

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

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ДАНИЛЮК ВОЛОДИМИР ПЕТРОВИЧ

УДК 008:791.2(477):[791.4:159.922.4(=161.2)](043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ

**УКРАЇНСЬКЕ ІГРОВЕ КІНО ЯК ЧИННИК КОНСОЛІДАЦІЇ
СУСПІЛЬСТВА ТА УТВЕРДЖЕННЯ ГРОМАДЯНСЬКОЇ
ІДЕНТИЧНОСТІ**

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

_____ В. П. Данилюк.

Науковий керівник: Пашкевич Марина Юхимівна, кандидат культурології, доцент.

Київ – 2026

АНОТАЦІЯ

Данилюк В. П. Українське ігрове кіно як чинник консолідації суспільства та утвердження громадянської ідентичності. – 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, 2026.

Дисертація присвячена комплексному дослідженню функціонування сучасного українського ігрового кіно як стратегічного ресурсу консолідації суспільства та ключового чинника утвердження громадянської ідентичності. Актуальність теми зумовлена розривом між стрімкою еволюцією національного кінематографа та рівнем його теоретичного осмислення в культурологічному дискурсі. Упродовж визначального десятиліття (2014–2025 рр.) вітчизняний екранний простір трансформувалася під впливом екзистенційних викликів, перетворившись із сфери розваг на інструмент деколонізації пам'яті та мобілізації культурних символів. Аргументовано, що в контексті сучасного націєтворення саме воєнні та історико-драматичні стрічки періоду 2014–2025 років постають як найбільш ефективний інструмент артикуляції громадянської суб'єктності; встановлено, що через рефлексію тем героїзму та опрацювання колективних травм вони забезпечують формування ціннісних орієнтирів політичної нації. Використання концепції «проектної ідентичності» (М. Кастельс) дало змогу розкрити закономірності формування національного кіноканону як дієвого ресурсу ціннісної консолідації та зміцнення культурного суверенітету держави в умовах соціальних зламів.

Мета дослідження – виявити та проаналізувати соціокультурні механізми, за допомогою яких українське ігрове кіно (2014–2025 рр.) постає

чинником суспільної консолідації та інструментом формування громадянської ідентичності в умовах екзистенційних викликів.

У першому розділі – «Українське ігрове кіно як предмет наукового вивчення» – здійснено комплексний аналіз стану наукового опрацювання проблеми та систематизовано джерельну базу. Доведено доцільність переходу від вузько-мистецтвознавчого підходу до культурологічного трактування кінематографа як активного інструменту суспільної консолідації. Обґрунтовано інтегративну методологію дослідження, що синтезує концепції «місце пам'яті» (П. Нора), міфотворення (Р. Барт), медіатеорії (М. Маклюен) та постколоніальну інтерпретацію (Г. Бгабга, Е. Саїд).

Визначено, що українське ігрове кіно функціонує як багаторівневий механізм формування ідентичності: через наративну інтерпретацію травматичного досвіду воно забезпечує перетворення хаотичних подій у зв'язний національний наратив. Уточнено роль кінематографа у процесах деколонізації свідомості, де через руйнування імперських стереотипів утверджується автентична суб'єктність. Аргументовано, що в умовах екзистенційних викликів фільми постають символічними «місцями пам'яті», які трансформують індивідуальний досвід свідків у тривалу культурну пам'ять, моделюючи майбутній соціокультурний ландшафт України.

У другому розділі – «Образи героїв та наративні стратегії сучасного українського ігрового кіно в контексті утвердження громадянської ідентичності» – здійснено аналіз змістової еволюції вітчизняного кінотексту. Виявлено, що реінтерпретація класичних творів («Захар Беркут», «Довбуш») та історичних трагедій («Хайтарма», «Крути 1918») слугує механізмом деколонізації пам'яті, замінюючи імперський міф про «спільну долю» наративом безперервного національного спротиву. Доведено, що трансформація кіногероя відображає подолання «комплексу жертви» та перехід до активної громадянської суб'єктності («Снайпер. Білий ворон», «Атлантида»). Запропоновано типологію героїчних образів (воїн, волонтер, цивільний учасник спротиву), яка пропонує глядачеві варіативні моделі

ідентифікації та легітимізує різні форми служіння суспільству. Встановлено, що репрезентація ворога як «раціоналізованого Іншого» («Кіборги») та докорінна зміна гендерних ролей («Бачення метелика») сприяють окресленню чітких ціннісних меж національної ідентичності. Обґрунтовано роль семіотики екранного простору (опозиції фронт/тил, окупація/свобода) як когнітивної карти, що візуалізує неподільність відповідальності за майбутнє держави та стимулює перехід глядача від пасивного співчуття до реальної громадянської участі.

У третьому розділі – «Інституційні та міжнародні вектори розвитку ігрового кіно як ресурсу суспільної консолідації» – проаналізовано функціонування кіноіндустрії як стратегічного сектору національної безпеки та культурного суверенітету. Доведено, що еволюція державної кінополітики (2017–2025 рр.) та її адаптація до умов воєнного стану забезпечили інституційну життєздатність галузі як інструменту протидії дезінформації. Визначено ігрове кіно як ключовий ресурс «м'якої сили», що через механізми культурної дипломатії утверджує право України на суб'єктність у глобальному контексті та руйнує колоніальний міф про «спільний культурний простір» з агресором. З'ясовано, що міжнародні успіхи вітчизняних стрічок на кінофестивалях класу «А» (Канни, Венеція, Берлін) конвертуються у внутрішній ресурс суспільної інтеграції, стимулюючи почуття колективної гідності та національної гордості. Аргументовано, що перехід кіноспільноти до стратегічного планування, активна копродукція та робота національних павільйонів перетворили кінопроцес на скоординований механізм міжнародної адвокації національних інтересів. Висвітлено специфіку взаємодії державних ресурсів та приватних ініціатив як гнучку систему, що забезпечує багатовекторність національного наративу та створює підґрунтя для поствоєнного відновлення й інтеграції України в європейську аудіовізуальну мережу.

У Висновках узагальнено результати дослідження, підбито підсумки щодо ролі ігрового кіно у зміцненні суспільної єдності та сформульовано

теоретичні й практичні рекомендації для подальшого використання кінематографічного ресурсу в системі утвердження громадянської ідентичності України. Зокрема, доведено, що українське ігрове кіно (2014–2025 рр.) остаточно трансформувалося з естетичного об'єкта у стратегічний ресурс «м'якої сили», що забезпечує соціокультурну стійкість та деколонізацію пам'яті через формування «проектної ідентичності». Виявлено, що ключовим механізмом консолідації є еволюція екранного героя від архетипу «жертви» до постаті «відповідального громадянина», що стимулює перехід суспільства від пасивної адаптації до свідомої соціальної дії. Аргументовано тривимірну систему впливу кіно на суспільство: символічне конструювання (створення нових сенсів), механізми психологічної терапії (перетворення травми на солідарність) та інституційний ефект (конвертація естетичного капіталу в міжнародну адвокацію національних інтересів). Уточнено, що міжнародне визнання вітчизняного кінопродукту на фестивалях класу «А» виконує функцію «дзеркала успіху», яке зміцнює внутрішню самоповагу та колективну гідність української політичної нації. Аргументовано, що синергія державної підтримки та професійної консолідації кіноспільноти створює когнітивний бар'єр проти ворожих наративів, інтегруючи українські смислові конструкти в європейський культурний ландшафт.

Відзначено, що представлене дослідження створює теоретичне підґрунтя для подальших наукових розвідок у галузі культурології та кінознавства. Перспективним напрямом визначено поглиблення аналізу рецепції кіноконтенту через залучення емпіричних даних щодо сприйняття екранних образів різними соціальними групами (ветеранами, ВПО). Наголошено на доцільності здійснення компаративного аналізу стратегій використання кінематографа в інших постконфліктних суспільствах для виявлення універсальних патернів подолання травми. Акцентовано увагу на необхідності розширення дослідницького фокусу на масові жанри (комедія, анімація) як інструменти запобігання «емоційній втомі» глядача та вивчення

інституційних умов кіновиробництва як чинника формування глобального іміджу держави.

Практичне значення одержаних результатів детерміноване можливістю їхньої безпосередньої імплементації в діяльність державних інституцій, профільних культурних організацій та освітніх установ. Теоретичні положення та аналітичні висновки роботи можуть бути використані при розробці стратегій системної підтримки міжнародних копродукцій та розширенні присутності українського кінопродукту на глобальних стрімінгових платформах. Запропонований аналітичний підхід дає змогу впровадити механізми моніторингу соціального впливу фільмів, що уможливить оцінювання вітчизняного кінопроцесу не лише за комерційними показниками, а й як інструмент стратегічного самозбереження та соціокультурної консолідації. У сфері міжнародних відносин та культурної дипломатії результати дослідження слугують науково-методичним підґрунтям для конвертації естетичного капіталу вітчизняних стрічок у міжнародну підтримку та інституційну адвокацію національних інтересів. Для професійної кіноспільноти висновки роботи пропонують прикладні вектори розвитку жанрової різноманітності та інклюзивних наративів, спрямованих на опрацювання колективних травм та подолання надмірної дидактичності в сучасному кінодискурсі. Науково-практичний потенціал результатів реалізується через можливість проведення на їхній підставі подальших емпіричних студій рецепції кінотворів різними соціальними групами, зокрема ветеранами та внутрішньо переміщеними особами, а також здійснення компаративного аналізу стратегій використання кіно в інших постконфліктних суспільствах. Окрім того, матеріали дисертації можуть бути інтегровані у навчальний процес при підготовці фахівців з культурології, кіно- та телемистецтва тощо, зокрема в межах розробки освітніх компонент із соціології культури, теорії ідентичності та історії екранних мистецтв.

Ключові слова: сучасне українське ігрове кіно історико-драматичного жанру; суспільна консолідація; громадянська ідентичність; деколонізація

культури; нарративні стратегії; ідентифікаційні моделі; колективна травма; державна культурна політика; культурна дипломатія.

ANNOTATION

Danyliuk V. P. Ukrainian feature films as a factor in the consolidation of society and the affirmation of civic identity. – Qualification 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, 2026.

The dissertation is devoted to a comprehensive study of the functioning of modern Ukrainian feature films as a strategic resource for the consolidation of society and a key factor in the affirmation of civic identity. The relevance of the topic is due to the gap between the rapid evolution of national cinema and the level of its theoretical understanding in the cultural discourse. During the defining decade (2014–2025), the domestic screen space was transformed under the influence of existential challenges, turning from the sphere of entertainment into a tool for the decolonization of memory and the mobilization of cultural symbols. It is argued that in the context of modern nation-building, it is military and historical-dramatic films of the period 2014–2025 that appear as the most effective tool for the articulation of civic subjectivity; it is established that through the reflection of themes of heroism and the processing of collective traumas, they ensure the formation of value orientations of a political nation. The use of the concept of "project identity" (M. Castells) made it possible to reveal the patterns of the formation of the national film canon as an effective resource for value consolidation and strengthening the cultural sovereignty of the state in conditions of social upheavals.

The purpose of the study is – to identify and analyze socio-cultural mechanisms through which Ukrainian feature films (2014–2025) become a factor of

social consolidation and a tool for forming civic identity in the face of existential challenges.

In the first chapter – “Ukrainian feature film as a subject of scientific study” – a comprehensive analysis of the state of scientific research on the problem is carried out and the source base is systematized. The feasibility of the transition from a narrow art-historical approach to a cultural interpretation of cinema as an active tool of social consolidation is proven. An integrative research methodology is substantiated, which synthesizes the concepts of “places of memory” (P. Nora), myth-making (R. Barth), media theory (M. McLuhan) and postcolonial interpretation (G. Bhabha, E. Said).

It has been determined that Ukrainian feature films function as a multi-level mechanism for forming identity: through narrative The intrapretation of traumatic experience ensures the transformation of chaotic events into a coherent national narrative. The role of cinema in the processes of decolonization of consciousness is specified, where authentic subjectivity is asserted through the destruction of imperial stereotypes. It is argued that in conditions of existential challenges, films become symbolic "places of memory" that transform the individual experience of witnesses into a lasting cultural memory, modeling the future socio-cultural landscape of Ukraine.

In the second chapter – “Images of heroes and narrative strategies of modern Ukrainian feature films in the context of establishing civic identity” – an analysis of the content evolution of the domestic film text is carried out. It is revealed that the reinterpretation of classical works (“Zakhar Berkut”, “Dovbush”) and historical tragedies (“Haytarma”, “Kruty 1918”) serves as a mechanism for decolonizing memory, replacing the imperial myth of “common destiny” with a narrative of continuous national resistance. It is proven that the transformation of the film hero reflects the overcoming of the “victim complex” and the transition to active civic subjectivity (“Sniper. White Raven”, “Atlantis”). A typology of heroic images (warrior, volunteer, civilian participant in the resistance) is proposed, which offers the viewer variable models of identification and legitimizes various forms of service

to society. It is established that the representation of the enemy as a "rationalized Other" ("Cyborgs") and a radical change in gender roles ("The Vision of the Butterfly") contribute to the delineation of clear value boundaries of national identity. The role of the semiotics of screen space (oppositions front/rear, occupation/freedom) as a cognitive map that visualizes the indivisibility of responsibility for the future of the state and stimulates the viewer's transition from passive sympathy to real civic participation is substantiated.

