (дата звернення: 09.04.2025).

166. ОКО. URL: <https://www.okofilmfest.com.ua/>(дата звернення: 20.04.2025).
167. ОКО. Архів. Переможці 2023. URL: <https://www.okofilmfest.com.ua/winners-2023> (дата звернення: 30.04.2025).
168. ОМКФ. Film Industry Office. URL: <https://new.oiff.com.ua/про-film-industry-office> (дата звернення: 09.02.2025).
169. ОМКФ. Літня кіношкола. URL: <https://new.oiff.com.ua/про-літню-кіношколу> (дата звернення: 15.02.2025).
170. ОМКФ:                   Онлайн-Музей-Кінофестивалю.                   URL: <https://www.platfor.ma/specials/oiff2019/> (дата звернення: 15.02.2025).
171. Освіт'яни. Канікули в окупації. Національний конкурс 2022. Програма. *KMD*. URL: <https://meetdocsfestival.com/film/osvityani-kanikuli-v-okupaczii/> (дата звернення: 25.02.2024).
172. Парфенюк О. Б. Крок. Міжнародний фестиваль анімаційних фільмів. *Енциклопедія Сучасної України* / редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін. ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2014. Т. 15. URL: <https://esu.com.ua/article-2085> (дата звернення: 05.05.2025).
173. Переможці 15-го Одеського міжнародного кінофестивалю. *ОМКФ*. 2024. URL: <https://new.oiff.com.ua/переможці-2024> (дата звернення: 15.01.2025).
174. Переможці LISFF Wiz-Art 2023. *Wiz-Art*. URL: <https://wiz-art.ua/festival/winners-2023/> (дата звернення: 14.09.2024).
175. Перший міжнародний етнографічний кінофестиваль «ОКО». URL: <https://www.okoorganization.com/oko-ethnographic-film-festival> (дата звернення: 10.12.2024).
176. Перший міжнародний кінофестиваль етнографічного кіно ОКО оголосив переможців. *Держкіно*. 2020, 24 верес. URL: <https://usfa.gov.ua/press-center/pershyu-mizhnarodnyu-kinofestyval-etnografichnogo-kino-oko-ogolosyv-peremozhciv-i563> (дата звернення: 12.12.2024).

177. Підсумки мандрівного Docudays UA-2022. *Docudays UA*. Новини. 2023, 09 лют. URL: <https://docudays.ua/2023/news/kino/pidsumki-mandrivnogo-docudays-ua-2022/> (дата звернення: 23.08.2024).

178. Плакіна О. У столиці завершився кінофестиваль “Cinema for Victory”: хто став переможцем. *Вечірній Київ*. 2024, 06 берез. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/95742/> (дата звернення: 17.06.2024).

179. Плещан Х. В. Фестивалі як драйвери розвитку креативних індустрій: історико-культурологічний підхід. *Питання культурології*. 2022. Вип. 39. С. 194–209.

180. Погребняк Г. П. Авторське кіно в міжнародному фестивальному просторі. *Актуальні питання культурології*: альманах наукового товариства «Афіна» кафедри культурології та музеєзнавства. Вип. 14. Рівне : РДГУ, 2014. С. 215–218.

181. Погребняк Г. П. Авторський кінематограф крізь призму мистецької особистості : монографія. Київ : НАКККіМ, 2012. 128 с.

182. Погребняк Г. П. Авторський кінематограф у художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... докт. мистецтвознавства : 26.00.01 – теорія та історія культури (мистецтвознавство) / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021. 469 с.

183. Погребняк Г. П. Фільми українських режисерів як репрезентанти авторських світоглядних моделей у міжкультурному середовищі. *АРТ-платФОРМА*. Київ, 2022. Вип. 6 (2). С. 257–286.

184. Погребняк Г. П. Функціонування режисерських моделей авторського кіно в культурно-мистецькому просторі міжнародних кінофестивалів. *Арт-платФОРМА*. 2021. Т. 4. № 2. С. 164–188.

185. Показ фільму «Кордон на замку» (1988) за участі реж. С. Лисенка. *Довженко-Центр*. URL: <https://dovzhenkocentre.org/event/pokaz-f-lmu-kordon-na-zamku-1988-za-uchast-rezh-s-lisenka/> (дата звернення: 19.09.2024).

186. Поліковська Ю. У Києві показали фільм «Що ми втратили», авторами якого стали діти війни. 2023, 15 верес. URL:

<https://ms.detector.media/internet/post/32962/2023-09-15-u-kyievi-pokazaly-film-shcho-my-vtratyly-avtoramy-yakogo-staly-dity-viynu/> (дата звернення: 16.03.2024).

187. Положення про Міжнародний дитячий, молодіжний фестиваль аудіовізуальних мистецтв «Кришталеві джерела» : Рішення Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення, № 1218 від 02.07.2008. *Верховна Рада України*. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/vr218295-08#Text> (дата звернення: 20.08.2024).

188. Попова Д. Історії, які варто знати: 9 фільмів про захисників та захисниць України. *ШоТам*. 2024, 01 жовт. URL: <https://shotam.info/9-filmiv-shcho-rozprovidaiut-pro-rosiysko-ukrainsku-viynu/> (дата звернення: 21.06.2025).

189. Портрет на тлі гір. *Держкіно*. URL: <https://usfa.gov.ua/movie-catalog/portret-na-tli-gir-i8804> (дата звернення: 28.05.2025).

190. Про кінематографію : Закон України № 9/98-ВР від 13.01.1998. *Відомості Верховної Ради України (ВВР)*. 1998. № 22, ст. 114. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/9/98-%D0%B2%D1%80#Text> (дата звернення: 16.11.2024).

191. Про Український культурний фонд : Закон України № 1976-VIII від 23.03.2017. *Відомості Верховної Ради України (ВВР)*. 2017. № 19, ст. 238. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1976-19#Text> (дата звернення: 18.11.2024).

192. Програма VI едиції Міжнародного етнографічного кінофестивалю «ОКО». 2025. URL: <https://www.okofilmfest.com.ua/program-oko-2025> (дата звернення: 20.10.2025).

193. Програма Першого міжнародного етнографічного кінофестивалю «ОКО». 2020. URL: [https://www.okofilmfest.com.ua/\\_files/ugd/e845f8\\_bb4ecaa4f122405194e3fabb86de77cf.pdf](https://www.okofilmfest.com.ua/_files/ugd/e845f8_bb4ecaa4f122405194e3fabb86de77cf.pdf) (дата звернення: 24.07.2024).

194. Процес. Фільм. 2017. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Процес\\_\(фільм,\\_2017\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Процес_(фільм,_2017)) (дата звернення: 21.09.2025).

195. 52-й КМКФ «Молодість» оголосив переможців. *Молодість*. 2023, 28 жовт. URL: <https://molodist.com/article/52-j-kmkf-molodist-ogolosiv-peremozsv> (дата звернення: 20.12.2023).

196. 5-й кінофестиваль «Бруківка» оголосив переможців. *Детектор media*. 2022, 23 черв. URL: <https://detector.media/infospace/article/200393/2022-06-23-5-y-kinofestyval-brukivka-ogolosyv-peremozhstv/> (дата звернення: 15.11.2023).

197. П'ятий Міжнародний фестиваль етнографічного кіно «ОКО» оголосив переможців 2024. *ОКО*. URL: <https://www.okofilmfest.com.ua/winners-2024> (дата звернення: 25.07.2025).

198. Регламент Docudays UA. 2025. URL: <https://docudays.ua/regulations/> (дата звернення: 28.08.2025).

199. Регламент кінофестивалю LINOLEUM. 2025. URL: <https://linoleumfest.com/uk/about/regulations> (дата звернення: 10.10.2025).

200. Регламент кінофестивалю Гаккебуш. 2025. URL: <https://hakkebush.webflow.io/regulations> (дата звернення: 15.05.2025).

201. Регламент КМКФ «Молодість». 2025. URL: <https://molodist.com/reglament> (дата звернення: 20.09.2025).

202. Регламент шістнадцятого Одеського міжнародного кінофестивалю. 2025. URL: <https://new.oiff.com.ua/regulations> (дата звернення: 25.10.2025).

203. Ретроспектива Катерини Горностай та Філіпа Сотниченка на відкритті фестивалю «Бардак». *Бардак. Фестиваль*. URL: <https://bardakfest.com/2024/10/11/open-2024/> (дата звернення: 20.08.2025).

204. Річний звіт ГО «Докудейз». 2023. URL: [https://docudays.ua/storage/2024/files/richniy\\_zvit\\_2023.pdf](https://docudays.ua/storage/2024/files/richniy_zvit_2023.pdf) (дата звернення: 05.07.2025).

205. Самусенко Ю. Кінофестиваль «Молодість» у 90-ті: формування переможців. *Moviegram*. 2021, 05 листоп. URL: <https://moviegram.com.ua/molodist-90s/> (дата звернення: 15.05.2024).

206. Сенцов Олег Геннадійович. *ЛВ*. 2022, 05 лип. URL: [https://lb.ua/file/person/2896\\_sentsov\\_oleg\\_gennadiyovich.html](https://lb.ua/file/person/2896_sentsov_oleg_gennadiyovich.html) (дата звернення: 06.06.2024).

207. Сім найкращих фільмів про аварію на ЧАЕС. *Екодія*. 2016, 22 берез. URL: <https://ecoaction.org.ua/shist-naykraschyh-filmiv-pro-avariyu-na-chaes.html> (дата звернення: 12.11.2023).

208. Скрипник Є., Мошкіна О., Зарічна Я. Метаморфози «великого стилю» у дзеркалі «молодої режисури» митців-франківців 2021–2023 рр. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2024. Т. 7. № 1. С. 71–86. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.7.1.2024.301966>

209. Скуратівський В. Молоде кіно біля «нульового меридіану». *Сучас. пробл. худож. освіти в Україні* : зб. наук. пр. / Ін-т пробл. сучас. мистец. АМУ. Вип. 4 : Медіаосвіта в Україні. Сучасний стан, проблеми розвитку. Київ, 2008. С. 14–15.

210. Сліпченко К. Фестиваль «КіноЛев» перенесли «до кінця війни». 2014, 24 лип. URL: <https://zaxid.net/festival-kinolev-perenesli-do-kintsya-viyni-n1316143> (дата звернення: 18.01.2024).

211. Слободян В. Моє дивовижне знайомство. До 100-річчя Одеської кіностудії. *Кіно-Театр*. 2019. № 5. URL: [http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=2349](http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=2349) (дата звернення: 11.06.2024).

212. Співачка Жозефіна та мишачий народ. *Держкіно*. URL: <https://usfa.gov.ua/movie-catalog/spivachka-zhozefina-ta-myshachyu-narod-i10774> (дата звернення: 25.09.2025).

213. Спомин. Фільм. 2024. *DzygaMDB*. URL: <https://dzygamdb.com/uk/films/6249> (дата звернення: 03.07.2025).

214. Станіславська К. Аудіовізуальний контрапункт у кіно: спроба класифікації. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2022. № 30. С. 47–54.

215. Станіславська К. Видовищні форми у сучасній культурі. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2021. № 29. С. 85–90.

216. Станіславська К. Концепт видовищних форм у контексті сучасного мистецтвознавства. *Мистецтвознавство. Соціальні комунікації. Медіапедагогіка* : колект. монографія. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2024. Т. 10. С. 199–214.

217. Станіславська К. Мистецьке, художнє, візуальне, видовищне: до питання базової термінології в естетичній царині сучасної культури. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2023. № 32. С. 118–123.

218. Стасюк І. Організатори скасували фестиваль «86» у Славутичі. *Хмарочос*. 2019, 10 трав. URL: <https://hmarochos.kiev.ua/2019/05/10/organizatory-skasuvaly-festyval-86-u-slavutychi/> (дата звернення: 04.04.2024).

219. Стельмах І. Сенсація Канн – фільм «Плем'я» Мирослава Слабошпицького. *Радіо Свобода*. 2014, 23 трав. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/25396169.html> (дата звернення: 15.11.2023).

220. Стельмашевська О. Вимушено переселений етнокінофест з України оголосив переможців у польському Торуні. *День*. 2022, 28 листоп. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/vymusheno-pereselenyy-etnokinfest-z-ukrayiny-oholosyv-peremozhstiv-u-polskomu> (дата звернення: 22.02.2025).

221. Стельмашевська О. Онлайн кіноподорож в 29 країн світу. *День*. 2020, 22 верес. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/onlayn-kinopodorozh-v-29-krayin-svitu> (дата звернення: 15.03.2024).

222. Стельмашевська О. Подивись на світ іншими очима! 12 вересня в Україні розпочнеться Перший міжнародний етнографічний фестиваль «ОКО». *День*. 2020, 09 верес. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/podyvys-na-svit-inshymu-ochyma> (дата звернення: 16.04.2024).

223. Ступка йде з посади президента Київського міжнародного кінофестивалю. *Українська правда*. 2011, 08 лют. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/4d511dd33e12f/> (дата звернення: 10.10.2023).

224. Сульженко О. Від «20 днів у Маріуполі» до «Порцелянової війни» - українські фільми, які показали правду про злочини рф. *UA.News*. 2025, 25 берез. URL: <https://ua.news/ua/vidkriti-pitannia/vid-20-dniv-u-mariupoli-do-portselianovoyi-viini-ukrayinski-filmi-iaki-pokazali-pravdu-pro-zlochini-rf> (дата звернення: 25.07.2025).

225. Тільки диво. Фільм. 2019. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Тільки\\_диво\\_\(фільм,\\_2019\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Тільки_диво_(фільм,_2019)) (дата звернення: 17.10.2024).

226. Тримбач С. В. Кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка Національна. *Енциклопедія Сучасної України* [ел. ресурс] / редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін. ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2013. Т. 13. URL: <https://esu.com.ua/article-6946> (дата звернення: 05.08.2025).

227. Тримбач С. В. Одеський міжнародний кінофестиваль. *Енциклопедія Сучасної України* [ел. ресурс] / редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін. ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2022. URL: <https://esu.com.ua/article-75015> (дата звернення: 15.07.2025).

228. У Каннах відбулася прем'єра фільму Сухолиткого-Собчука «Памфір». *Укрінформ*. 2022, 22 трав. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3489277-u-kannah-vidbulasa-premera-filmu-suholitkogosobcuka-ramfir.html> (дата звернення: 19.03.2025).

229. У Києві відбудеться міжнародний фестиваль «Кінолітопис-2008». *УНІАН*. 2008, 23 трав. URL: <https://www.unian.ua/culture/amp-118064-u-kievi-vidbudetsya-mijnarodniy-festival-kinolitopis-2008.html> (дата звернення: 03.10.2023).

230. У Києві відбулося урочисте відкриття Чілдрен Кінофесту. *Чілдрен Кінофест*. 2025, 13 черв. URL: <https://childrenkinofest.com/ua/press/news/u->

kievi-vidbulosja-urochiste-vidkrittja-12-go-children-kinofestu.htm (дата звернення: 30.08.2025).

231. У Києві відкрився 53-й міжнародний кінофестиваль «Молодість». *Молодість*. 2024, 27 жовт. URL: <https://molodist.com/article/u-kievi-vidkrivsa-53-j-miznarodnij-kinofestival-molodist> (дата звернення: 05.11.2024).

232. У Києві оголосили переможців 53-го кінофестивалю «Молодість». *Молодість*. 2024, 02 листоп. URL: <https://molodist.com/article/u-kievi-ogolosili-peremozcv-53-go-kinofestivalu-molodist> (дата звернення: 18.11.2024).

233. У Києві стартував кінофестиваль воєнного часу “Cinema for Victory”: де подивитись. *Life Kyiv.ua.* 2025, 26 лют. URL: <https://life.kyiv.ua/news/u-kivi-startuvav-kinofestival-vonnogo-chasu-cinema-for-victory-de-podivitis> (дата звернення: 24.05.2025).

234. У компанії «Кінотур» відбулося вручення «Гран-прі» III КМКФ Михайлу Ілленку. *Кінотур*. URL: <https://web.archive.org/web/20200815164056/http://kinotur.ua/ua/news/firecrosser-award/> (дата звернення: 02.08.2025).

235. У Чернівцях відбувся Одеський кінофестиваль – роздали «Золотих Дюків». *Укрінформ*. 2023, 27 серп. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3753599-u-cernivcah-vidbuvsja-odeskij-kinofestival-rozdali-zolotih-dukiv.html> (дата звернення: 25.03.2024).

236. Українська анімація в Ансі. *LINOLEUM*. 2025, 03 черв. URL: <https://linoleumfest.com/uk/news/text/126-ukraine-annecy-2025> (дата звернення: 12.06.2025).

237. Український день на Film Industry Office 15-го ОМКФ. URL: <https://new.oiff.com.ua/news/український-день-на-film-industry-office-15-го-омкф> (дата звернення: 20.08.2024).

238. Український фільм «Домовина» здобув одразу 3 перемоги на Іранському кінофестивалі. *Online.ua*. 2020, 18 листоп. URL: <https://news.online.ua/ukrayinskiy-film-domovina-zdobuv-odrazu-3-peremogi-na-iranskomu-kinofestivali-826953/> (дата звернення: 16.11.2023).

239. Українські кінофестивалі, які варто відвідати у 2024-му році. *ПроШоКіно*. URL: <https://proshokino.com.ua/ukrayinski-kinofestyvali-yaki-varto-vidvidaty-u-2024-mu-roczii/> (дата звернення: 15.08.2024).

240. Федорова Є. В. Поняття «фестиваль» та його мистецтвознавчі аспекти. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія : Філософія, культурологія, соціологія*. 2017. Вип. 13. С. 110–119.

241. Фестиваль «86». *British Council. Україна*. URL: <https://www.britishcouncil.org.ua/фестиваль-«86»> (дата звернення: 24.07.2024).

242. Фестиваль кіно і урбаністики «86» оголосив переможців. *Укрінформ*. 2018, 14 трав. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2459839-festival-kino-ta-urbanistiki-86-ogolosiv-peremozshiv.html> (дата звернення: 25.07.2024).

243. Фестиваль незалежного короткометражного українського кіно Бардак VIII, який відбувся 21–27 жовтня, оголосив переможців. URL: <https://bardakfest.com/2024/11/01/2024/> (дата звернення: 29.03.2025).

244. Фільм «Маріуполь. Сто ночей» отримав гран-прі та відзнаку Міжнародного кінофестивалю «Бруківка». 2023, 24 верес. URL: <https://mrpl.city/news/view/film-mariupol-sto-nochej-otrimav-granpri-ta-vidznaku-mizhnarodnogo-kinofestivalyu-brukivka> (дата звернення: 15.09.2024).

245. Харківський кінофестиваль «Бардак» оголосив переможців. *Кіно-Коло*. 2024, 29 жовт. URL: <https://kinokolo.ua/festivals/kharkivskyu-kinofestyval-bardak-oholosyv-peremozhtsiv/> (дата звернення: 23.02.2025).

246. Хатка. Фільм. 2024. *Megogo*. URL: <https://megogo.net/ua/view/25259936-khatka.html> (дата звернення: 11.09.2025).

247. Чебан С. В Болграді стартував Міжнародний етнографічний кінофестиваль «ОКО». *Махала*. 2024, 08 верес. URL: <https://mahala.com.ua/aktualne/v-bolhradi-startuvav-mizhnarodnyu-etnohrafichnyu-kinofestyval-okofoto/> (дата звернення: 29.01.2025).