The third chapter – “Institutional and international vectors of the development of feature films as a resource of social consolidation” – analyzes the functioning of the film industry as a strategic sector of national security and cultural sovereignty. It is proven that the evolution of state film policy (2017–2025) and its adaptation to the conditions of martial law have ensured the institutional viability of the industry as a tool for countering disinformation. Feature films are identified as a key resource of “soft power”, which through the mechanisms of cultural diplomacy affirms Ukraine’s right to subjectivity in the global context and destroys the colonial myth of a “common cultural space” with the aggressor. It is found that the international successes of domestic films at class “A” film festivals (Cannes, Venice, Berlin) are converted into an internal resource of social integration, stimulating a sense of collective dignity and national pride. It is argued that the transition of the film community to strategic planning, active co-production and the work of national pavilions have transformed the film process into a coordinated mechanism for international advocacy of national interests. The specifics of the interaction of state resources and private initiatives as a flexible system that ensures the multi-vector nature of the national narrative and creates the basis for the post-war recovery and integration of Ukraine into the European audiovisual network are highlighted.

The Conclusions summarize the results of the study, summarize the role of feature films in strengthening social unity, and formulate theoretical and practical recommendations for the further use of the cinematic resource in the system of establishing the civic identity of Ukraine. In particular, it is proven that Ukrainian feature films (2014–2025) have finally transformed from an aesthetic object into a

strategic resource of "soft power", which ensures socio-cultural stability and decolonization of memory through the formation of a "project identity". It is revealed that the key mechanism of consolidation is the evolution of the screen hero from the archetype of "victim" to the figure of a "responsible citizen", which stimulates the transition of society from passive adaptation to conscious social action. The three-dimensional system of cinema's influence on society is argued: symbolic construction (creation of new meanings), mechanisms of psychological therapy (transformation of trauma into solidarity) and institutional effect (conversion of aesthetic capital into international advocacy of national interests). It is specified that the international recognition of domestic film products at class "A" festivals serves as a "mirror of success", which strengthens the internal self-esteem and collective dignity of the Ukrainian political nation. It is argued that the synergy of state support and professional consolidation of the film community creates a cognitive barrier against hostile narratives, integrating Ukrainian semantic constructs into the European cultural landscape.

It is noted that the presented study creates a theoretical basis for further scientific explorations in the field of cultural studies and film studies. A promising direction is identified as deepening the analysis of the reception of film content by involving empirical data on the perception of screen images by various social groups (veterans, internally displaced persons). The feasibility of conducting a comparative analysis of strategies for using cinema in other post-conflict societies to identify universal patterns of overcoming trauma is emphasized. Attention is drawn to the need to expand the research focus on mass genres (comedy, animation) as tools for preventing the viewer's "emotional fatigue" and studying the institutional conditions of film production as a factor in the formation of the state's global image.

The practical significance of the results obtained is determined by the possibility of their direct implementation in the activities of state institutions, specialized cultural organizations and educational institutions. The theoretical provisions and analytical conclusions of the work can be used in the development of strategies for systemic support of international co-productions and expanding the

presence of Ukrainian film products on global streaming platforms. The proposed analytical approach makes it possible to implement mechanisms for monitoring the social impact of films, which will make it possible to evaluate the domestic film process not only by commercial indicators, but also as a tool for strategic self-preservation and socio-cultural consolidation. In the field of international relations and cultural diplomacy, the results of the study serve as a scientific and methodological basis for converting the aesthetic capital of domestic films into international support and institutional advocacy of national interests. For the professional film community, the conclusions of the work offer applied vectors for the development of genre diversity and inclusive narratives aimed at processing collective traumas and overcoming excessive didacticism in modern film discourse. The scientific and practical potential of the results is realized through the possibility of conducting further empirical studies on their basis of the reception of film works by various social groups, in particular veterans and internally displaced persons, as well as conducting a comparative analysis of strategies for using cinema in other post-conflict societies. In addition, the materials of the dissertation can be integrated into the educational process when training specialists in cultural studies, film and television arts, etc., in particular within the framework of the development of educational components in the sociology of culture, identity theory and the history of screen arts.

Keywords: modern Ukrainian feature films of the historical-dramatic genre; social consolidation; civic identity; decolonization of culture; narrative strategies; identification models; collective trauma; state cultural policy; cultural diplomacy.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Sharolapova N., **Danyliuk V.**, Krasnenko O. Innovative Way of Cinema Development. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2021. Т. 4. № 2. С. 233–243. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.2.2021.248696>

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

2. Данилюк В. П. Ігрове кіно про російсько-українську війну (2014–2024 роки). *Культурологічний альманах*. 2024. № 4. С. 319–326. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.4.38>

3. Данилюк В. П. Наративи в ігровому кіно: сутність, значення і контекст російсько-української війни. *Питання культурології*. 2025. Вип. 45. С. 90–108. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.45.2025.325037>

4. Данилюк В. П. Українське ігрове кіно як інструмент культурної дипломатії та каталізатор громадських дискусій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 2. С. 131–139. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.338917>

Стаття у виданні, віднесеному до міжнародної наукометричної бази Scopus

5. Bondarets N., **Danyliuk V.**, Zhuravliova T., Nosenko O., Parokonnyi A. The Influence of War on the Evolution and Themes of Ukrainian Cinema. *International Journal on Culture, History, and Religion*, 2025. Vol. 7 (SI1). P. 985–1008. <https://doi.org/10.63931/ijchr.v7iSI1.360>

Здобувачем проаналізовано фільми на воєнну тематику під час російсько-української війни, виявлено їх особливості, підбито підсумки.

Опубліковані праці апробаційного характеру

6. Данилюк В. П. Воєнна тематика в українському ігровому кіно. *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. 27–29. <https://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2025/01/moloda-nauka.pdf>

7. Данилюк В. П. Роль ігрового кіно у вихованні патріотизму в умовах російсько-української війни. *Мистецтвознавство. Культурологія. Медіапедагогіка* : матеріали II Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 17 груд. 2024 р. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2024. Т. 2. С. 33–37.

8. Данилюк В. П. Кінематографічні герої як відображення громадянської свідомості. *Наукові тренди постіндустріального суспільства* : зб. наук. пр. з матер. X Міжнар. наук. конф., м. Рівне, 12 верес. 2025 р. / Міжнародний центр наукових досліджень. Вінниця : ТОВ «УКРЛОГОС Груп», 2025. С. 220–223.

9. Данилюк В. П. Трансформація культурної спадщини в наративах українського кіно. *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. 178–181.

10. Данилюк В. П. Українське кіно як суспільний феномен: теоретичний аналіз. *Theory and Practice of Modern Science* : collection of scientific papers «SCIENTIA» with Proceedings of the X International Scientific and Theoretical Conference, Sept. 26, 2025. Kraków, Republic of Poland : International Center of Scientific Research, 2025. P. 120–123.

ЗМІСТ

ВСТУП	15
РОЗДІЛ 1. УКРАЇНСЬКЕ ІГРОВЕ КІНО ЯК ПРЕДМЕТ НАУКОВОГО ВИВЧЕННЯ	23
1.1. Стан наукового опрацювання проблеми та джерельна база дослідження	23
1.2. Теоретичні засади аналізу кінематографа як соціокультурного феномену та інструменту ідентичності	38
Висновки до розділу	57
РОЗДІЛ 2. ОБРАЗИ ГЕРОЇВ ТА НАРАТИВНІ СТРАТЕГІЇ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ІГРОВОГО КІНО В КОНТЕКСТІ УТВЕРДЖЕННЯ ГРОМАДЯНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ	60
2.1. Реінтерпретація текстів культури в українському ігровому кіно	60
2.2. Герой кінореальності у просторі культури	81
2.3. Основні наративи в українському ігровому кіно	98
Висновки до розділу	117
РОЗДІЛ 3. ІНСТИТУЦІЙНІ ТА МІЖНАРОДНІ ВЕКТОРИ РОЗВИТКУ ІГРОВОГО КІНО ЯК РЕСУРСУ СУСПІЛЬНОЇ КОНСОЛІДАЦІЇ	120
3.1. Українське ігрове кіно як інструмент культурної дипломатії та міжнародної адвокації	120
3.2. Державна підтримка кіноіндустрії як механізм соціокультурної консолідації суспільства	140
Висновки до розділу	162
ВИСНОВКИ	164
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	171
ДОДАТКИ	219

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Сучасний стан українського гуманітарного знання демонструє помітний розрив між стрімкою еволюцією національного кінематографа та рівнем його теоретичного осмислення. Попри те, що ігрове кіно перетворилося на символічний простір для конструювання нових суспільних смислів, його потенціал як чинника консолідації та утворення громадянської ідентичності залишається переважно в площині практичної реалізації, не отримуючи належної системної рефлексії в межах культурологічних студій. Потреба в подоланні цієї невідповідності між активним розвитком кіноіндустрії та браком комплексних наукових розвідок зумовлює необхідність прискіпливого вивчення кінематографа як стратегічного ресурсу формування ціннісних орієнтирів, що забезпечують суспільну єдність. Актуальність такого підходу зумовлена тим, що в часи докорінних соціальних зламів саме спільні цінності та усвідомлена приналежність до політичної нації стають підґрунтям суспільної стійкості. Особливо виразно це простежується у період з 2014 по 2025 роки, що став визначальним десятиліттям, упродовж якого вітчизняний екранний простір трансформувалася під впливом екзистенційних викликів – від Революції Гідності до повномасштабного спротиву агресору. У цей час кінематограф остаточно перестав бути лише сферою розваги, перетворившись на інструмент деколонізації пам'яті та мобілізації культурних символів. Відтак, детальний аналіз кінопроцесу в межах цього історичного часопростору дає змогу простежити, як через екранні образи відбувається артикуляція суб'єктності громадянина та проектування наративів, спрямованих на консолідацію суспільства навколо ідеї державної незалежності.

Серед усього жанрового розмаїття сучасного ігрового кіно найбільшою ідентифікаційною потужністю та здатністю артикулювати ціннісні орієнтири суспільства володіють саме історико-драматичні та воєнні стрічки. Працюючи

з темами героїзму, відповідальності та колективної травми, ці фільми найвиразніше репрезентують процеси самоусвідомлення нації та мають найвищий потенціал для зміцнення внутрішньої єдності. Фокусування на цих жанрах уможлиблює дослідження того, як художні образи стають підґрунтям для утвердження громадянської суб'єктності.

Зосередження уваги на аналізі символічних структур кінотекстів та інституційних умов їхнього створення дає змогу розглядати фільм як об'єктивізований факт культури. На поточному етапі критично важливим є вивчення тих наративних моделей і смислів, які закладаються у виробництво кінопродукту як елемента державної культурної стратегії. Такий підхід уможлиблює розкриття закономірностей формування «проектної ідентичності» (за М. Кастельсом) через екранні образи, що є визначальним для розуміння сучасної соціокультурної динаміки України. Таким чином, дослідження ігрового кіно періоду 2014–2025 років дає змогу не лише реконструювати процес оновлення національного кіноканону, а й виявити механізми, за допомогою яких екранне мистецтво стає дієвим ресурсом ціннісної консолідації та зміцнення культурного суверенітету держави.

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 – виявити та проаналізувати соціокультурні механізми, за допомогою яких українське ігрове кіно (2014–2025 рр.) постає чинником суспільної консолідації та інструментом формування громадянської ідентичності в умовах екзистенційних викликів.

Мета передбачає вирішення таких завдань:

– здійснити критичний аналіз класичних теоретичних концепцій (Р. Барта, П. Нора, М. Маклюєна, Г. Бгабги, Е. Саїда) та обґрунтувати необхідність їх адаптації до аналізу актуального українського кінопроцесу з

урахуванням гносеологічного розриву між західними моделями та локальним досвідом війни;

– обґрунтувати цілісний культурологічний підхід до вивчення кінематографа як чинника суспільної консолідації та утвердження громадянської ідентичності, що поєднує рівні нарративного конструювання, індивідуальної ідентифікації та інституційної підтримки;

– дослідити стратегії реінтерпретації текстів культури та демістифікації радянсько-російських ідеологічних конструктів в українському ігровому кіно як засіб деколонізації свідомості;

– проаналізувати особливості репрезентації образу героя в сучасному українському ігровому кіно, розкривши зміщення акцентів від архетипу «жертви» до постаті «відповідального громадянина» як основи для утвердження нових етичних моделей поведінки;

– виокремити провідні нарративні стратегії та ідентифікаційні моделі (зокрема гендерні та інклюзивні), що сприяють подоланню колективних травм та зміцненню внутрішньої соціокультурної стійкості суспільства;

– охарактеризувати роль державної підтримки та інституційних механізмів кіноіндустрії у формуванні цілісного національного нарративу та утвердженні громадянської ідентичності;

– розкрити потенціал українського ігрового кіно як інструменту культурної дипломатії та міжнародної адвокації, спрямованої на зміцнення суб'єктності держави у глобальному культурному ландшафті.