248. Черкасова Н. О. Прокат фільму як чинник реалізації художнього потенціалу національного кінематографа : дис. ... канд. мистецтвознавства :

17.00.04 – кіномистецтво, телебачення / Харківська державна академія. Харків, 2019. 246 с.

249. Черкаська молодь провела фестиваль кіно «Черкаси, я люблю Вас!». *Черкаси : офіц. портал міської ради. Архів.* 2015, 08 черв. URL: <https://web.archive.org/web/20171204114548/http://www.rada.cherkassy.ua/ua/newsread.php?view=9534&s=1&s1=17/> (дата звернення: 10.12.2023).

250. Черкаський фестиваль кіно. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Черкаський\\_фестиваль\\_кіно](https://uk.wikipedia.org/wiki/Черкаський_фестиваль_кіно) (дата звернення: 15.07.2024).

251. Чілдрен Кінофест. Про фестиваль. 2025. URL: <https://childrenkinofest.com/> (дата звернення: 27.10.2025).

252. Чілдрен Кінофест. Фільми для дітей та підлітків. *Чілдрен Кінофест. Архів.* 2022. URL: <https://childrenkinofest.com/ua/about/archive/> (дата звернення: 21.06.2025).

253. Чміль Г. Дзеркало на екрані: роздроблена Реальність воєнного часу. *Культурологічна думка.* 2023. Вип. 2. № 1. С. 8–26.

254. Чміль Г. До проблеми кодів та іконографії національного кіно. *Сучас. пробл. худож. освіти в Україні : зб. наук. пр. / Ін-т пробл. сучас. мистец. НАМУ.* Київ, 2012. Вип. 7 : Сучасні стратегії екранної освіти: українська версія. С. 116–131.

255. Чубасов В. Міжнародний фестиваль анімаційних фільмів «Крок». Київський міжнародний кінофестиваль «Молодість». Фестиваль студентських фільмів «Пролог». *Мистецькі обрії'98 : альманах : наук.-теорет. пр. та публіц. / Ін-т пробл. сучас. мистец. АМУ.* Київ, 1999. С. 415–418.

256. Швед М. Б. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики. Львів : СПОЛОМ, 2010. 440 с.

257. Швець Ю. Енергія відродження. Українське кіно 2014–2020. Рецензія на монографію. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.* 2022. № 30. С. 101–103.

258. Шилова А. 12–20 липня у Києві пройде 15-й Одеський міжнародний кінофестиваль: яка його програма, фокус та головні фільми. *Суспільне. Культура*. 2024, 12 лип. URL: <https://susplne.media/culture/782299-12-20-lipna-u-kievi-projde-15-j-odeskij-miznarodnij-kinofestival-aka-jogo-programa-fokus-ta-golovni-filmi/> (дата звернення: 15.08.2024).

259. Шилова А. Чемпіонат світу для дебютантів у кіно: як виник кінофестиваль «Молодість». *Суспільне. Культура*. 2023, 19 жовт. URL: <https://susplne.media/culture/597901-chempionat-svitu-dla-debutantiv-u-kino-ak-vinik-kinofestival-molodist/> (дата звернення: 17.10.2024).

260. 6-й Київський тиждень критики представив постер і нову фестивальну програму. *KCW*. 2022. URL: <https://kcw.com.ua/p/6-i-kiivskii-tizhden-kritiki-predstaviv-poster-i-novu-festivalnu-programu> (дата звернення: 24.04.2024).

261. 6-й кінофестиваль «Громадський проєктор» відбувся за підтримки фонду Янковського. *Укрінформ*. 2019, 16 жовт. URL: [https://www.ukrinform.ua/rubric-other\\_news/2800053-6j-kinofestival-gromadskij-proektor-vidbuvsja-za-pidtrimki-fondu-ankovskogo.html](https://www.ukrinform.ua/rubric-other_news/2800053-6j-kinofestival-gromadskij-proektor-vidbuvsja-za-pidtrimki-fondu-ankovskogo.html) (дата звернення: 05.02.2024).

262. Anderson B. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London ; New York : Verso, 1983. 224 p.

263. Barnych M, Balaban O, Kotlyar S, Venher O, Kravtsova O. Staged reality in cinema: Contemporary interpretations and meanings. *Sci Herald Uzhhorod Univ Ser Phys*. 2024. Vol. 55. P. 1466–1473.

264. Barnych M., Petrenko S., Nechaienko T., Kovsh O., Saminina H. The Development of New Thinking as a Consequence of the Influence of Screen Culture. *Studies in Media and Communication*. 2022. Vol. 10. No. 3. Spec. Is. P. 55–62.

265. Berger P. L., Luckmann T. *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Anchor, 1967. 219 p.

266. Bezruchko O., Kachmar N. The Development of Contemporary Ukrainian Cinema. *Вісник Київського національного університету культури і*

*мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво. 2021. Т. 4. № 2. С. 208–216.*

267. Bezruchko O., Shevchuk Y., Andriievskiy D. The Role of the Latest Technologies in the Media Production Development. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво. 2022. Т. 5. № 2. С. 166–172.*

268. Bezruchko O., Sukhin M. Animated Documentaries in Modern Cinematic Art: Specifics of Production. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво. 2023. Т. 6. № 2. С. 241–251.*

269. Bourdieu P. *Language and Symbolic Power*. Cambridge : Polity Press, 1991. 302 p.

270. Bourdieu P. *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil, 1992. 480 p.

271. Bourdieu P. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Cambridge : Polity Press, 1993. 322 p.

272. Calhoun C. Introduction: Habermas and the Public Sphere. *Calhoun C. Habermas and the Public Sphere*. Cambridge, MA: MIT Press, 1992. P. 1–50.

273. Certeau M. De. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley : University of California Press, 1984. 229 p. URL: [https://monoskop.org/images/2/2a/De\\_Certeau\\_Michel\\_The\\_Practice\\_of\\_Everyday\\_Life.pdf](https://monoskop.org/images/2/2a/De_Certeau_Michel_The_Practice_of_Everyday_Life.pdf) (date of access: 10.01.2024).

274. Chmil H. The Experience of “existence” with the cinematographic screen: the Identification Context. *Культурологічна думка. 2022. Вип. 21. С. 8–15.*

275. Chmil H., Buriak Y. Human and Nature in Documentary Films. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво. 2022. Т. 5. № 1. С. 46–53.*

276. Chmil H., Korablova N., Bezruchko O., Zhukova N. Homo villicus in the cinema environment: Justifiably and limits of the index. *Convergences - Journal of Research and Arts Education, 2024. Vol. 17(33). P. 123–142.*

277. Cinema for Victory. Ukrainian National Film Festival. URL: <https://victory-festival.com.ua/> (date of access: 20.09.2025).

278. “Cinema for Victory”: в Україні заснували кінофестиваль фільмів, знятих під час російсько-української війни. *МКСК. Новини*. 2024, 19 лют. URL: <https://mcsc.gov.ua/news/cinema-for-victory-v-ukrayini-zasnuvaly-kinofestyval-filmiv-znyatyh-pid-chas-rosijsko-ukrayinskoji-vijny/> (дата звернення: 12.05.2025).

279. “Cinema for Victory”: У Києві стартував фестиваль документального кіно про війну. *МКСК. Новини*. 2025, 26 лют. URL: <https://mcsc.gov.ua/news/cinema-for-victory-u-kyievi-startuvav-festyval-dokumentalnogo-kino-pro-vijnu/> (дата звернення: 12.05.2025).

280. СМІФФ. Про кінофестиваль. URL: <https://www.cmiff.org/> (дата звернення: 15.07.2025).

281. СМІФФ. Регламент кіноконкурсу. 2025. URL: <https://www.cmiff.org/reglament-ua/> (дата звернення: 15.07.2025).

282. Dahlgren P. Media and Political Engagement: Citizens, Communication, and Democracy. Cambridge : Cambridge University Press, 2009. 232 p.

283. Dijck J. van, Poell T., Waal M. de. The Platform Society: Public Values in a Connective World. Oxford : Oxford University Press, 2018. 226 p.

284. DOCU/ПРО. *Docudays.ua*. URL: <https://docudays.ua/industry/> (дата звернення: 10.08.2024).

285. Docudays UA. Про фестиваль. URL: <https://docudays.ua/regulations/> (дата звернення: 12.07.2025).

286. Docudays UA. Архів. Переможці. 2024. URL: <https://docudays.ua/archivepage/2024/winners/> (дата звернення: 16.11.2024).

287. Docudays UA. Історія. URL: <https://docudays.ua/history/> (дата звернення: 02.09.2025).

288. Durkheim E. The Elementary Forms of Religious Life. The Free Press, 1995. 464 p. URL: [https://monoskop.org/images/a/a2/Durkheim\\_Emile\\_The\\_Elementary\\_Forms\\_of\\_Religious\\_life\\_1995.pdf](https://monoskop.org/images/a/a2/Durkheim_Emile_The_Elementary_Forms_of_Religious_life_1995.pdf) (date of access: 11.03.2024).

289. Elsaesser T. Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe. *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam University Press, 2005. P. 82–87.
290. Event Tourism: Critical Concepts in Tourism: Four Volume Set / ed. S. J. Page, J. Connell. London : Routledge, 2009. 1610 p.
291. Film Festivals: History, Theory, Method, Practice / M. de Valck, B. Kredell, S. Loist (eds). London : Routledge, 2016. 256 p.
292. Food Film Festival: короткометражки про їжу. *Inspired*. 2014, 16 квіт. URL: <https://inspired.com.ua/stream/food-film-festival/> (дата звернення: 13.11.2024).
293. Fraser N. Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy. *Social Text*. 1990. № 25/26. P. 56–80. URL: [https://carbonfarm.us/amap/fraser\\_public.pdf](https://carbonfarm.us/amap/fraser_public.pdf) (date of access: 30.04.2024).
294. Freire P. Pedagogy of the Oppressed. New York : Continuum, 1970. 226 p.
295. García B. Urban Regeneration, Arts Programming and Major Events: Glasgow 1990, Sydney 2000 and Barcelona 2004. *International Journal of Cultural Policy*. 2004. No 10 (1). P. 103–118.
296. Gavran I., Hutsal R., Kushnarov D. Specific Features of TV Journalist's Work at the World Film Events. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2022. Т. 5. № 1. С. 16–22.
297. Getz D. Event tourism: Definition, evolution, and research. *Tourism Management*. 2008. № 29(3). P. 403–428.
298. Gillespie T. Custodians of the Internet: Platforms, Content Moderation, and the Hidden Decisions That Shape Social Media. New Haven : Yale University Press, 2018. 304 p.
299. Goldhaber M. H. The attention economy and the Net. *First Monday*. 1997. URL: <https://doi.org/10.5210/fm.v2i4.519> (date of access: 11.03.2024).

300. Griza V. A., Honcharuk S. M., Mykhalov V. Y., Barnych M. M., Balaban O. I. Changes in the representation of heroes in contemporary Ukrainian cinema. *Journal of European Studies*. 2023. Vol. 53(4). DOI: 10.1177/00472441231206550 (date of access: 15.05.2025).

301. Habermas J. *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge, MA : MIT Press, 1989. 301 p.

302. Halbwachs M. *The Collective Memory*. 1950. URL: <https://web.mit.edu/allanmc/www/hawlbachsspace.pdf> (date of access: 06.03.2024).

303. Interview. Stanley Fish. *Philosophy Now*. URL: [https://philosophynow.org/issues/116/Stanley\\_Fish](https://philosophynow.org/issues/116/Stanley_Fish) (date of access: 11.08.2024).

304. Iordanova D. *Cinema at the Periphery (Contemporary Approaches to Film and Media Studies)*. Wayne State University Press, 2010. 268 p.

305. Iordanova D. The Film Festival and Film Culture's Transnational Essence. *Iordanova D., Torchin L. Film Festival Yearbook 7 : Film Festivals in Europe*. St Andrews: St Andrews Film Studies, 2015. P. 13–26.

306. KISFF. Жупі. 2025. URL: <https://www.kisff.org/jury-2025> (дата звернення: 30.09.2025).

307. KISFF. Освітні події. 2025. URL: <https://www.kisff.org/edu> (дата звернення: 30.09.2025).

308. KISFF. Про фестиваль. URL: <https://www.kisff.org/en/wedo> (дата звернення: 30.09.2025).

309. KISFF. Сторінка в Instagram. 2024. URL: [https://www.instagram.com/p/C\\_0vEMitCjs/](https://www.instagram.com/p/C_0vEMitCjs/) (дата звернення: 12.12.2024).

310. KMD. Про фестиваль. URL: <https://meetdocsfestival.com/about/> (дата звернення: 23.11.2024).

311. LINOLEUM 2022 оголосив переможців. Гран-прі фестивалю отримав польський фільм про апокаліпсис. *LINOLEUM*. 2022, 12 верес. URL: <https://linoleumfest.com/uk/news/text/99-2сбаса> (дата звернення: 02.07.2024).

312. LINOLEUM. URL: <https://linoleumfest.com/> (дата звернення: 10.08.2025).
313. LINOLEUM. Лекції та майстер-класи. 2025. URL: <https://linoleumfest.com/uk/program/lectortium> (дата звернення: 12.10.2025).
314. LINOLEUM. Переможці. 2014. *Архів. LINOLEUM*. URL: <https://linoleumfest.com/uk/archive/2014> (дата звернення: 14.11.2024).
315. LINOLEUM-2024 оголосив офіційну конкурсну програму та журі. *ПроШоКіно*. URL: <https://proshokino.com.ua/linoleum-2024-ogolosyv-oficzijnu-konkursnu-programu-ta-zhuri/> (дата звернення: 20.08.2024).
316. Loist S. The film festival circuit: Networks, hierarchies, and circulation. *Valck M. de, Kredell B., Loist S. Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. London : Routledge, 2016. P. 49–64.
317. Lytvynenko A. The Impact of Force Majeure on the Development and Organisation of Film Festival Activities in Ukraine. *Socio-Cultural Management Journal*. 2023. Vol. 6 (2). P. 129–146.
318. Marakhovska K. Animation Festival in the Modern Ukrainian Cultural Space. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2021. Вип. 22. С. 233–243.
319. Marco C. Venice Selects 21 Films to Compete for the Golden Lion. *Cineuropa*. 2024, Jul. 23. URL: <https://cineuropa.org/en/newsdetail/464696/> (date of access: 10.06.2025).
320. Medvedieva A., Kukxa V. Editing as a Creative Director’s Method in Modern Audiovisual Culture. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2024. Т. 7. № 1. С. 42–50.
321. Medvedieva A., Rosliakova O. Peculiarities of Using Lighting in the Process of Film Shooting. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2023. Т. 6. № 2. С. 252–262.
322. Medvedieva A., Sredytskyi O. Special Aspects of the Cameramen’s Work at the “A” List Film Festivals. *Вісник Київського національного*

університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво. 2022. Т. 5. № 1. С. 8–15.

323. Merton R. K. *Social theory and social structure*. Rawat, 2017. 664 p.

324. Mouffe C. For an Agonistic Public Sphere. URL: [https://www.documenta-platform6.de/wp-content/uploads/mouffe\\_for-an-agonistic-public-sphere.pdf](https://www.documenta-platform6.de/wp-content/uploads/mouffe_for-an-agonistic-public-sphere.pdf) (date of access: 17.07.2024).

325. Myslavskiy V., Subota Ye., Chaikovska V., Farafonov B. Tom Gunning's "Cinema of attractions" as the proto-pattern of contemporary interactive cinematography. *Культура України*. 2025. Вип. 90. С. 62–69.

326. Negt O., Kluge A. *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*, 1993. URL: [https://monoskop.org/images/1/11/Negt\\_Oskar\\_Kluge\\_Alexander\\_Public\\_Sphere\\_and\\_Experience\\_Toward\\_an\\_Analysis\\_of\\_the\\_Bourgeois\\_and\\_Proletarian\\_Public\\_Sphere.pdf](https://monoskop.org/images/1/11/Negt_Oskar_Kluge_Alexander_Public_Sphere_and_Experience_Toward_an_Analysis_of_the_Bourgeois_and_Proletarian_Public_Sphere.pdf) (date of access: 15.04.2024).

327. Negus K. The work of cultural intermediaries and the enduring distance between production and consumption. *Cultural Studies*. 2020. No. 16 (4). P. 501–515.

328. Nye J. S. Jr. *Soft Power : The Means to Success in World Politics*. New York : Public Affairs, 2004. 191 p. URL: [https://www.belfercenter.org/sites/default/files/pantheon\\_files/files/publication/joe\\_nye\\_wielding\\_soft\\_power.pdf](https://www.belfercenter.org/sites/default/files/pantheon_files/files/publication/joe_nye_wielding_soft_power.pdf) (date of access: 23.05.2024).

329. Offe C. Capitalism by Democratic Design? Democratic Theory Facing the Triple Transition in East Central Europe. *Social Research*. 1991. No. 58 (4). P. 865–892.

330. Papacharissi Z. *Affective Publics: Sentiment, Technology, and Politics*. Oxford : Oxford University Press, 2015. 160 p. <http://ndl.ethernet.edu.et/bitstream/123456789/26372/1/6.pdf> (date of access: 21.09.2024).

331. Parsons T. *On the Structure of Social Action*. Glencoe, Illinois : The Free Press, 1949. 817 p.

332. ProMOTION-2025. *Український інститут*. URL: <https://ui.org.ua/sectors/projects/promotion-2025/> (дата звернення: 20.08.2025).
333. Rhyne R. Film Festival Circuits and Stakeholders. *Cinema Journal*. 2009. Vol. 49 (2). P. 30–34.
334. Richards G. The Festivalization of Society or the Socialization of Festivals? The Case of Catalunya. *Richards G. Cultural Tourism: Global and Local Perspectives*. New York : Haworth Press, 2007. P. 229–252. URL: [https://www.researchgate.net/publication/288884132\\_The\\_festivalization\\_of\\_society\\_or\\_the\\_socialization\\_of\\_festivals\\_The\\_case\\_of\\_Catalunya](https://www.researchgate.net/publication/288884132_The_festivalization_of_society_or_the_socialization_of_festivals_The_case_of_Catalunya) (date of access: 11.10.2024).
335. Schiller N. G. Transnational Social Fields and Imperial Fields – Creating the Global Community Development Complex. *Identities : Global Studies in Culture and Power*. 2011. Vol. 18. No. 2. P. 173–195. DOI: 10.1080/1070289X.2011.571027. (date of access: 25.03.2024).
336. Shohat E., Stam R. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. London : Routledge, 2014. 508 p.
337. Simon H. A., Deutsch K. W., Shubik M. Designing Organizations for an Information-Rich World. *Greenberger M. Computers, Communications, and the Public Interest*. Baltimore, MD : Johns Hopkins Press, 1971. P. 37–72.
338. *Social Structures: A Network Approach* / ed. B. Wellman, S. D. Berkowitz. New York : Cambridge University Press, 1988. 508 p.
339. The Grave. 2023. *Docudays UA. Каталог фільмів. 2024–2026*. URL: <https://docudays.ua/2025/movies/arkhiv-viyni/mogila/> (дата звернення: 12.08.2025).
340. Turner V. Liminality and Communitas. *Turner V. The ritual process: Structure and anti-structure*. Chicago : Aldine, 1969. P. 359–374. URL: <https://voidnetwork.gr/wp-content/uploads/2016/09/Liminality-and-Communitas-by-Victor-Turner.pdf> (date of access: 05.04.2024).
341. Turner V. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago : Aldine, 1969. 213 p. URL: <https://monoskop.org/images/9/90/>

[Turner Victor The Ritual Process Structure and Anti-Structure.pdf](#) (date of access: 17.05.2024).