Об'єкт дослідження – сучасне українське ігрове кіно періоду 2014–2025 років як специфічний культурний феномен та простір формування суспільних смислів.

Предмет дослідження – нарративні стратегії, ідентифікаційні моделі та інституційні механізми українського ігрового кіно в контексті їхньої ролі у процесах суспільної консолідації, деколонізації свідомості та утвердження громадянської суб'єктності.

Для розв'язання поставлених завдань використано такі **методи дослідження**: контекстуальний метод – для інтерпретації змістових та ідейних параметрів ігрового кіно у нерозривному зв'язку з історико-політичними подіями та соціокультурними викликами України 2014–2025 років; системний – для аналізу кінематографа як цілісного явища, що поєднує інституційний, наративний та ідентифікаційний рівні; теоретичне узагальнення та концептуальний аналіз – для критичної рефлексії гуманітарних теорій та обґрунтування меж їхнього застосування в умовах сучасного українського ландшафту; семіотичний та культурологічний аналіз – для експлікації символічних кодів, міфологем та опозиційного декодування наративних стратегій у структурі кінотекстів; компаративний – для зіставлення ідентифікаційних моделей та еволюції образів героїв у різних кінотворах; типологізації – для класифікації ключових наративів та ціннісних орієнтирів, що формуються в сучасному екранному дискурсі; інституційний аналіз – для з'ясування ролі державної підтримки, культурної дипломатії та транснаціонального контексту у функціонуванні кіногалузі.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у комплексному обґрунтуванні ролі сучасного українського ігрового кіно як стратегічного ресурсу консолідації суспільства та чинника утвердження громадянської ідентичності в умовах воєнного стану. У дисертації:

уперше:

– розроблено та обґрунтовано комплексний аналітичний підхід до вивчення кінематографа як чинника суспільної консолідації та утвердження громадянської ідентичності, що охоплює три взаємопов'язані аспекти: символічне конструювання (наративні стратегії), механізми впливу (ідентифікація та емоційне залучення) та соціальний ефект (внутрішня єдність, міжнародна суб'єктність та інституціоналізація);

– концептуалізовано українське ігрове кіно періоду 2014–2025 рр. як інструмент формування проєктної громадянської ідентичності, що забезпечує

перехід суспільства від стану пасивної адаптації до свідомого творення власного майбутнього в умовах екзистенційних викликів і постає однією з ключових передумов суспільної консолідації в умовах екзистенційних викликів;

– виявлено та проаналізовано «гносеологічний розрив» між універсалістськими моделями західних теорій (постколониалізм, медіафілософія) та унікальним досвідом української деколонізації в умовах триваючої війни, що дало змогу обґрунтувати необхідність контекстуально чутливого використання аналітичного інструментарію;

удосконалено:

– положення щодо еволюції екранного героя в сучасному культурному дискурсі: доведено перехід від архетипових схем «героя-жертви» до постаті «відповідального громадянина», що маркує трансформацію етичних моделей в українському соціумі від пасивності до індивідуальної відповідальності за колективну долю;

– уявлення про кінематограф як інструмент безпекового та державотворчого значення, де деколонізація пам'яті та реінтерпретація національних постатей розглядаються як створення захисного когнітивного бар'єра проти чужорідних пропагандистських наративів;

– підходи до розуміння «м'якої сили» кінематографа, яка через конвертацію естетичного капіталу в міжнародну підтримку трансформує символічний ресурс фільму в інструмент інституційної адвокації національних інтересів на світовій арені;

дістало подальший розвиток:

– застосування стратегій «опозиційного декодування» (за С. Голлом) стосовно сучасного кінотексту, що дало змогу виявити механізми демістифікації радянсько-російських ідеологічних конструктів та їх заміщення автентичними національними наративами;

– теоретичне осмислення гендерної інклюзивності в українському ігровому кіно як механізму горизонтальної консолідації, де трансформація жіночих образів (від об'єктів захисту до активних суб'єктів опору) відображає становлення інклюзивної національної свідомості;

– аналіз процесів інституціоналізації культурної адвокації, що виявляється у формуванні зрілої професійної спільноти та інтеграції українських смислових конструктів у загальноєвропейський ландшафт через механізми міжнародної копродукції.

Практичне значення одержаних результатів детерміноване можливістю їхньої безпосередньої імплементації в діяльність державних інституцій, профільних культурних організацій та освітніх установ. Теоретичні положення та аналітичні висновки роботи можуть бути використані при розробці стратегій системної підтримки міжнародних копродукцій та розширенні присутності українського кінопродукту на глобальних стрімінгових платформах. Запропонований аналітичний підхід дає змогу впровадити механізми моніторингу соціального впливу фільмів, що уможливить оцінювання вітчизняного кінопроцесу не лише за комерційними показниками, а й як інструмент стратегічного самозбереження та соціокультурної консолідації. У сфері міжнародних відносин та культурної дипломатії результати дослідження слугують науково-методичним підґрунтям для конвертації естетичного капіталу вітчизняних стрічок у міжнародну підтримку та інституційну адвокацію національних інтересів. Для професійної кіноспільноти висновки роботи пропонують прикладні вектори розвитку жанрової різноманітності та інклюзивних наративів, спрямованих на опрацювання колективних травм та подолання надмірної дидактичності в сучасному кінодискурсі. Науково-практичний потенціал результатів реалізується через можливість проведення на їхній підставі подальших емпіричних студій рецепції кінотворів різними соціальними групами, зокрема ветеранами та внутрішньо переміщеними особами, а також здійснення

компаративного аналізу стратегій використання кіно в інших постконфліктних суспільствах. Окрім того, матеріали дисертації можуть бути інтегровані у навчальний процес при підготовці фахівців з культурології, кіно- та телемистецтва тощо, зокрема в межах розробки освітніх компонентів із соціології культури, теорії ідентичності та історії екранних мистецтв.

Особистий внесок здобувача. Дисертаційна праця є самостійно виконаним науковим дослідженням, у якому вперше в українській культурології комплексно досліджено функціонування сучасного вітчизняного ігрового кіно як стратегічного ресурсу консолідації суспільства та ключового чинника утвердження громадянської ідентичності. Усі теоретичні та методологічні положення, аналітичні висновки та практичні рекомендації, що виносяться на захист, є результатом особистих авторських розвідок здобувача. У наукових працях, опублікованих у співавторстві, авторові належать лише ті ідеї, теоретичні положення та результати аналізу, які безпосередньо викладені в дисертації та є його особистим науковим здобутком.

Апробація результатів дослідження здійснювалася на міжнародних наукових і науково-практичних конференціях: «Мистецтвознавство. Культурологія. Медіапедагогіка» (Київ, 2024); «Наукові тренди постіндустріального суспільства» (Рівне, 2025); «Розвиток наук в умовах нової реальності: проблеми та перспективи» (Тернопіль, 2025); «Theory and practice of modern science» (Краків, Польща, 2025); на всеукраїнських науково-практичних конференціях: «Актуальні питання мистецької педагогіки: сучасний стан, перспективи розвитку» (Хмельницький, 2023); «Актуальні проблеми сучасності. Молодіжна наука 2024» (Київ, 2024).

Публікації. Основні положення і результати дисертації викладено у 10-ти публікаціях, із них – 4 статті у виданнях, включених до переліку наукових фахових видань України; 1 стаття у виданні, віднесеному до міжнародної наукометричної бази Scopus, 5 публікацій апробаційного характеру – у

збірниках тез доповідей на міжнародних та всеукраїнських наукових і науково-практичних конференціях.

Структура та обсяг дисертації. Дослідження складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (404 найменування), додатків. Загальний обсяг дисертації становить 285 сторінок, у тому числі основного тексту 156 сторінок.

РОЗДІЛ 1

УКРАЇНСЬКЕ ІГРОВЕ КІНО

ЯК ПРЕДМЕТ НАУКОВОГО ВИВЧЕННЯ

1.1. Стан наукового опрацювання проблеми та джерельна база дослідження

Проблематику українського ігрового кіно досліджували науковці різних галузей, зокрема, мистецтвознавці, культурологи, історики, філософи, соціологи та ін. Подальший огляд має проблемно-тематичний характер і спрямований на виявлення основних дослідницьких підходів та міри наукової розробленості проблеми українського ігрового кіно.

В українському контексті вагомими є дослідження О. Безручка [332; 333], О. Мусієнко [169; 170], І. Зубавіної [98], О. Оніщенко [182], Г. Чміль [295; 344; 345] та ін., які розглядають специфіку функціонування національного кінематографа в ситуаціях колективної пам'яті, соціальних трансформацій та історичних зламів. Так, О. Безручко присвятив низку праць дослідженню сучасного українського кіно [332; 333]. У статті О. Безручка і Н. Степаненка «Кіно як основа формування / творення модерної національної ідентичності» [333] проаналізовано роль та місце кінематографа у формуванні та зміцненні модерної української ідентичності, визначено основні тенденції, що спостерігаються у розвитку сучасного українського кіно в напрямі державотворчих і геополітичних процесів, зокрема в умовах російсько-української війни. Аналізуючи національне кіно, автори стверджують, що вітчизняні кінематографісти шукають власну ідентичність саме крізь призму війн, трагедій та героїчних сторінок нашої історії; наразі більшість фільмів, що виходять на екрани, присвячені темі війни [333, с. 25]. В іншій праці О. Безручка і В. Грифцова «Документальний стиль в ігровому кіно» [331] проаналізовано генезис і розвиток документального стилю в ігровому кіно в різні історичні періоди. Автори підсумовують, що документальний стиль в

художньому кіно активно використовувався як інструмент пропаганди, іноді через обмежені фінансові ресурси, однак основною причиною вважають бажання зробити фільми більш реалістичними, розширити засоби кінематографічної мови та пошук нової кінореальності [331, с. 72].

Г. Чміль досліджує проблематику кодів та іконографії національного кіно [295], аналізує національний образ світу у фільмах «Відкрий себе» (реж. Р. Сергієнко), «Колір граната», «Тіні забутих предків» (реж. С. Параджанов), «Білий птах з чорною ознакою», «Вечір на Івана Купала» (реж. Ю. Ілленко). У праці «Дзеркало на екрані: роздроблена Реальність часів війни» Г. Чміль констатує: «Ситуацію на фронтах і перебіг подій військового часу, представлених через образи-кадри свіжих повідомлень, можна класифікувати як вербальні наративи, проілюстровані дисплеями й екранами. Вони можуть супроводжуватись усними повідомленнями» [294, с. 14]. У спільній статті Г. Чміль, О. Безручка та ін. [346] розглядаються питання взаємозв'язку людини і кіносередовища. Г. Чміль також досліджує питання особливостей втілення режисерського задуму в ігровому і документальному кіно за допомогою нових гібридних жанрів, що чинять вплив на специфіку сучасного аудіовізуального мистецтва, визначає спільні та відмінні риси режисерського підходу до зйомки документальних та ігрових фільмів [348]. В іншій статті «Драматургія як інструментарій кінематографа у відображенні реальності та моделюванні глядацького сприйняття» науковиця підсумовує, що драматургія відіграє ключову роль у формуванні кінематографічного твору, оскільки саме через неї відбувається організація наративної структури, яка впливає на сприйняття глядача, її прийоми дозволяють режисерам та сценаристам зосереджуватися на певних аспектах реальності, формуючи унікальне бачення подій, використання драматургії в кінематографії дозволяє ефективно маніпулювати емоціями та увагою глядача [347, с. 123].

Проявам драматургії в ігровому кіно присвячено також статтю Р. Ширмана і Д. Берднікова [395]. У монографії О. Мусієнко «Українське кіно: тексти і контекст» [169] проаналізовано історію українського кіно в його

тісному зв'язку з локальним і глобальним. Психологічні портрети визначних митців світу, їх взаємовпливи та співпраця позначені оригінальним баченням авторки, заснованим на особистих зв'язках з багатьма з них. Монографію «Онтологія віртуального простору» І. Зубавіна присвятила вивченню перипетій екранної культури – від «традиційної» кінокласики до найсучасніших проєктів цифрового відео та творчих практик contemporary art початку ХХІ ст. [98]. Стаття К. Станіславської [252] презентує міркування щодо специфіки метамови й метатексту в сучасній культурі, зокрема і в кіно. Інша праця К. Станіславської [251] присвячена аналізу видовищних форм у сучасній культурі.

Проблематиці авторського кінематографа присвячена дисертаційна робота Г. Погребняк «Авторський кінематограф у художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століття» [193]. Науковиця зосереджує увагу на проблемах авторського відтворення дійсності засобами кіномистецтва, авторського кінематографа як засобу міжкультурного діалогу, морально-етичним домінантам авторського кіно та ін. Авторкою «запропоновано розглядати концепт «авторський кінематограф» як сукупність розмаїтих у філософському й художньо-естетичному, етичному, національно етнічному моделей, кожна з яких є певним образом світу, аналогом реальних або ймовірних фактів, фіксує елементи складних явищ і процесів і сформувалась у різний час та під впливом несхожих обставин» [193, с. 389]. Феномен авторства в кінематографі, його світоглядні засади, творчі орієнтири, роль кіномистецтва у процесі формування цілісного духовного простору, реконструкції національної самосвідомості. особливості відтворення національної ідеї в українському кіно та інші питання розглядаються і в інших працях Г. Погребняк [194; 195]. Авторка констатує: «Нині в Україні кінематографічну творчість слід розглядати як своєрідну боротьбу, де митець усвідомлює власну гідність і цінність волі, і таку, що в ідеалі постає як нерозривна єдність певних суб'єктивних та об'єктивних моментів, зумовлених передусім наявною незалежно від діяльності митця дійсністю» [194, с. 261].

Іншу працю Г. Погребняк присвятила проблемі відображення подій радянсько-німецької війни у творчості режисерів театру і кіно, що має значення і в сучасних умовах російсько-української війни [389].

Авторський підхід до інтерпретації соціальної реальності у кіно розкриває В. Вітрів [31]. У праці В. Туряниці [265] проаналізовано характерні риси авторського стилю Валентина Васяновича – режисера, який представляє нове покоління українських кінематографістів, що відійшли від пострадянської тематики і звернулися до більш виразної української перспективи, що ґрунтується на сучасних проблемах. Кінематограф незалежної України як «дзеркало» кордоцентричної ментальності досліджує О. Орлов [183].

Окремим аспектам кіномистецтва періоду російсько-української війни присвячена поки ще незначна кількість наукових публікацій. Зокрема, тематику війни у кінематографі презентовано у працях А. Демури, О. Семенової та ін. Так, стаття А. Демури «Кіно травмуючої дійсності: між репрезентацією та досвідом» [65] присвячена аналізу нового покоління ігрових фільмів, тематика яких пов'язана із зображенням травмуючої дійсності в умовах війни, включаючи й українські ігрові фільми, відзняті в умовах російської агресії. З цієї точки зору авторкою проаналізовано низку фільмів, що вийшли на екрани після 2014 року. Авторкою запропоновано введення у вжиток терміна «кіно травмуючої дійсності» як назви відмінної від інших течій в сучасному українському кінематографі [65, с. 106]. А. Демура вважає: «Сучасний український воєнний кінематограф, з одного боку, наділений можливістю володіти виключною документальною цінністю, а з іншого – відчуває брак історичної дистанції для повноцінного осмислення трагедії української нації» [65, с. 110]. Проблематику культурної травми А. Демура продовжує й в іншій праці «Культурна травма: роль екрана у формуванні колективної ідентичності під впливом пережитого болю» [66], в якій досліджує роль кіноекрана в конструюванні колективної ідентичності через репрезентацію культурної травми, спричиненої масовими

стражданнями. Інша дослідниця О. Калініченко також розглядає проблеми конструювання та представлення культурної травми в сучасному українському кіно [372].

О. Семенова [242] на прикладі історико-патріотичного кіно досліджує вітчизняний кінематограф як протидію інформаційній агресії Російської Федерації. Праця О. Москаленко-Висоцької і Р. Ширмана [167] присвячена впливу російсько-української війни на сучасну документалістику. С. Калантай [109] досліджує проблеми українського кіно в умовах війни (Першої, Другої світових, російсько-української війни з 2014 р.), звертаючи увагу на його особливості та виклики. В іншій праці С. Калантай [108] прослідковує трансформацію українського кінематографа в умовах сучасних суспільно-політичних викликів, акцентує увагу на «вплив революційних подій на формування нових змістовних акцентів у кінематографі, переосмислення національної ідентичності через кіно» [108, с. 405].

Проблема героїзації в українських ігрових фільмах піднімається в ряді статей, присвячених дослідженню екранного мистецтва у перші десятиліття XXI століття, зокрема фільмів, створених після 2014 року. З. Алфьорова у праці «“Нове” українське кіно в контексті сучасного аудіовізуального мистецтва» зазначає, що «на сьогодні вже практично сформоване явище, яке отримало назву “нове” українське кіно, явище, пов’язане з отриманням Україною незалежності, постколоніальними процесами, поступовою інтеграцією до європейського культурного простору» [2, с. 213]. У дослідженні Т. Журавльової [80] простежено етапи становлення української екранної культури останніх двох десятиліть, її зорієнтованості у бік національної ідеї. Авторка аналізує відтворення нового українського героя у фільмах, створених після російського вторгнення, роблячи при цьому акцент на прояв українського світогляду, а також висвітлює мовне питання в екранній культурі України, орієнтуючись на фільми останніх п’яти років. В іншій праці Т. Журавльова [79] досліджує гендерні стереотипи, соціальні міфи, які вплинули на формування жанрової конвенції екранної мелодрами.

О. Пономаренко [199], аналізуючи екранного героя в ігрових фільмах, розглядає і його роль у творах сучасних українських режисерів на прикладі фільмів «Поводир» (2014) та «Довбуш» (2023) режисера О. Саніна. У дослідженні було «реалізовано спробу визначити механізм зв'язку самоідентичності автора екранного твору, виконавця та реалізованого образу екранного героя», проведено «порівняльний аналіз чинників впливу поведінкового прояву героїв на формування правдивості характерів створюваних персонажів» [199, с. 163].

Праця Ю. Голіченка [40] присвячена одному із важливих аспектів сучасного кіно – реалістичності образів героїв. З цією метою автор аналізує ряд фільмів, у тому числі «Тарас Шевченко. Повернення» (реж. О. Денисенко, 2019), «Донбас» (реж. С. Лозниця, 2018). Автор підсумовує: «Правда і художня правда – інструменти, що допоможуть відтворити історичний світ у кіно або створити вигаданий світ» [40, с. 57]. Д. Воронік [33] досліджує основні образи героїв в українському кіно від часу проголошення незалежності до 2018 року, визначаючи одну із тенденцій – героїзацію сучасників. Автор констатує, що «з оголошенням незалежності в Україні виникла потреба сформуванню героїчних образів в масовому кінематографі» [33, с. 76]. А. Тимошенко у статті «Образ героя в сучасному українському кінематографі: моральні та соціокультурні колізії творення» досліджує «процес створення кіногероя, зокрема, методи, стратегії та техніки, які автори застосовують для надання глибини та реалізму образам», доводить «важливість вивчення героїв кіно в контексті сучасних викликів, таких, як війни, конфлікти і соціальні зміни» [262, с. 13]; аналізує поняття «образ», «герой». Авторка підсумовує: «сучасний український кінематограф, використовуючи моральні та соціокультурні конфлікти, створює героїв, які резонують з глядачами і відображають реалії та виклики нашого часу. Ці фільми не лише розважають, а й змушують поміркувати про важливі питання, що робить їх значущими й актуальними і для української аудиторії, і для міжнародної спільноти» [262, с. 20].

Зміни в представленні героїв у сучасному українському кіно досліджують В. Грица, С. Гончарук, М. Барнич та ін. [358]. Автори розглядають актуальні тенденції зміни образу героя у новітньому українському кінематографі та пов'язану з цим тенденцію до ігнорування автентичної української культури у зв'язку із впливом західних традицій у кінематографі. Аналізуючи низку фільмів періоду незалежної України: «Кіборги: Герої ніколи не вмирають» (2017), «Снайпер. Білий ворон» (2022) та «Клондайк» (2022), автори показують, що зображення українських кіногероїв залежить від сучасних локальних подій. На їхню думку, сучасний герой українського кіно постає неоднозначною фігурою. Сучасні інтерпретації реальності, розвиток нового мислення як наслідок впливу екранної культури розглядаються в інших працях М. Барнича та ін. [12; 322; 324]. Стаття М. Барнича, І. Гавран, А. Медведєвої та ін. [323] присвячена аналізу акторської гри в контексті художніх фільмів. Питання взаємодії екранної та сценічної діяльності досліджено А. Медведєвою і А. Бабич у статті «Особливості втілення режисерського задуму в процесі екранізації літературних творів, опер і театральних вистав» [381]. Проблеми ігрового кіно в сучасній Україні А. Медведєва розглядає й в інших працях [382; 383]. І. Зубавіна [100] на матеріалі фільмів, створених в Україні від 1920-х до початку 2020-х років, розкриває ціннісно-сміслові домінанти часу в концепт-образі матері. У більш ранніх працях І. Зубавіна прослідковує еволюцію жіночого образу в українському кінематографі [96; 99]. Поняття «образ» у гуманітарній парадигмі досліджує І. Приходько [207]. О. Голобородько [41] присвятив дисертаційне дослідження проблемі героїзації в сучасній медіакультурі.

Проблематика переосмислення історичних подій у сучасному кінематографі вивчається лише в окремих працях. Зокрема, у статті Д. Єпика [76] з точки зору розкриття принципу історизму наведено та проаналізовано зарубіжні та українські історичні фільми. Автором проведено порівняльний аналіз принципу історизму в фільмах, які претендують на історичність,

різницю в такому застосуванні та доцільність у контексті історичності, проаналізовано українські фільми: «Крути 1918», «Хайтарма», «Кіборги», «Іловайськ 2014: Батальйон «Донбас». Питання осмислення тоталітарного минулого у сучасному ігровому кінематографі розглядає В. Бодак [16]. У статті О. Янчука прослідковано репрезентацію історичних подій України через художні засоби кінематографа та режисерські концепції автора на прикладі особистого творчого доробку. З цією метою автором розглянуто шість фільмів, в яких він був режисером: «Голод 33», «Атентат – осіннє вбивство в Мюнхені», «Нескорений», «Залізна сотня», «Владика Андрей» і «Таємний щоденник Симона Петлюри» [313]. Автор проаналізував ідеологічну й культурну специфіку історичних сюжетів фільмів і дослідив візуальні та символічні елементи, які формували наратив цих фільмів.

У статті А. Литвиненко «Аналіз та інтерпретація візуальних текстів культури» [144] з'ясовано сутність поняття «текст культури» й виявлено специфіку його культурологічної інтерпретації. Т. Журавльова [78] аналізує екранні інтерпретації п'єси Т. Шевченка «Назар Стодоля» у їхній відповідності до основних смислів першоджерела, розглядаючи драматичний твір як джерело інтертекстуальних включень у новий, кінематографічний текст. У статті В. Сивачук [243] здійснено спробу простежити, як трагедія Голодомору 1932/33 років відображена у сучасному українському ігровому і документальному кінематографі. У статті Л. Новікової «Зміна парадигми кінематографічної шевченкіани» [179] досліджено знакові зміни у підходах сучасного вітчизняного кіномистецтва до феномену Тараса Шевченка, проаналізовано систему поглядів на його духовну спадщину нової генерації митців українського кіно. Утім, статтю присвячено аналізу неігрового (документального) кіно і телесеріалів про Тараса Шевченка. Образ історичної постаті як феномен національної екранної культури на прикладі екранного втілення постаті Тараса Шевченка в ігрових фільмах і серіалах ХХ–ХХІ ст. розглядає Г. Черков [292]. В. Никоненко аналізує трансформацію образу Богдана Хмельницького на українському кіноекрані [178]. Автором

послідовно розглянуто українські ігрові кінофільми, присвячені гетьманові Богдану Хмельницькому. Виокремлено основні характерні риси Хмельницького у кожній стрічці та визначена логіка екранної трансформації образу гетьмана крізь десятиліття. Значна увага приділяється соціокультурним і політичним чинникам, що у різні роки прямо чи опосередковано впливали на кінематографічне трактування військово-політичних діянь Хмельницького. Л. Єпик [77] аналізує українське історичне кіно початку XXI століття, засноване на реальних подіях. О. Гонтарська [44] досліджує історичне кіно, зокрема художні фільми, в дослідженнях пам'яті в Україні часів трансформації. У праці В. Запорожченка і М. Іщенко [404] проаналізовано основні національні міфічні образи і символи в сучасному українському кіномистецтві.