342. UKRAINA! Festival Filmowy / Фестиваль українського кіно. Український інститут. URL: <https://ui.org.ua/sectors/projects/films-sectors/znakovi-podiyi-ta-lokacziyi/ukraina-festival-filmowy/> (дата звернення: 15.08.2024).

343. Valck M. de. Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007. 280 p. [https://www.researchgate.net/publication/348449096\\_Film\\_Festivals\\_From\\_European\\_Geopolitics\\_to\\_Global\\_Cinephilia](https://www.researchgate.net/publication/348449096_Film_Festivals_From_European_Geopolitics_to_Global_Cinephilia) (date of access: 20.08.2024).

344. Wiz-Art Film School. Про нас. *Wiz-Art*. URL: <https://wiz-art.ua/filmschool/about-us/> (дата звернення: 16.12.2024).

345. Wiz-Art. Наша історія. *Wiz-Art*. URL: <https://wiz-art.ua/> (дата звернення: 20.12.2024).

346. Wong C. H. Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen. Rutgers University Press, 2011. 332 p.

## ДОДАТКИ

## ДОДАТОК А

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

## Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

*Статті у наукових фахових виданнях України*

1. Зарічна Я. Кінофестиваль «Молодість»: історія становлення і специфіка функціонування. *Питання культурології*. 2024. Вип. 43. С. 114–124. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.43.2024.303039>

2. Зарічна Я. І. Особливості функціонування кінофестивалів в Україні в умовах війни. *Культурологічний альманах*. 2024. № 4. С. 335–342. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.4.40>

3. Зарічна Я. Кінофестивалі в Україні як об'єкт наукового вивчення. *Питання культурології*. 2024. Вип. 44. С. 66–80. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.44.2024.318709>

## Опубліковані праці апробаційного характеру

4. Зарічна Я. І. Кінофестиваль «Молодість» в умовах кризи. *Актуальні питання, проблеми та перспективи розвитку гуманітарних наук у сучасному соціокультурному просторі*: матеріали III Всеукр. наук.-практ. конф. здобувачів вищої освіти і молодих вчених, м. Київ, 12–13 квіт. 2024 р. Київ: Вид. цент КНУКіМ, 2024. С. 302–305.

5. Зарічна Я. І. Кінофестивалі України: види і формати. *Interdisciplinary Research: Scientific Horizons and Perspectives: Collection of Scientific Papers «SCIENTIA» with Proceedings of the VIII International Scientific and Theoretical*

Conference, August 30, 2024. Vilnius, Republic of Lithuania : International Center of Scientific Research, 2024. P. 57–59.

6. Зарічна Я. І. Одеський міжнародний кінофестиваль: історія і сьогодення. *Інтелектуальний ресурс сьогодення: наукові задачі, розвиток та запитання* : зб. наук. праць з матеріалами III Міжнар. наук. конф., м. Одеса, 20 верес. 2024 р. / Міжнародний центр наукових досліджень. Вінниця : ТОВ «УКРЛОГОС Груп», 2024. С. 284–287.

7. Зарічна Я. І. Міжнародні кінофестивалі: сутність і роль у просторі сучасної культури. *Актуальні проблеми сучасності. Молодіжна наука 2024* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. здобувачів вищої освіти і молодих вчених, м. Київ, 08–09 листоп. 2024 р. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2024. С. 36–38.

8. Зарічна Я. І. Кінофестивалі західного регіону України. *Здобутки та досягнення прикладних та фундаментальних наук XXI століття* : зб. наук. праць з матеріалами VIII Міжнар. наук. конф., м. Біла Церква, 22 листоп. 2024 р. / Міжнародний центр наукових досліджень. Вінниця : ТОВ «УКРЛОГОС Груп», 2024. С. 555–557.

9. Зарічна Я. І. Українські кінофестивалі: культурна місія в умовах воєнного часу. *Розвиток наук в умовах нової реальності: проблеми та перспективи* : зб. наук. пр. з матер. V Міжнар. наук. конф., м. Тернопіль, 19 верес. 2025 р. / Міжнародний центр наукових досліджень. Вінниця : ТОВ «УКРЛОГОС Груп», 2025. С. 182–186.

10. Зарічна Я. І. Кінофестивалі України: кураторські стратегії та політика відбору. *Стратегічні напрямки розвитку науки: фактори впливу та взаємодії* : зб. наук. пр. з матер. VII Міжнар. наук. конф., м. Черкаси, 26 верес. 2025 р. / Міжнародний центр наукових досліджень. Вінниця : ТОВ «УКРЛОГОС Груп», 2025. С. 184–188.

#### **Праці, що додатково висвітлюють зміст дисертації**

11. Скрипник Є., Мошкіна О., Зарічна Я. *Метаморфози «великого стилю» у дзеркалі «молодої режисури» митців-франківців 2021–2023 рр.* *Вісник*

*Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво.* 2024. Т. 7. № 1. С. 71–86. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.7.1.2024.301966>

*Здобувачкою здійснено аналіз попередніх праць з досліджуваної теми, опрацьовано список використаних джерел, визначено новизну дослідження, підбито висновки.*

## ДОДАТОК Б

## КІНОФЕСТИВАЛІ УКРАЇНИ (1970 – жовтень 2025)

№	Назва кінофестивалю	Статус	Місто проведення	Тривалість	Вебсайт/ сторінка соцмереж
1	Київський Міжнародний кінофестиваль (КМКФ) «Молодість»	Міжнародний (єдиний з акредитацією Асоціації кінопродюсерів FIAPF з 1993 р.)	Київ	з 1970; 54 сезони	molodist.com
2	«Крок»	Міжнародний з 1991 р., фестиваль анімації	На теплоході	1989-2012	
3	«Одеська альтернатива»	Кінофестиваль жанрових (видовищних) радянських кінофільмів	Одеса	1987	
4	«Золотий Дюк»	Всесоюзний кінофестиваль з міжнародною участю (по 1991)	Одеса	1988-1991, 1994	
5	ОМКФ	Одеський міжнародний кінофестиваль	Одеса	з 2009; 16 сезонів	new.oiff.com.ua
6	Кінолітопис	Київський Міжнародний кінофестиваль	Київ	2001-2021; 18 сезонів	kinolitopys.com.ua/uk
7	СМІFF	Карпатський гірський міжнародний кінофестиваль	Ужгород	з 2020; 6 сезонів	cmiff.org
8	«Корона Карпат»	Трускавецький міжнародний кінофестиваль	Трускавець	2009–2021; 9 сезонів	koronakarpat.com.ua
9	Docudays UA	Міжнародний фестиваль документального кіно про права людини	Київ	з 2003; 22 сезони	docudays.ua
10	Doc Kyiv Fest	Міжнародний кінофестиваль середньометражного глядацького документального кіно	Київ	з 2024	dockyivfest.com
11	Kharkiv MeetDocs	Міжнародний фестиваль документального та художнього кіно	Харків	2017–2022; 6 сезонів	meetdocsfestival.com
12	«86»	Фестиваль документального кіно та урбаністики	Славутич	2014–2018; 5 сезонів	86.org.ua
13	«ОКО»	Міжнародний фестиваль етнографічного та	Одеська обл.	з 2020; 6 сезонів	okofilmfest.com.ua

		антропологічного документального кіно; з 2023 р. – україно-болгарський			
14	«Кінохроніки війни»	Міжнародний кінофестиваль документального кіно	Київ	з 2022; 2 сезони	<a href="https://www.instagram.com/derzhkino/p/CpK8xhrtEN9/">https://www.instagram.com/derzhkino/p/CpK8xhrtEN9/</a>
15	“Cinema for Victory”	Національний фестиваль документальних фільмів воєнного часу	Київ	з 2024; 2 сезони	<a href="http://victory-festival.com.ua">victory-festival.com.ua</a>
16	«Культура під час війни в Україні»	Фестиваль документального кіно	Київ та ін. міста України	2024	
17	Київський міжнародний кінофестиваль	Міжнародний кінофестиваль	Київ	2009– 2011; 3 сезони	
18	KISFF	Київський міжнародний фестиваль короткометражних фільмів	Київ	з 2012; 14 сезонів	<a href="http://kisff.org">kisff.org</a>
19	«КіноШот»	Черкаський фестиваль короткометражного кіно	Черкаси	2015– 2021	<a href="http://filmfreeway.com/kinoshot">filmfreeway.com/kinoshot</a>
20	«Бардак»	Кінофестиваль короткометражного незалежного українського кіно	Харків	з 2017; 9 сезонів	<a href="http://bardakfest.com">bardakfest.com</a>
21	Wiz-Art	Львівський міжнародний фестиваль короткометражних фільмів	Львів	з 2008; 16 сезонів	<a href="http://wiz-art.ua/festival">wiz-art.ua/festival</a>
22	Івано-Франківський МКФ	Івано-Франківський міжнародний фестиваль короткого метру 4:3	Івано-Франківськ	з 2021; 4 сезони	<a href="https://www.facebook.com/4x3isff/">https://www.facebook.com/4x3isff/</a>
23	«Щасливе життя»	Запорізький міжнародний фестиваль короткометражного кіно	Запоріжжя	з 2011	<a href="http://filmfreeway.com/3IFF">filmfreeway.com/3IFF</a>
24	“New Vision”	Міжнародний фестиваль короткометражного кіно	Київ	2009– 2019; 8 сезонів	
25	«Громадський проєктор»	Український фестиваль короткометражного кіно	Миколаїв	2013– 2019; 6 сезонів	
26	«Харківський бузок»	Міжнародний фестиваль короткометражного кіно	Харків	2009– 2013	
27	Ірпінський кінофестиваль	Регіональний, з 2005 – Міжнародний некомерційний фестиваль альтернативного	Ірпінь	2003– 2014; 10 сезонів	<a href="http://kinofest.g-2b.com">kinofest.g-2b.com</a>