Кіно як інструмент впливу на історичну свідомість в російсько-українській інформаційній війні розглядають Р. Хардель, В. Виздрик, О. Мельник [374]. Автори аналізують прийоми та методи впливу на історичну свідомість через кіно, описують стратегію використання кіно в сучасному інформаційному середовищі як інструменту психологічного впливу на свідомість та підсвідомість цільової аудиторії. У статті І. Гавран і Я. Попової «Роль кінематографа у житті сучасної людини» [34] проаналізовано історичні та сучасні фактори зародження кінематографа та з'ясовано фактори впливу на свідомість людини засобами мистецтва екрану. У праці О. Лозинського і І. Кожушко-Лозинської [148] розкрито психологічні аспекти кінематографічної творчості, а також психологічні передумови привабливості різноманітних кіножанрів. Узагальнено результати дослідження кінематографічних уподобань студентської молоді. О. Ямборко аналізує український кінематограф та сучасне українське суспільство [312].

Питанням розвитку українського кінематографа присвячено і праці зарубіжних науковців. Зокрема, польський науковець Т. Адамські [314] аналізує, як змінилися кінематографічні образи простору Донбасу після 2014 року у фільмах на військову тематику. У статті Е. Ользацької [387]

аналізується розвиток українського кіно з 2014 – з Євромайдану і по 2019 рік, зосереджуючись не лише на організаційних, інституційних та правових змінах, а й на супутніх суперечках. У статті розглядаються основні соціально-політичні, економічні та культурні фактори, що впливають на збільшення кількості фільмів, вироблених в Україні, та їх популяризацію на внутрішньому та зовнішньому ринках. М. Захлебен [391] розглядає спірні ідентичності, голод та еміграцію як теми в українському кіно для пояснення сьогодення.

У багатьох зарубіжних працях досліджується проблема наративу в ігровому кіно. Зокрема, В. Бакленд у праці «Наратив і нарація: аналіз кінематографічного сторітеллінгу», яка надає читачам фундаментальні інструменти для розуміння кінематографічного сторітеллінгу, розкриває питання виникнення наративу, надає аналіз наративів у кінематографі тощо [339]. Модульні наративи в сучасному кіно розглядає А. Кемерон [340], зокрема, дослідник розглядає ряд фільмів, які відверто «грають» із наративними структурами, репрезентуючи питання випадковості та долі, пам'яті та історії, одночасності та репрезентації часу. Складнощі наративів у кіно на прикладах фільмів з середини 90-х років ХХ ст. до сьогодення аналізує С. Гвен [368]. Дослідник обстоює необхідність розгортання «втіленої» реконфігурації кінематографічного досвіду, яка дає змогу переосмислити такі ключові складники розуміння наративу, як пізнання, емоції та афект. Проблеми кризових наративів у європейському кіно, починаючи з 2008 року дотепер, актуалізують у своїй праці Б. Какламаніду та А. Корбалан [371]. Інший дослідник В. Памерло [388] розглядає взаємозв'язок наративу, фільму та ідентичності, аналізуючи, як кіно впливає на сенс життя. Н. Шауль [394], аналізуючи ігрове кіно, вважає, що найбільш показові голлівудські наративні фільми передбачають лінійні оповіді, які спонукають глядача очікувати передбачуваних результатів. Питання наративного кіно розглядають також Дж. Каттінг і К. Армстронг [351], Г. Стрпко [397] та ін.

В українській історіографії тему наративу досліджували науковці різних галузей. Зокрема, Г. Почепцов у праці «Наратив як інструментарій: від

літературознавства до боротьби з тероризмом» [204] розглядає сутність наративу з ідеологічної точки зору, звертаючи увагу на те, що «кіно активно відтворює потрібну модель світу» [204, с. 3] На його думку, «саме кіно є сьогодні основним джерелом породження й утримання віртуального простору» [204, с. 3]. Праця О.-М. Гук та І. Бехти «Поняття наративного аналізу і основні підходи» [53] присвячена «загальному огляду поняття “наратор”, аналізу його основних характеристик та функцій як важливого об’єкта наратології» [53, с. 430]. Автори також дослідили функції наратора в художньому тексті, здійснили спробу визначити їх класифікацію. Тематиці «Наративи війни у фольклорних, літературних та медійних текстах» [174] присвячена міжнародна наукова конференція (Тернопіль, 2023).

Безпосередньо аналіз наративів в українському ігровому кіно здійснено у невеликій кількості наукових публікацій. Зокрема, В. Василевич, враховуючи праці закордонних науковців з цієї проблематики, вважає, що сучасні дослідники «значну увагу акцентують на визначенні особливостей кінематографічного наративу» [26]. Авторка звертає увагу на перекладознавчий аспект відтворення наративних моделей при перекладі кінотворів [26, с. 28]. Розглядаючи проблему перекладу кінотекстів, інші дослідники В. Демецька і В. Федорченко також торкаються питань кінематографічного наративу [64]. Сучасний екранний наратив аналізує І. Зубавіна у монографії «Онтологія віртуального простору» [98] та ін. публікаціях [97]. Проблематиці нових наративів у аудіовізуальній культурі епохи постмодерну присвячено працю І. Печеранського і І. Губернатор [188]. К. Богуславська та О. Брюховецька за допомогою теорії Луї Альтюссера аналізують ідеологічні інтерпеляції сучасних фільмів про УНР в українському культурному контексті – на прикладі фільмів «Таємний щоденник Симона Петлюри» (2018) та «Крути 1918» (2019), що утверджують «національний/націоналістичний історичний наратив» [15].

Таким чином, більшість дотичних до українського кіно наукових праць мають мистецтвознавче спрямування, в яких автори побіжно торкаються суті

нарративу і кінонарративу, у тому числі його ролі у сучасному українському суспільстві, що спонукає до більш ґрунтовного дослідження нарративів в українському ігровому кіно.

Поняття культурної дипломатії є предметом численних досліджень і дискусій серед науковців. Зокрема, це праці С. Гололобова [43], Г. Луцишина та А. Гончарука [149], М. Поплавської [201], Н. Ржевської [227], К. Савон [234] та ін. Утім, більшість наукових праць, присвячених культурній дипломатії, розглядають її як важливий інструмент формування зовнішньої політики держави, розвитку міжкультурного обміну та глобальної комунікації. І лише в окремих публікаціях фрагментарно розглядаються питання українського кіно як інструменту культурної дипломатії. Так, варто виокремити статтю М. Кушнарьової [137], що висвітлює діяльність української культурної дипломатії під час російсько-української війни. На підставі аналізу повідомлень ЗМІ про культурні й мистецькі події та заходи, що відбулися поза межами України від початку повномасштабного російського вторгнення, авторка звертає увагу і на перевагу кіно і роль кінематографа як одного з провідних інструментів культурної та іміджевої промоції України за кордоном [137, с. 43].

На кінофестивалі як об'єкт культурної дипломатії звертає увагу Я. Зарічна [85]. Р. Комар і Є. Солових [123], досліджуючи кінофестивалі, констатують, що кінематограф, окрім мистецького навантаження, є сьогодні важливою складовою культурної дипломатії. С. Литвинов [145] розглядає документалістику як дієвий інструмент культурної дипломатії. У праці Т. Канівцевої і І. Бабій [112] проаналізовано мову українського кінематографа від початку становлення та його вплив на формування національної ідентичности, зазначається, що саме кіно відіграло одну з найважливіших ролей в осмисленні процесів формування національної ідентичности. К. Булега та І. Чарських [22] розглядають компаративний підхід до висвітлення кінематографа як інструменту культурної дипломатії, здійснюють порівняльний аналіз організаційних засад кіноіндустрій України і

Південної Кореї, що, на їх думку, сприятиме виявленню резервів використання українського кінематографа як складової культурної дипломатії. Л. Новікова [180] досліджує ідентифікацію сучасного українського кінематографа в світі. С. Міранков [163] обґрунтовує концепції публічного доступу до аудіовізуальних творів, профінансованих державою, як стратегічного інструменту культурної політики України в умовах війни та поствоєнної модернізації. З. Алфьорова., С. Марченко, Ю. Шевчук, С. Котляр та С. Гончарук [315] досліджують сучасне українське кіно у 2014–2019 роках в європейському контексті.

Отже, узагальнення наявних напрацювань дає змогу виокремити кілька провідних груп досліджень:

- праці мистецтвознавчого та історико-кінематографічного спрямування, зосереджені на еволюції українського ігрового кіно;
- дослідження, присвячені проблемам національної ідентичності, культурної пам'яті та травматичного досвіду;
- роботи, у яких аналізується образ героя та моделі героїзації;
- праці, що застосовують наратологічні та дискурсивні підходи;
- дослідження, у яких українське кіно розглядається в контексті культурної дипломатії та публічної комунікації.

Таким чином, попри значний обсяг наукових досліджень, присвячених окремим аспектам українського ігрового кіно, відсутнім залишається комплексний культурологічний аналіз, у межах якого ігрове кіно розглядалося б як чинник суспільної консолідації та утвердження громадянської ідентичності. Це зумовлює необхідність звернення до аналізу образу героя та наративних стратегій сучасного українського ігрового кіно, що визначає логіку подальшого дослідження.

Окреслення стану наукової розробленості проблеми зумовлює звернення до широкої та різнопланової джерельної бази, яка дає змогу простежити теоретичні підходи до осмислення українського ігрового кіно, а

також особливості його функціонування в соціокультурному просторі. Джерельну базу дослідження становлять:

– *нормативно-правові документи і матеріали:*

- Про кінематографію: Закон України № 9/98-ВР від 13.01.1998 (із змінами, остання редакція від 15.11.2024);
- Про державну підтримку кінематографії в Україні: Закон України, № 1977-VIII від 23.03.2017;
- Про внесення змін до деяких законів України щодо державної підтримки кінематографії: Закон України, № 6194 від 18.12.2025;
- Про Український культурний фонд: Закон України, № 1976-VIII від 23.03.2017;
- Про затвердження Положення про Державне агентство України з питань кіно: Постанова Кабінету Міністрів України, № 277 від 17.07.2014;
- Про утворення Ради з державної підтримки кінематографії та затвердження її складу : Розпорядження Кабінету Міністрів України, № 986-р від 01.10.2024;
- Порядок та критерії проведення творчого конкурсу (пітчінгу): Затверджено Наказом Державного агентства України з питань кіно, № 32 від 15.03.2023;
- Про затвердження Положення про порядок надання грантів Президента України молодим діячам у галузі театрального, музичного, циркового, образотворчого мистецтва та кінематографії, молодим письменникам майстрам народного мистецтва для створення і реалізації творчих проєктів: Указ Президента України, № 127/99 від 06.02.1998 (із змінами, остання редакція 17.05.2019);
- Про визнання геноциду кримськотатарського народу: Постанова Верховної Ради України, № 792-VIII від 12.11.2015;
- Про відзначення подвигу героїв бою під Крутами : Постанова Верховної Ради України, № 261-VII від 16.05.2013 р.

- Лист Офісу Президента України № 43-01/519 від 13.07.2022;
 - Національна стратегія розвитку кіноіндустрії України на 2015–2020 рр. (проект): розроблено Держкіно, 13.01.2015;
 - Стратегія розвитку культури в Україні на період до 2030 року : Схвалено Розпорядженням Кабінету Міністрів України, № 293-р. від 28.03.2025
- *матеріали офіційних сайтів державних структур:*
- Міністерства культури України (mcs.gov.ua);
 - Державного агентства України з питань кіно (usfa.gov.ua);
 - Українського культурного фонду (ucf.in.ua/);
 - Рахункової палати (rp.gov.ua);
 - Українського інституту (ui.org.ua);
 - Посольства України в Італійській Республіці (italy.mfa.gov.ua);
 - Наукового товариства історії дипломатії і міжнародних відносин (sshdir.org.ua);
- *словники, енциклопедії:* «Словник української мови»; «Енциклопедія сучасної України»;
- *звіти державних структур:*
- Звіти за результатами діяльності Держкіно за 2023–2024 роки;
 - Звіти Українського культурного фонду;
 - Звіт Рахункової палати України про результати аудиту відповідності на тему «Державна підтримка кінематографії» за 2022–2024 роки
- *фільмографія українського ігрового кіно (2014–2025) (44 фільми – Додаток Б);*
- *інформаційні та аналітичні інтернет-ресурси, матеріали інтернет-джерел:* інтерв'ю з кінорежисерами, продюсерами, кінокритиками, акторами; аналітичні матеріали (рецензії на кінофільми, огляди, опитування); тематичні репортажі з різних кіноподій; матеріали брифінгів, прес-конференцій; інформаційні статті про українські ігрові фільми 2013–2025 років.

– *матеріали періодичних видань та інтернет-мас-медіа*: «Українська правда» (pravda.com.ua); «Суспільне. Культура» (suspilne.media/culture); «Радіо свобода» (radiosvoboda.org); Укрінформ (ukrinform.ua); «NV» (nv.ua); «Детектор медіа» (detector.media); «Vogue» (vogue.ua); «Лірум» (liroom.com.ua); «ТСН» (tsn.ua); «Вечірній Київ» (vechirniy.kyiv.ua); «УНІАН» (unian.ua); «Ukrainian» (ukrainian.net); «День» (day.kyiv.ua) та ін.;

– *Kino-Kolo* – вебсайт національного кінопорталу (kinokolo.ua);

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

Таким чином, сформована джерельна база дослідження є репрезентативною та достатньою для реалізації поставленої мети й завдань дисертації. Вона поєднує аналітичні та емпіричні матеріали, що забезпечує комплексний культурологічний аналіз українського ігрового кіно як чинника суспільної консолідації та утвердження громадянської ідентичності.

1.2. Теоретичні засади аналізу кінематографа як соціокультурного феномену та інструменту ідентичності

Кінематограф є одним із найвпливовіших соціокультурних феноменів сучасності, що поєднує розважальну, виховну та ідеологічну функції. Його специфіка полягає в здатності синтезувати різні форми художньої виразності – візуальну образність, наративну структуру, музичний супровід та звукові ефекти – у цілісний аудіовізуальний досвід, який безпосередньо впливає на масову свідомість. На відміну від літератури, що апелює до індивідуальної уяви читача, кіно пропонує готовий, полісенсорний образ, що робить його особливо ефективним для передання культурних кодів та ідеологічних повідомлень. Структура кіно як «унікального семіотичного комплексу», що передбачає, за К. Метцом, одночасне використання п'яти каналів сприйняття [384, р. 38–42], дає змогу кінематографу не лише розважати чи інформувати, а

й глибоко формувати колективне усвідомлення реальності, роблячи його незамінним інструментом у процесах конструювання ідентичності.

Усвідомлення цієї особливості спонукало теоретиків ще з першої половини ХХ століття досліджувати революційний вплив кінематографа на культуру та суспільство. Саме з робіт класиків медіатеорії цього періоду розпочинається систематичне теоретичне осмислення кінематографа як принципово нового медіального феномену. Так, В. Беньямін здійснює радикальний поворот у розумінні мистецтва, констатує, що механічне відтворення призводить до фундаментальної трансформації його статусу. Він вводить ключове поняття «аури» – унікальної присутності твору мистецтва в часі та просторі, його «тут і зараз», втрата якої в епоху технічної відтворюваності має амбівалентні наслідки [330]. З одного боку, мистецтво втрачає свою культову, ритуальну функцію, пов'язану з унікальністю та недоступністю, а з іншого – відкривається можливість для його демократизації та політизації. Крім того, кіно, як найбільш виразний приклад репродукованого мистецтва, стає масовим за своєю природою [330], а це означає, що воно може звертатися до мільйонів глядачів одночасно, формуючи спільний культурний досвід. В. Беньямін також наголошує на зміні режиму сприйняття: якщо традиційне мистецтво вимагало споглядання та зосередженості, то кіно сприймається в стані розсіяної уваги, що робить його особливо ефективним для впливу на масову свідомість. «Сприйняття у стані розсіяності... знаходить у фільмі свій справжній спосіб самовираження», – зазначає він [330].

Інший аспект кінематографічної специфіки розвиває німецький теоретик кіно З. Кракауер. На відміну від В. Беньяміна, який акцентує на соціально-політичних наслідках технічної відтворюваності, З. Кракауер зосереджується на онтологічній здатності кіно «викупляти» матеріальний світ. Він стверджує, що кіно має унікальну властивість фіксувати та розкривати фізичну реальність у всій її конкретності та випадковості [376]. Кіно, акцентує

З. Кракауер, показує те, що зазвичай залишається непоміченим оку: деталі повсякденності, мікрожести, текстури матеріального світу [376].

М. Маклюен постулює, що суспільний вплив медіа детермінується не змістом повідомлень, а формальною природою самого медіуму. Його знаменита теза «медіум – це повідомлення» означає, що «особисті та соціальні наслідки будь-якого засобу масової інформації – тобто будь-якого розширення нас самих – є результатом нового масштабу, який вноситься в наші справи кожним розширенням нас самих або будь-якою новою технологією» [380]. М. Маклюен концептуалізує медіа як «розширення» людських здібностей та органів чуття, що трансформують сенсорний баланс суспільства [380]. Кіно, за цією концепцією, постає як розширення візуального апарату та когнітивних процесів, що створює новий модус сприйняття реальності. Поєднуючи візуальність із темпоральною послідовністю, кінематограф залучає глядача до активного процесу конструювання значень, що набуває особливої актуальності при репрезентації складних наративів національної історії та колективної травми.

Концептуалізуючи феномен «культуріндустрії» як системний процес стандартизації та комодифікації культурного виробництва в умовах пізнього капіталізму [367], Т. Адорно та М. Горкгаймер стверджують, що культуріндустрія систематично «перешкоджає розвитку автономних, незалежних особистостей, які свідомо судять та приймають рішення самостійно» [367]. У цьому контексті кінематограф, як інтегральна складова культуріндустрії, може функціонувати як апарат ідеологічного контролю, нав'язуючи реципієнтам прекофігуровані схеми мислення та редукуючи простір критичної рефлексії. Т. Адорно постулює, що кіно продукує симулякр реальності, який витісняє автентичний критичний досвід. У супереч цій позиції німецькі соціолог та філософ О. Негт та режисер і теоретик А. Клюге, репрезентанти другого покоління Франкфуртської школи, у своїх працях доводять, що кіно здатне функціонувати як «контр-публічна сфера», яка артикулює опозицію гегемонним ідеологічним дискурсам [385].

У сучасних умовах, коли кіно не просто розважає, а й бере участь у формуванні колективних уявлень про себе та спільноту, особливого значення набувають теорії, що розглядають ідентичність як динамічний, конструйований процес. Саме конструктивістські підходи, доповнені постколоніальною перспективою, дають змогу концептуалізувати, як аудіовізуальні медіа, зокрема ігрове кіно, стають ареною формування громадянської ідентичності в постколоніальних суспільствах, що переживають кризу. Ця теоретична парадигма, сформована в другій половині ХХ століття під впливом постструктуралізму та культурних студій, постулює ідентичність як процес постійного становлення, детермінований культурними практиками та символічними репрезентаціями.

Так, згідно з концепцією одного із фундаторів британських культурних студій С. Голла, культурна ідентичність не є статичним реліктом минулого. Навпаки, вона постає як динамічний конструкт, що безперервно трансформується під впливом історичних процесів та актуальних владних дискурсів, перебуваючи у стані постійного становлення [361]. Він протиставляє два розуміння культурної ідентичності: перше – як спільну культуру, «своєрідне колективне єдине справжнє “я”» [361], приховане всередині інших, більш поверхневих «я»; друге – як позицію, що постійно змінюється. Ідентичність, за С. Голлом, – це не археологія (викопування прихованої сутності), а процес становлення через репрезентації. Концепт «позиціонування» С. Голла дає змогу інтерпретувати ідентичність як динамічний процес тимчасової прив’язаності суб’єкта до дискурсивних позицій [363]. Це означає, що культурні медіа, зокрема ігрове кіно, не просто відображають готові ідентичності, а активно конструюють точки суб’єктивації, через які глядач залучається до національного чи громадянського наративу.

На противагу С. Голлу, чия увага зосереджена на механізмах індивідуальної суб’єктивації через культурні репрезентації, Б. Андерсон акцентує на макросоціальному рівні, досліджуючи роль медіа у конструюванні

почуття національної належності. Автор концептуалізує націю як «уявлену політичну спільноту», де єдність тримається не на особистому знайомстві громадян, а на існуванні у свідомості кожного з них ментального образу спільності, що виникає завдяки спільним культурним нарративам [316]. Ця «уявленість» не означає фальшивість чи штучність – радше, вона вказує на те, що нація існує передусім у свідомості її членів як спільний ментальний образ. Ключовим для Б. Андерсона є зв'язок між виникненням націй та поширенням друкованих видань національними мовами. Книги та газети створювали те, що він називає «*simultaneous consumption*» – синхронне споживання одного й того ж тексту тисячами людей, які ніколи не зустрінуться особисто [316]. Це формує уявлення про співіснування в одному часі з незнайомцями, які є «співвітчизниками». Кіно посилює цей ефект в геометричній прогресії, оскільки є універсально доступним: воно не потребує освіти, долає мовні бар'єри (через візуальність), може переглядатися колективно. Через спільні образи героїв, ландшафтів і наративів аудиторія переживає відчуття горизонтальної солідарності, що є основою консолідації суспільства.

Відповідно до теоретичної моделі М. Кастельса, процес самоідентифікації соціальних суб'єктів у сучасному просторі розгортається через три засадничі форми конструювання ідентичності, кожна з яких зумовлює специфічні суспільні наслідки [342]:

1) легітимізуюча ідентичність – впроваджується домінантними інститутами суспільства з метою раціоналізації та пролонгації владного впливу на соціальних акторів. Ця форма спрямована на підтримку існуючого *status quo*. В українському історичному контексті прикладом такої ідентичності в радянський період була концепція «єдиного радянського народу», а в сучасному вимірі – ідеологема «руського міра», що насаджується як інструмент імперського домінування;

2) ідентичність опору – формується акторами, які перебувають у маргіналізованих або стигматизованих умовах, визначених панівною логікою розвитку суспільства. Такі суб'єкти розбудовують символічні «окопи опору»

на засадах, що є альтернативними або протилежними до інституційних норм. Цей, на переконання дослідника найважливіший, тип зумовлює виникнення колективних ідентичностей у формі «комун» – спільнот, що забезпечують захист від зовнішньої експансії та ворожого середовища;

3) проєктна ідентичність – виникає, коли соціальні актори конструюють нову самопрезентацію, що переозначає їхню позицію в соціумі, і яка спрямована на трансформацію всієї суспільної структури. М. Кастельс обґрунтовує роль «проєктної ідентичності» як чинника формування нових соціальних суб'єктів – колективних акторів, що інтегрують розрізнений досвід індивідів у цілісну смислову систему. Така ідентичність характеризується телеологічною спрямованістю, оскільки її метою є не просто рефлексія існуючого стану, а активне моделювання та втілення оновленого суспільного проєкту [342].

Якщо попередні теоретики розглядають ідентичність на макрорівні (нація, суспільство), то французький філософ П. Рікер зосереджується на мікрорівні – його концепція наративної ідентичності розкриває конституювання особистості чи спільноти не як сталу субстанцію, а як динамічний темпоральний процес [390]. Філософ обґрунтовує думку про те, що самоусвідомлення суб'єкта та відповідь на питання про його сутність можливі лише через розгортання оповіді про життєвий шлях. Ключовою в теорії П. Рікера є діалектика двох модусів ідентичності: *idem*-ідентичність (тотожність) – сукупність характеристик, що забезпечують незмінність індивіда в часі; та *ipse*-ідентичність (самість) – здатність суб'єкта до трансформації та вольової відповідальності за власні дії при збереженні вірності собі [390]. Наратив постає необхідним посередником між цими вимірами, інтегруючи розрізнені життєві події у когерентне ціле. При цьому ідентичність персонажа постає продуктом самої структури оповіді: вона конструюється безпосередньо у процесі розгортання та вибудовування розказаної історії. У контексті кіно це означає, що ідентичність героя формується не через статичний опис, а через логіку його трансформації у

сюжетному просторі. Особливий аналітичний потенціал має категорія конфігурації (інтригування / *emplotment*), яка описує механізм структурування фрагментарного життєвого досвіду в цілісну й осмислену оповідь. Згідно з П. Рікером, сприйняття історії передбачає інтелектуальний рух крізь ряд випадковостей та перипетій, керований певним очікуванням, що знаходить свою логічну розв'язку у фіналі розповіді [390].

Концепція наративної ідентичності екстраполюється і на колективний рівень, оскільки процес конституювання спільнот так само нерозривно пов'язаний із розгортанням спільних історій, які вони продукують про самих себе [390]. Етичний вимір теорії П. Рікера полягає в тому, що суб'єкт наративу набуває відповідальності за власну історію, постаючи одночасно і критичним інтерпретатором, і безпосереднім автором власного життєвого шляху. Таким чином, кінематограф стимулює процес суб'єктивації суспільства, перетворюючи його з пасивного споживача репрезентацій на активного творця власного історичного та культурного проекту. Використовуючи наративні структури, кінематограф впорядковує травматичний досвід війни та суспільних криз, надаючи йому завершеної форми та етичного змісту.