		(паралельного) кінематографу			
28	«Бригантіна»	Міжнародний кінофестиваль	Бердянськ	1998– 2014	
29	«Місто мрії»	Рівненський міжнародний кінофестиваль	Рівне	2016– 2019; 2024 5 сезонів	<a href="http://dreamcity.org.ua/">dreamcity.org.ua/</a>
30	«Бруківка»	Міжнародний незалежний кінофестиваль; починався як регіональний	Кам'янець- Подільський	з 2017; 6 сезонів	<a href="https://www.facebook.com/groups/BRUKIVKA/?locale=uk_UA">https://www.facebook.com/groups/BRUKIVKA/?locale=uk_UA</a>
31	Канівський міжнародний кінофестиваль імені Юрія Ілленка	Міжнародний кінофестиваль	Канів	2016– 2021; 6 сезонів	<a href="https://www.facebook.com/kanivfest/?locale=uk_UA">https://www.facebook.com/kanivfest/?locale=uk_UA</a>
32	«Кіно і ТИ»	Міжнародний кінофестиваль	Маріуполь	2011– 2021; 10 сезонів	<a href="https://www.facebook.com/groups/755866944426727/?locale=uk_UA">https://www.facebook.com/groups/755866944426727/?locale=uk_UA</a>
33	«Миколайчук Open»	Регіональний кінофестиваль	Чернівці	з 2022; 4 сезони	<a href="http://mykolaichukopen.com">mykolaichukopen.com</a>
34	LINOLEUM	Міжнародний фестиваль актуальної анімації та медіа-мистецтва	Київ	з 2014; 12 сезонів	<a href="http://linoleumfest.com">linoleumfest.com</a>
35	«Кришталеві джерела»	Український відкритий фестиваль дитячого та юнацького кіно; пізніше – Міжнародний дитячий, молодіжний фестиваль аудіовізуальних мистецтв	Кролевець, Сумська обл.	1991– 2016; 25 сезонів	
36	«Чілдрен Кінофест»	Фестиваль мистецтва кіно для дітей та підлітків	більше 20 міст України	з 2014; 12 сезонів	<a href="http://childrenkinofest.com">childrenkinofest.com</a>
37	“Kids Movie Fest”	Міжнародний, український конкурс дитячих фільмів	Київ	2018– 2021; 4 сезони	<a href="http://kidsmoviefest.com.ua/">kidsmoviefest.com.ua/</a>
38	«Відкрита ніч»	Кінофестиваль україномовного кіно	Київ, Андріївський узвіз	з 1997	<a href="https://www.facebook.com/vidkrytanich/?locale=uk_UA">https://www.facebook.com/vidkrytanich/?locale=uk_UA</a>
39	«Німі ночі»	Фестиваль німого кіно та сучасної музики	Одеса	2010– 2011	
40	“Best Sci Fi”	Міжнародний фестиваль- кіноогляд фільмів в жанрах «фантастика» і	міста України	2017	

		«фентезі», перший глобальний фестиваль фантастичного кіно			
41	«КіноЛев»	Фестиваль незалежного кіно в рамках святкування Дня Незалежності України	Львів	2006-2013	
42	“Food Film Festival”	Фестиваль короткометражних фільмів про їжу	Київ	з 2014; 9 сезонів	
43	Міжнародний Вінницький фестиваль комедійного і пародійного кіно	Міжнародний кінофестиваль	Вінниця	2006–2021; 15 сезонів	
44	«Стожари»	Київський міжнародний фестиваль акторів кіно	Київ	1995–2005	
45	«КІНОКО»	Єдиний кінооператорський фестиваль в Україні	Київ	2018–2020	kinoko.org.ua
46	«Кіноскрипт»	Фестиваль сценарної майстерності	Київ	2014–2017	
47	“SpaceLiberty”	Міжнародний інтернет-фестиваль незалежного кіно	Львів	з 2011	
48	«Кінокімерія»	Фестиваль непрофесійного (аматорського) кіно (з 2007 – Всеукраїнський; з 2008 – Міжнародний)	Херсон	2006–2021; 16 сезонів	
49	«Пролог»	Міжнародний студентський кінофестиваль	Київ	з 1994	<a href="https://www.instagram.com/knutkt.ua/p/DCMtJsDt3xx/">https://www.instagram.com/knutkt.ua/p/DCMtJsDt3xx/</a>
50	«Світло» («Вогні Києва)	Міжнародний кінофестиваль світла і медіа-мистецтва	Київ	з 2017	kyivlights.com
51	Фестиваль квір-кіно SUNNY BUNNY	Перший український ЛГБТКІА+ кінофестиваль	Київ	з 2023; 3 сезони	sunnybunnyqiff.com/ua
52	«Гаккебуш»	Феміністичний кінофестиваль	Київ	з 2024; 2 сезони	hakkebush.webflow.io
53	Кіно сусідів	Міжнародний кінофестиваль	Ужгород	2022; 4 сезони	kinosusidiv.com
54	Київський тиждень критики	Міжнародний кінофестиваль	Київ	з 2017; 9 сезонів	kcw.com.ua/

*Складено автором за матеріалами вебсайтів кінофестивалів та інтернет-джерел*

ДОДАТОК В

**КИЇВСЬКИЙ МІЖНАРОДНИЙ КІНОФЕСТИВАЛЬ  
«МОЛОДІСТЬ»**



Рис. В.1. Зародження фестивалю (1970) [94].

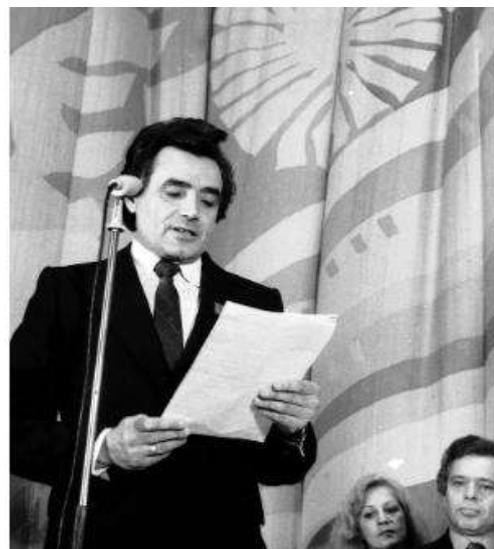


Рис. В.2. Микола Мащенко – голова першого журі кінофестивалю «Молодість» (1970) [133].

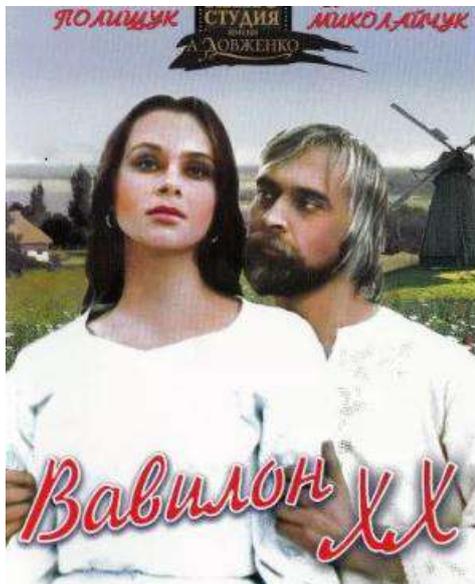


Рис. В.3. Кадр із фільму «Вавилон ХХ» Івана Миколайчука, отримав гран-прі кінофестивалю «Молодість» (1979) [133].



Рис. В.4. Андрій Халпахчі, генеральний директор кінофестивалю «Молодість» (з 1992) [94].



Рис. В.5. Кінофестиваль «Молодість» – 90-ті роки ХХ ст. [94; 205].



Рис. В.6. 40-й ювілей кінофестивалю «Молодість» (2010) [94].



Рис. В.7. «Молодість–44» (2014). Нагородження режисера Н. Романченка за документальний фільм про Майдан «Обличчя» [138].



Рис. В.8. «Молодість–49» (2020) [134].



Рис. В.9. «Молодість–51» (грудень 2022) [259].



Рис. В.10. Церемонія нагородження кінофестивалю «Молодість–52» (жовтень 2023) [195].



Рис. В.11. Церемонія нагородження кінофестивалю «Молодість–53» (листопад 2024) [35].

## ДОДАТОК Г

## КІНОФЕСТИВАЛЬ «ОДЕСЬКА АЛЬТЕРНАТИВА» (1987)



Рис. Г.1. Журі кінофестивалю «Одеська альтернатива» [170].

Рис. Г.2. Обкладинка книги «Одеська альтернатива» (1987).  
URL: <https://favoritmarket.com/> (дата звернення: 15.09.2024).

## ДОДАТОК Д

## ОДЕСЬКИЙ МІЖНАРОДНИЙ КІНОФЕСТИВАЛЬ (ОМКФ)

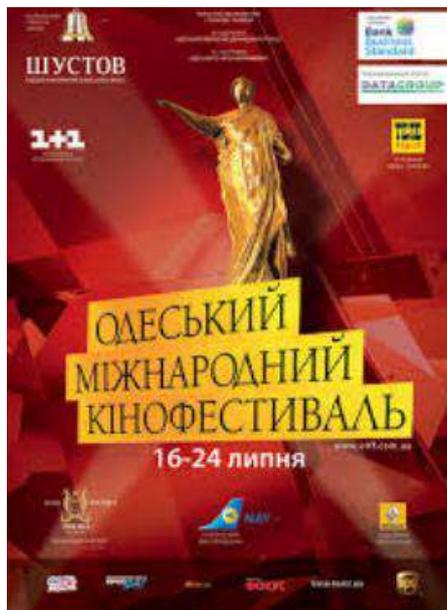


Рис. Д.1. 1-й ОМКФ, Одеса (липень 2010).  
URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/1-й\\_Одеський\\_міжнародний\\_кінофестиваль](https://uk.wikipedia.org/wiki/1-й_Одеський_міжнародний_кінофестиваль)  
(дата звернення: 20.03.2024).