Конструктивістські теорії ідентичності доповнює постколоніальний вимір, акцентуючи на опорі гегемонним репрезентаціям та деколонізації свідомості. Для розуміння українського кіно після 2014 року постколоніальна перспектива є критично важливою, оскільки дає змогу проаналізувати, як кінематограф бере участь у процесі звільнення від імперських наративів та конструювання власної суб'єктності. Постколоніальні теорії пояснюють не лише опір зовнішньому домінуванню, а й складні процеси гібридизації, мімікрії та переозначення культурних кодів. Зокрема, засновник постколоніальних студій Е. Саїд здійснює фундаментальну критику орієнталізму як стратегії домінування через конструювання образу «іншого», що позбавляє суб'єкта права на саморепрезентацію [392]. Через систему ієрархічних бінарних опозицій домінантна культура (визначена Е. Саїдом як «Захід») створює образ колонізованого простору як пасивного та

іраціонального об'єкта («Схід»), що легітимізує зовнішнє панування. Ключовою в цьому контексті постає теза про монополізацію права на оповідь: колонізовані не мають права розповідати власну історію – вона розповідається про них колонізаторами, які узурпують владу над значенням та смислами. Е. Саїд наголошує, що здатність формувати власні наративи або блокувати виникнення чужих є ключовим елементом взаємодії культури та імперіалізму [392]. У такому ракурсі кінематограф перетворюється на стратегічний інструмент боротьби за «право наративу», забезпечуючи суб'єкту можливість деконструювати нав'язані образи та відновити право розповідати власну історію власним голосом.

На відміну від Е. Саїда, який аналізує орієнталізм передусім як дискурсивну систему домінації та репрезентаційної влади, Г. Бгабга зосереджується на тому, як колонізовані суб'єкти чинять опір цій системі, використовуючи стратегії культурної гібридизації та мімікрії. У центрі його концепції перебуває ідея «третього простору», або «міжпростору» – проміжної зони, в якій відбувається продукування нових культурних значень [334]. Г. Бгабга наголошує, що саме «третій простір», хоч і не піддається безпосередній репрезентації, формує дискурсивні умови висловлювання, за яких значення та символи культури не мають первинної єдності чи фіксованості, а можуть привласнюватися, перекладатися, переісторизовуватися й перечитуватися наново [334, р. 37]. Таким чином, культурні смисли постають не як стабільні сутності, а як динамічні конструкції, що постійно змінюються в процесі взаємодії різних дискурсів. У цьому проміжному просторі – між колоніальним і національним, між традицією та модерністю – формується постколоніальна ідентичність, яка не зводиться ані до колоніальної спадщини, ані до уявної «чистоти» національної культури. Навпаки, вона виникає як результат перекладу, переговорів і символічного зсуву, що унеможлиблює фіксацію єдиного, нормативного культурного значення.

Важливим елементом цієї теоретичної моделі є концепція мімікрії, яку Г. Бгабга розглядає як одну зі стратегій постколоніального опору [334, р. 86]. Мімікрія передбачає імітацію культури колонізатора, однак ця імітація завжди є неповною і тому принципово підривною. Колонізований суб'єкт постає як «майже той самий, але не зовсім», що руйнує уявлення колоніальної влади про власну унікальність і нормативність. Саме ця подвійність і амбівалентність мімікрії становить її загрозливий потенціал: вона одночасно відтворює колоніальний дискурс і дестабілізує його, позбавляючи його авторитетності та символічної цілісності [334, р. 88]. У такий спосіб гібридність постає не як механічне змішування культур, а як креативний простір продукування нового смислу, що не може бути редукований до жодного з вихідних культурних джерел.

Якщо концепція Г. Бгабги дає змогу осмислити механізми формування постколоніальної ідентичності у просторі культурної гібридизації та наративного «міжпростору», то звернення до теорії Р. Барта дає змогу проаналізувати семіотичні механізми закріплення цих ідентичностей у формі міфу, а також способи деполітизації або, навпаки, реполітизації культурних значень. Р. Барт аналізує сучасні міфи як семіотичні механізми, що трансформують історично й соціально зумовлені конструкції у вигляд природних, універсальних і позаполітичних істин. Учений визначає міф як «деполітизовану мову» [326, р. 143], яка маскує власні ідеологічні засади, подаючи їх як самоочевидну реальність, і водночас як вторинну семіологічну систему, що вибудовується на вже наявному знаковому ланцюгу: первинний знак (єдність означального й означуваного) перетворюється на означуване нового, вищого рівня [326, р. 143]. У результаті цієї операції історичне подається як природне, а ідеологічне – як нейтральне та позачасове.

Ключовою функцією міфу Р. Барт вважає надання історичному наміру природного виправдання та перетворення випадкового на вічне. Міф не заперечує реальність, а «очищує» її від політичного змісту, усуваючи конфліктність і суперечності. Він не приховує й не викриває смисли

безпосередньо, а викривляє їх, змінюючи кут сприйняття й надаючи їм вигляду очевидності. У цьому сенсі міф «спорожнює реальність», роблячи її зручною для інтерпретації та колективного засвоєння [326, р. 143]. Застосування цієї теорії до аналізу кінематографа дає змогу простежити, як у сучасному кіно індивідуальні травматичні досвіди трансформуються у колективні міфи солідарності, що формують цілісну національну оповідь. Таким чином, кіно постає не лише як художня практика, а як соціокультурний механізм стабілізації суспільної свідомості, що пропонує міф як інструмент консолідації та символічного виживання. Водночас концепція Р. Барта є важливою для осмислення ролі кінематографа в процесах деколонізації культурної пам'яті. У постколоніальному контексті кіно може використовувати міф не для деполітизації, а, навпаки, для реполітизації минулого, заміщуючи імперські наративи національними. Це перетворює кінематограф на активного агента культурних трансформацій. Однак, як застерігає Р. Барт, будь-який міф – навіть прогресивний – здатен набути рис нової ідеологічної гегемонії, якщо його деполітизуюча функція не стає об'єктом критичної рефлексії [326, р. 143].

Конструювання колективної та громадянської ідентичності нерозривно пов'язане з механізмами колективної пам'яті, яка не лише зберігає уявлення про минуле, а й постійно інтерпретується, переосмислюється та репрезентується через культурні медіа, зокрема кінематограф. В умовах війни та глибоких суспільних трансформацій пам'ять набуває конфліктного характеру, перетворюючись на простір символічного протистояння за інтерпретацію історичного досвіду, тоді як кіно постає одним із найвпливовіших інструментів цього процесу. Теорії колективної пам'яті дають змогу пояснити, як суспільства структурують досвід минулого, інтегрують травматичні події у культурні наративи та формують на цій основі уявлення про себе в сучасності. У цьому контексті особливого значення набувають теоретичні підходи, що аналізують зв'язок пам'яті, травми та ідентичності, зокрема концепції М. Гальбвакса, Я. та А. Ассман, П. Нора,

М. Гірш, а також праці Д. ЛаКапри й К. Карут, які розглядають травматичний досвід як ключовий чинник формування колективної самосвідомості.

Теоретичні засади розуміння пам'яті як соціального феномену заклад М. Гальбвакс. Заперечуючи її редукцію до суто індивідуально-психологічного рівня, вчений стверджував, що індивідуальні спогади формуються, відтворюються та осмислюються в межах соціальних контекстів, які надають їм структури та значення [360]. Пам'ять, за М. Гальбваксом, не існує поза суспільством: саме в соціальному середовищі людина набуває своїх спогадів, упізнає їх і локалізує [360]. Ключовим у його теорії є поняття «соціальних рамок пам'яті», тобто колективних структур – мови, символічних кодів, просторово-часових орієнтирів, групових наративів, – які організують і спрямовують індивідуальне пригадування. Жоден спогад, за М. Гальбваксом, не може існувати поза цими рамками, оскільки саме вони визначають, що саме підлягає запам'ятовуванню, яким чином інтерпретується досвід і що підлягає забуттю [360]. Навіть найбільш приватні переживання структуровані колективними категоріями мислення. Учений розрізняє кілька типів колективної пам'яті залежно від соціальної групи – сімейну, релігійну, професійну, класову, – кожна з яких має власну міру значущості [360]. Колективна пам'ять завжди локалізована в просторі та часі й потребує існування конкретної групи-носія. Вона зберігається доти, доки функціонує соціальна спільнота, що підтримує відповідні смислові структури.

У контексті аналізу кінематографа концепція М. Гальбвакса дає змогу розглядати фільм не як пасивне відображення минулого, а як активний механізм формування соціальних рамок пам'яті. Кіно пропонує аудиторії інтерпретаційні моделі історичного досвіду, визначаючи символічні ролі, ієрархії та смислові акценти травматичних подій. Водночас кінематограф виконує медіативну функцію між поколіннями, фіксує пам'ять очевидців і транслює її тим, хто не має безпосереднього досвіду пережитого, забезпечуючи тим самим тривалість колективної пам'яті в культурному просторі.

Ідеї М. Гальббакса розвивають і конкретизують німецькі дослідники Я. та А. Ассман, принципово розрізняючи комунікативну та культурну пам'ять. Це розмежування є концептуально важливим для аналізу механізмів тривалого збереження та трансляції колективного досвіду в культурі. Я. Ассман визначає комунікативну пам'ять як пам'ять, що ґрунтується на повсякденній комунікації та передається через усні наративи безпосередніх учасників або свідків подій [318, р. 34]. Вона є неформальною, динамічною та прив'язаною до життєвого досвіду кількох поколінь, зазвичай обмежуючись часовими межами у три–чотири покоління. Це форма пам'яті, що функціонує доти, доки зберігається жива соціальна взаємодія між носіями спогадів. На противагу цьому культурна пам'ять постає як екстерналізована й об'єктивізована форма пам'яті, закріплена в символічних носіях – текстах, образах, ритуалах, монументах, медіа [318, р. 34]. Вона не залежить від безпосередньої присутності свідків і здатна зберігатися впродовж тривалого історичного часу. Як зазначає Я. Ассман, культурна пам'ять має власні фіксовані точки, а її смислова структура залишається відносно стабільною впродовж часу, забезпечуючи стабільність колективних уявлень про минуле [318, р. 34]. У межах цієї типології кінематограф може бути розглянутий як медіум культурної пам'яті, що трансформує комунікативні спогади у фіксовані репрезентації. Кіно переводить досвід, пов'язаний із живим свідченням, у форму стабілізованих образів і наративів, які стають доступними для багаторазового відтворення та міжпоколіннєвої трансляції. Таким чином, воно бере участь у формуванні довготривалих моделей осмислення історичного досвіду.

А. Ассман, розвиваючи цю концепцію, пропонує розрізняти активну (канонічну) та пасивну (архівну) культурну пам'ять [317]. Канон охоплює ті тексти, образи й культурні продукти, які визнаються суспільством значущими, регулярно відтворюються та передаються наступним поколінням. Натомість архів містить потенційні смисли й матеріали, що зберігаються, але не є актуалізованими в поточному культурному обігу. Саме канон, за А. Ассман,

визначає нормативні межі колективного саморозуміння, водночас залишаючись відкритим до змін. Важливим доповненням до цієї моделі є різниця між функціональною та накопичувальною пам'яттю. Перша орієнтована на актуальні потреби ідентичності та соціальної самоінтерпретації, друга – зберігає минуле без безпосередньої прагматичної актуалізації [317]. У цьому контексті культурні медіа, зокрема кінематограф, можуть виконувати функцію активної пам'яті, вибудовуючи наративи, що відповідають запитам сучасності й формують символічні рамки колективного досвіду.

Французький історик П. Нора у програмному есеї «Між пам'яттю та історією» концептуалізує поняття *lieux de mémoire* («місця пам'яті») символічних конструктів, у яких акумулюється колективна ретроспекція в умовах занепаду її традиційних форм [386]. Вихідною для дослідника є теза про сучасність як епоху дефіциту «живого» спогаду. Традиційні «середовища пам'яті», де передання досвіду відбувалося органічно через щоденні практики (громади, цехи), зникли внаслідок глобальної модернізації. За відсутності безпосереднього переживання минулого суспільство створює його інституційні заміники: архіви, музеї, монументи та символи. За П. Нора, такі об'єкти виникають саме тому, що традиційні середовища, де історична свідомість була природною складовою побуту, припинили своє існування [386]. Таким чином, «місця пам'яті» виконують компенсаторну роль, штучно фіксуючи те, що більше не здатне до спонтанного відтворення.

Принциповим у концепції П. Нора є розрізнення пам'яті та історії. Пам'ять, за його словами, є «життям», афективною, множинною і пов'язаною з конкретними групами, тоді як історія – це «завжди проблематична й неповна реконструкція того, чого більше не існує» [386, р. 8]. Якщо пам'ять є колективною й водночас індивідуально забарвленою, то історія претендує на універсальність і критичну дистанцію [386, р. 9]. Ключова теза П. Нора полягає в тому, що «пам'ять закріплюється за місцями, тоді як історія – за подіями» [386, р. 22]. При цьому «місця» треба розуміти не лише як фізичні

локації, а й як тексти, образи, символи, ритуали – будь-які точки «кристалізації» колективного пригадування. У цьому сенсі кіно функціонує як специфічне «місце пам'яті», у якому символічні образи, наративи та візуальні мотиви стають носіями колективного досвіду минулого. П. Нора також вирізняє три виміри місць пам'яті – матеріальний, символічний і функціональний [386, р. 18–19]. Кінематограф поєднує всі три: він існує як матеріальний носій, як символічна форма репрезентації та як соціальна практика пам'ятання.