Рис. Д.2. 15-й ОМКФ. Київ,  
Будинок кіно (липень 2024)  
[159].

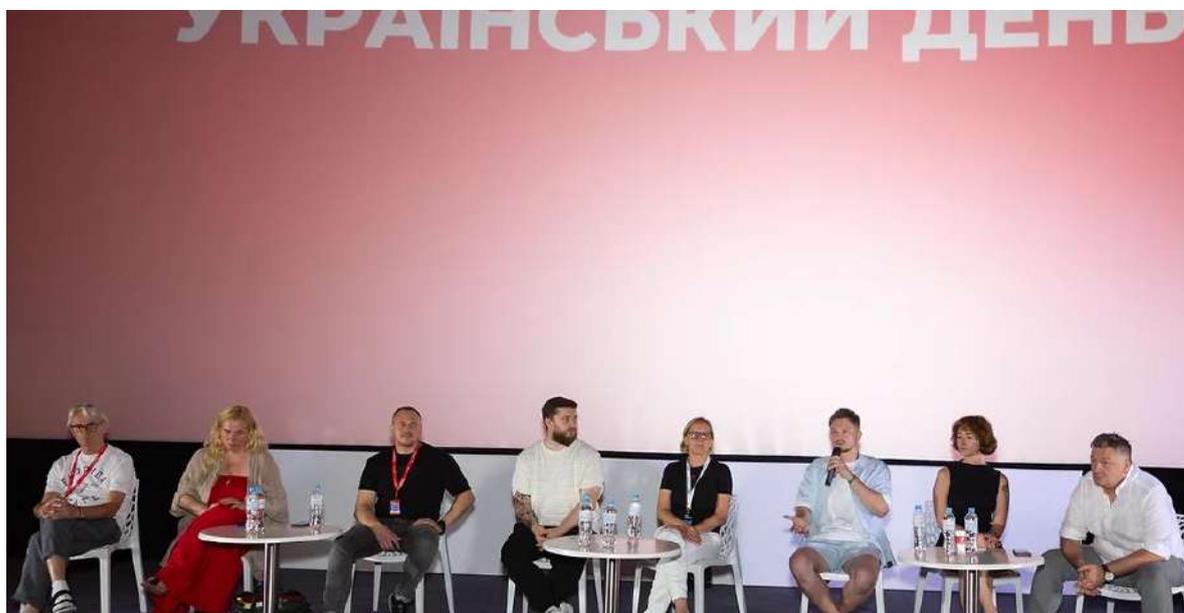


Рис. Д.3. Український день на Film Industry Office 15-го ОМКФ,  
(17 липня 2024) [139].

## НАГОРОДИ КІНОФЕСТИВАЛІВ УКРАЇНИ



Рис. Е.1. Київський міжнародний кінофестиваль «Золоті крила» [234].



Рис. Е.2. Трускавецький міжнародний кінофестиваль телевізійних фільмів «Корона Карпат» [92].



Призи «Бардака»

Рис. Е.3. Фестиваль короткометражного незалежного українського кіно «Бардак» [245].

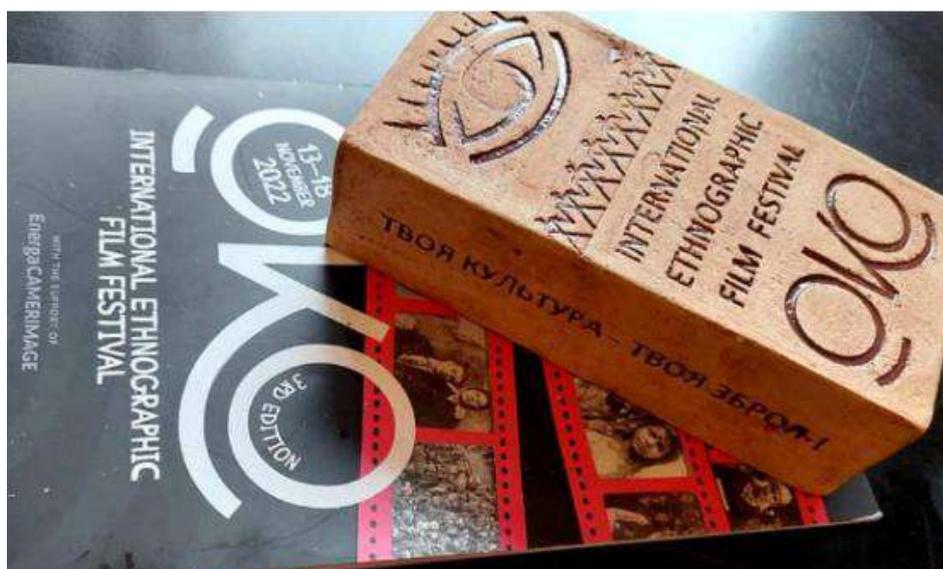


Рис. Е.4. Міжнародний фестиваль етнографічного та антропологічного документального кіно «ОКО» [147].



Рис. Е.5. Карпатський гірський міжнародний кінофестиваль (SMIFF) [75].



Рис. Е.6. Національний фестиваль документальних фільмів воєнного часу "Cinema for Victory" [6].



Рис. Е.7. Міжнародний фестиваль документального та художнього кіно Kharkiv MeetDocs. URL: <https://meetdocsfestival.com/> (дата звернення: 15.09.2024).



Рис. Е.8. Феміністичний кінофестиваль «Гаккебуш». URL: [https://www.instagram.com/hakkebush/?source=omni\\_redirect](https://www.instagram.com/hakkebush/?source=omni_redirect) (дата звернення: 10.06.2025).

## ДОДАТОК Є

### КИЇВСЬКИЙ МІЖНАРОДНИЙ КІНОФЕСТИВАЛЬ



Рис. Є.1. III Київський міжнародний кінофестиваль (2011). Вручення Гран-прі «Золоті крила» режисеру Михайлу Ілленку за фільм «ТойХтоПройшовКрізьВогонь» [234].

## ДИТЯЧІ КІНОФЕСТИВАЛІ



Рис. Ж.1. Міжнародний дитячий, молодіжний фестиваль аудіовізуальних мистецтв «Кришталеві джерела». Переможці 24-го сезону (вересень 2015) [41].



Рис. Ж.2. Фестиваль мистецтва кіно для дітей та підлітків «Чілдрен Кінофест» (червень 2025) [230].

## ДОДАТОК И

МІЖНАРОДНИЙ ФЕСТИВАЛЬ АКТУАЛЬНОЇ АНІМАЦІЇ ТА  
МЕДІА-МИСТЕЦТВА LINOLEUM

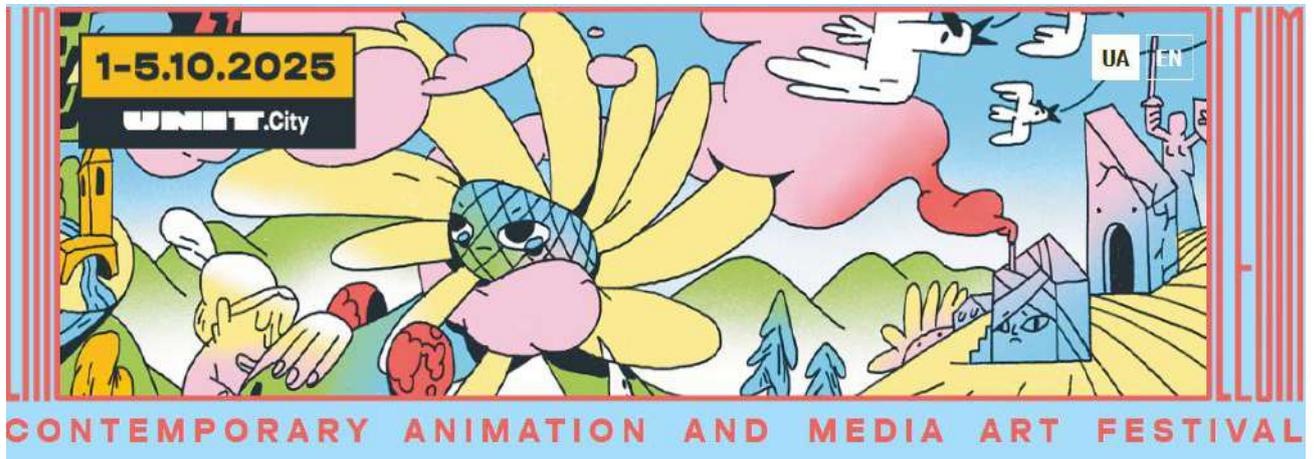


Рис. И.1. LINOLEUM-2025. Оголошення про конкурс.  
URL: <https://linoleumfest.com/> (дата звернення: 30.10.2025).



Рис. И.2. Український стенд, представлений на Фестивалі анімаційних фільмів в Ансі (Франція, 8–14 червня 2025) [236].

## КІНОФЕСТИВАЛІ У РЕГІОНАХ УКРАЇНИ



Рис. І.1. Трускавецький міжнародний кінофестиваль телевізійних фільмів «Корона Карпат–9» (2021) [92].



Рис. І.2. Карпатський гірський міжнародний кінофестиваль (SMIFF), 5-й сезон (вересень 2024) [75].



Рис. І.3. Переможці 1-го сезону Черкаського фестивалю кіно (ЧФК) «Черкаси, я люблю вас!» (2015) [249].



Рис. І.4. Черкаський фестиваль короткометражного кіно «КіноШот» (2017).  
 URL: <https://filmfreeway.com/kinoshot/photos>  
 (дата звернення: 15.07.2024).



Рис. І.5. VI Міжнародний незалежний кінофестиваль «Бруківка» –2024. Гран-прі у національному конкурсі отримав фільм «Маріуполь. Сто ночей» (реж. С. Мельник) [120; 244].



Рис. І.6. Фестиваль незалежного кіно «КіноЛев» (Львів). Назви вулиць Львова на честь режисера, якому щорічно присвячено фестиваль [210].



Рис. І.7. Львівський міжнародний фестиваль короткометражних фільмів Wiz-Art–2023. Найкращий фільм Національного конкурсу за версією глядачів «Лелеки завжди повертаються додому» (реж. Г. Козютинська). URL: <https://wiz-art.ua/festival/> (дата звернення: 20.09.2024).



Рис. І.8. Кінорезиденція WIZ-ART x AHL [89].



Рис. І.9. VIII Фестиваль короткометражного незалежного українського кіно «Бардак» (2024, Харків) [203; 245].

## НЕОРДИНАРНІ КІНОФЕСТИВАЛИ



Рис. К.1. Фестиваль квір-кіно SUNNY BUNNY–2024. Команда фільму «Серпанок» отримала спеціальну нагороду від спонсорів премії [11].



Рис. К.2. Феміністичний кінофестиваль «Гаккебуш», 1-й сезон (2024) [36].

## ФЕСТИВАЛІ ТЕМАТИЧНОГО КІНО



Рис. Л.1а. Кінофестиваль «Відкрита ніч – Дубль 23» (2021) [91].



Фестиваль відкриває нові імена у кіно вже 25 років.

Рис. Л.1б. Кінофестиваль «Відкрита ніч – Дубль 25» (2022) [79].

Рис. Л.1. Кінофестиваль «Відкрита ніч»



Рис. Л.2. Кінооператорський фестиваль в Україні «КІНОКО»–2021.  
URL: <https://kinoko.org.ua/> (дата звернення: 30.11.2024).



Рис. Л.3. Міжнародний студентський кінотелефестиваль «Пролог»–2024.  
URL: [https://www.facebook.com/knutkitKarpenkoKary/photos/міжнародний-студентський-кінотелефестиваль-пролог-вийшов-на-фінішну-пряму-лишаєт/1174780007311895/?\\_rdr](https://www.facebook.com/knutkitKarpenkoKary/photos/міжнародний-студентський-кінотелефестиваль-пролог-вийшов-на-фінішну-пряму-лишаєт/1174780007311895/?_rdr)  
(дата звернення: 20.12.2024).

## КІНОФЕСТИВАЛІ НЕІГРОВОГО (ДОКУМЕНТАЛЬНОГО) КІНО



Рис. М.1а. Кадри з фільму «Маріуполіс-2». Docudays UA–2022 [40].

Рис. М.1б. Docudays UA–2024. URL: <https://docudays.ua/news/> (дата звернення: 15.09.2024).

Рис. М.1. Міжнародний фестиваль документального кіно про права людини Docudays UA



Рис. М.2а. Відкриття 5-ї ювілейної едиції фестивалю «ОКО»  
(Болград, Одеська обл., вересень 2024) [18; 247].



Рис. М.26. 6-та едиція кінофестивалю «ОКО» (вересень 2025) [48].



Рис. М.2в. «Мертва квітка» – фільм-відкриття 6-ї едиції «ОКО» (Т. Станевої; Київ, 5 вересня 2025) [48].

Рис. М.2. Міжнародний фестиваль етнографічного та антропологічного документального кіно «ОКО»



Рис. М.3. Міжнародний кінофестиваль «Кінохроніки війни» (2023) [130].



Рис. М.4. Фестиваль «Культура під час війни в Україні» (лютий 2024) [15].

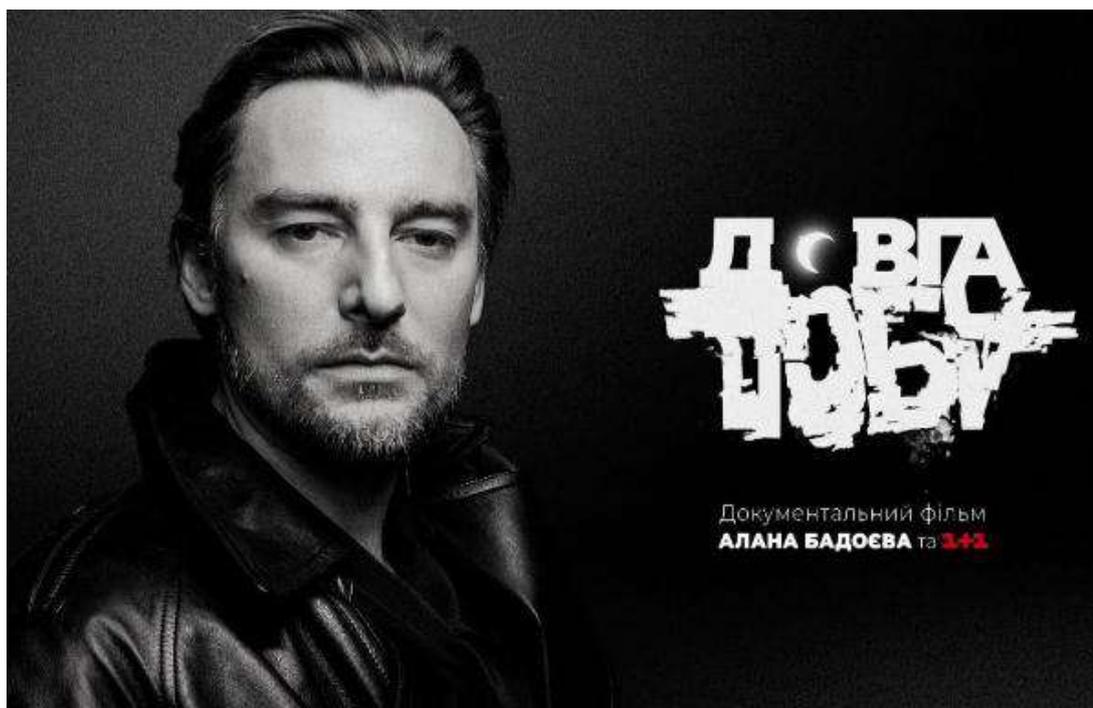


Рис. М.5а. Головний переможець першого сезону кінофестивалю “Cinema for Victory”–2024 – документальний фільм «Довга доба» (реж. А. Бадоев) [224].

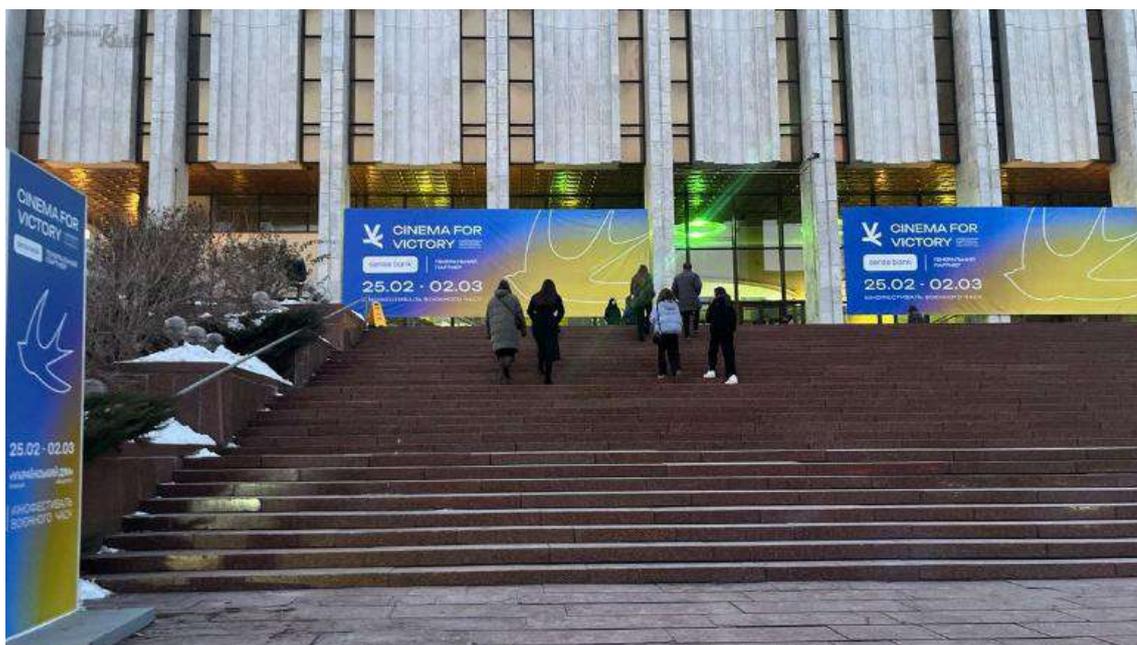


Рис. М.5б. Кінофестиваль “Cinema for Victory” (Київ, Український дім, лютий 2025) [81].



Рис. М.5в. Співголова журі кінофестивалю “Cinema for Victory”–2025, режисер Бернар-Анрі Леві [81].



Рис. М.5г. Фільм «Спомин про майбутнє» (реж. С. Горов) – переможець у номінації найкращий короткометражний документальний фільм, “Cinema for Victory”–2025 [3].



Рис. М.5д. Фільм «Спомин» (реж. Д. Левчук) – переможець у номінації найкращий повнометражний документальний фільм, “Cinema for Victory”–2025 [213].

Рис. М.5. Кінофестиваль “Cinema for Victory”

**ВРУЧЕННЯ ПРЕМІЇ «ОСКАР» ЗА ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ ФІЛЬМ  
«20 ДНІВ У МАРІУПОЛЬ»**



Рис. Н.1. М. Чернов, Є. Малолетка, В. Степаненко під час отримання премії «Оскар» за документальний фільм «20 днів у Маріуполі» (Лос-Анджелес, 10 березня 2024). Фото: *REUTERS/Mike Blake* [224].