Дослідниця культури М. Гірш аналізує механізми трансляції травми між поколіннями, запроваджуючи концепт постпам'яті. Цей феномен визначає специфічний зв'язок нащадків із драматичним минулим попередників, що вибудовується не на буквальному пригадуванні, а на засвоєнні чужих наративів, сімейних реліквій та візуальних свідчень [365]. Принципова опосередкованість постпам'яті зумовлює її дистанційованість від емпіричного досвіду: зв'язок із подіями встановлюється через творчу реконструкцію, емоційне залучення та суб'єктивні проєкції [365]. Попри вторинний характер, така форма пам'яті здатна продукувати емоційну інтенсивність, співмірну з переживаннями реальних очевидців. Проте дослідниця застерігає від ризику «колонізації» життєвого простору нащадків спогадами предків, що може призвести до нівелювання власної суб'єктивності та ретравматизації «покоління після» [365].

Особливу роль у цьому процесі М. Гірш відводить візуальним медіа, зокрема кінематографу, який через механізми наративної ідентифікації дає змогу аудиторії інтегрувати непережите минуле у власну систему ідентичності [365]. Кіно стає потужним інструментом медіації, що перетворює розрізнені свідчення на цілісні образи. Водночас дослідниця наголошує на небезпеці інструменталізації постпам'яті та її перетворення на спрощену міфотворчість, що редукує складність травми до уніфікованих або надмірно героїзованих схем [365]. Відтак етичне завдання культурних медіа полягає у дотриманні

балансу між збереженням пам'яті та її критичною рефлексією, що унеможлиблює викривлення історичної правди.

Американський історик і теоретик Д. ЛаКапра зосереджується на проблемі репрезентації травматичного досвіду та можливостях його критичного осмислення в історичних і культурних текстах. Ключовим у його підході є розрізнення двох модусів ставлення до травми – *acting out* (відігравання) та *working through* (пропрацювання) [377, р. 142–143]. Відігравання проявляється як нав'язливе повторення травматичного досвіду, за якого минуле нав'язливо повертається в теперішнє, не залишаючи суб'єктові можливості дистанції чи рефлексії. Натомість пропрацювання передбачає процес аналітичного опрацювання травми, що дає змогу інтегрувати її в наратив ідентичності без заперечення болю, але й без фіксації на ньому. Д. ЛаКапра обґрунтовує, що через механізми опрацювання травми відбувається розмежування часових пластів: болючий досвід локалізується в минулому, що дає змогу індивіду чи спільноті ідентифікувати своє теперішнє як автономний простір, нерозривно пов'язаний із реалізацією майбутнього, а не з нескінченним повторенням пережитого [377, р. 142–143]. У цьому контексті культурні медіа, зокрема кіно, можуть функціонувати як простір такого пропрацювання, оскільки наративізація та візуалізація травматичного досвіду створюють умови для його символічного осмислення, а не лише повторного переживання. Водночас Д. ЛаКапра застерігає від небезпеки фетишизації рани, коли травма перетворюється на головне й самодостатнє джерело ідентичності [377, р. 142–143]. У такому випадку формується «ідентичність жертви», що блокує можливість історичної дистанції та проєкції майбутнього. Для постконфліктних суспільств принципово важливим є баланс між визнанням травми як складової пам'яті та уникненням її абсолютизації.

Психоаналітичний вимір теорії травми розвиває К. Карут, яка розглядає травматичний досвід як *unclaimed* – непривласнений і неінтегрований у свідомість у момент події [341]. Травма не обмежується безпосереднім моментом події, а виявляється у нездатності суб'єкта повністю осягнути її в

реальному часі. Як зазначає К. Карут, сутність травматичного досвіду полягає не стільки в самій ситуації, скільки в її неасимільованій сутності, яка згодом змушує пережити знову й знову повертатися у формі нав'язливих спогадів чи структурних розривів у свідомості [341]. Ця структура повернення робить травму принципово опосередкованою та фрагментарною. Саме тому художні й візуальні форми мають особливий потенціал у роботі з травмою. Їхня здатність передавати розірваність часу, повторюваність і несумірність досвіду дає змогу репрезентувати те, що не піддається буквальному вербалізуванню. Водночас К. Карут акцентує на етичних межах репрезентації травми, зазначаючи, що постраждалий суб'єкт стає носієм наративу, який практично неможливо інтегрувати у звичний досвід. У такому контексті індивід фактично перетворюється на живе втілення історичного розлому – на симптом тих подій, якими він не здатен повноцінно оперувати чи підпорядкувати своїй волі [341]. Відтак репрезентація травми потребує відповідальності, щоб не перетворитися на її експлуатацію чи естетизацію.

Теорії пам'яті та ідентичності доповнює семіотичний підхід, що пояснює, як кінематограф кодує культурні смисли через систему знаків. Р. Барт у праці «Елементи семіології» [325] розробляє методологію аналізу культурних текстів як знакових систем, застосовуючи лінгвістичну модель Ф. де Соссюра до нелінгвістичних феноменів, зокрема візуальних образів. Р. Барт концептуалізує два рівні значення: денотацію – буквальне, «очевидне» значення, та конотацію – культурно детерміновані асоціації та ідеологічні підтексти [325, р. 89–94]. У кінематографічному контексті денотація є тим, що видиме на екрані (персонаж у військовій уніформі з автоматом), тоді як конотація охоплює культурні значення, що приписуються цьому образу (герой-захисник, агресор, терорист) залежно від ідеологічного контексту та позиції глядача.

У есе «Риторика образу» Р. Барт аналізує механізми, через які візуальні образи передають ідеологічні повідомлення, вводячи поняття анкерування (*anchorage*) та естафети (*relay*) [328]. Анкерування описує процес, коли

вербальний текст (діалоги, титри) фіксує один з можливих смислів поліфонічного образу, редукуючи його полісемію. Естафета, натомість, характеризує взаємодоповнення тексту та образу, що генерує нові смислові конфігурації. У есе «Смерть автора» Р. Барт постулює, що значення тексту (чи фільму) не детермінується інтенцією автора, а конструюється реципієнтом у процесі інтерпретації. За Р. Бартом, народження читача/глядача як активного суб'єкта значення відбувається за рахунок «смерті» автора як єдиного джерела смислу [329]. Це означає, що кінематографічний текст не має єдиного, фіксованого значення, а функціонує як простір множинних інтерпретацій, детермінованих культурним досвідом, ідеологічними позиціями та особистою історією глядачів. Для аналізу кіно як інструменту формування ідентичності ця теза є критично важливою: фільм не нав'язує готові значення пасивним реципієнтам, а пропонує матеріал для активної інтерпретативної роботи. Глядачі з різним культурним бекграундом, політичними переконаннями та особистим досвідом можуть конструювати диференційовані інтерпретації одного й того самого фільму. Водночас домінантна ідеологія прагне обмежити можливі інтерпретації через механізми анкерування – вербальні коментарі, критичний дискурс, освітні практики, – що скеровують рецепцію у заданий інтерпретаційний напрям.

Розглянута сукупність теоретичних підходів формує цілісну аналітичну перспективу, в межах якої українське ігрове кіно після 2014 року постає не лише як художня практика, а як активний учасник процесів символічного виробництва, суспільної самоінтерпретації та переосмислення історичного досвіду (у логіці медіальних теорій В. Бен'яміна, З. Кракауера, М. Маклюєна). Кінематограф у цій оптиці функціонує одночасно як медіум колективного сприйняття, простір наративного упорядкування травматичного досвіду та інструмент формування громадянської ідентичності в умовах глибокої соціальної трансформації.

Масова відтворюваність і доступність кінематографа створюють спільний простір репрезентацій, у межах якого суспільство отримує

можливість колективного осмислення власного досвіду (В. Беньямін). Після 2014 року українське ігрове кіно формується в ситуації національної кризи, коли потреба в символічному упорядкуванні реальності стає особливо гострою. Через повторювані образи, сюжети та мотиви кінематограф не просто фіксує події, а структурує сприйняття війни, втрати, опору та солідарності, перетворюючи розрізнені індивідуальні переживання на спільний культурний досвід.

Особливого значення в цьому процесі набуває здатність кіно фіксувати матеріальність реальності – простори, ландшафти, повсякденні практики (З. Кракауер). Візуалізація війни в українських фільмах переводить її з абстрактного політичного дискурсу в площину тілесного та екзистенційного переживання. Фрагментарність і незавершеність цих репрезентацій корелює з «потокком життя» (З. Кракауер), в якому відсутня остаточна смислова замкненість.

Як чуттєвий медіум, кінематограф трансформує не лише знання про події, а й самі способи їх сприйняття, розширюючи індивідуальний досвід глядача до рівня колективного переживання (М. Маклюен). В умовах цифрового розповсюдження українські фільми виходять за межі локального кінопростору й стають частиною глобального медіапростору, де національний досвід циркулює як елемент міжнародної символічної комунікації та культурної «м'якої сили». Разом із цим кіно постає і як ідеологічно навантажений простір, у межах якого глядач залучається до певних суб'єктних позицій (Л. Альтюсер). Через механізми ідентифікації з екранними персонажами закріплюються моделі громадянської поведінки та уявлення про нормативні ролі в умовах війни – захисника, свідка, відповідального громадянина. У ширшій перспективі це дає змогу розглядати кінематограф як інструмент формування культурної гегемонії певних уявлень про націю та громадянство.

Ідентичність, репрезентована в кінонаративах, постає не як фіксована сутність, а як процес становлення та позиціонування в дискурсі (С. Голл).

Українське кіно після 2014 року пропонує множинні моделі ідентифікації, що сприяє формуванню гібридної громадянської ідентичності – характерної для постколоніального суспільства, яке водночас переосмислює травматичне минуле та проєктує майбутнє. Колективний вимір цього процесу проявляється в здатності кінематографа формувати уявлену спільноту, об'єднану спільним візуальним і наративним досвідом (Б. Андерсон). Синхронне споживання фільмів у різних регіонах країни та в діаспорі створює ефект горизонтальної солідарності, в межах якої візуалізуються символічні межі спільноти – як географічні, так і ціннісні.

Трансформаційний характер українського кінематографа чітко простежується у зміні типів ідентичності – від домінування ідентичності опору до поступового формування проєктної ідентичності (М. Кастельс). Якщо у фільмах на кшталт «Кіборгів», «Позивного “Бандерас”», «Черкас» або «Поганих доріг» домінує досвід безпосереднього спротиву й виживання, то пізніші стрічки – «Атлантида», «Відблиск», «Памфір» – дедалі виразніше фокусуються на питаннях відповідальності, посттравматичної рефлексії та проєктування майбутнього суспільного порядку. Наративна логіка цих процесів розкривається через ідею ідентичності як історії, яку спільнота розповідає про себе (П. Рікер). Українське ігрове кіно вибудовує зв'язну оповідь, що поєднує досвід розриву, випробування та очікуваної трансформації, надаючи хаотичному історичному досвіду смислової форми.

У постколоніальному вимірі кінематограф виконує функцію деколонізації свідомості, повертаючи право на саморепрезентацію та власний наратив (Е. Саїд). Переосмислення історії та сучасної війни в українському кіно руйнує імперські моделі бачення та формує гібридний культурний простір, у якому значення постійно переозначаються (Г. Бгабга). Міфотворчий вимір кіно проявляється в трансформації травматичних подій у символічні образи героїзму та солідарності, які водночас стабілізують колективну свідомість і залишаються ідеологічно напруженими (Р. Барт). Через міф індивідуальний досвід інтегрується в колективну національну оповідь.

Нарешті, українське ігрове кіно функціонує як медіум колективної пам'яті та пам'ятання, формуючи соціальні рамки інтерпретації минулого (М. Гальбвакс), перетворюючи комунікативну пам'ять на культурну (Я. та А. Ассман) і створюючи символічні «місця пам'яті» в умовах кризи традиційних форм історичного передання (П. Нора). Через ці репрезентації виникає постпам'ять поколінь, що інтегрують непрожитий травматичний досвід у власну ідентичність (М. Гірш).

Таким чином, проаналізовані теорії утворюють теоретичні засади, що дають змогу розглядати українське ігрове кіно не лише як художній феномен, а як активний чинник консолідації суспільства та утвердження громадянської ідентичності.

Висновки до розділу

Сучасний стан наукового опрацювання проблеми свідчить про перехід від суто мистецтвознавчого аналізу (вивчення естетики, засобів виразності, жанрової специфіки) до культурологічного та соціополітичного трактування кінематографа. В умовах сучасної війни українське ігрове кіно перестає бути лише об'єктом художньої рецепції та перетворюється на активний інструмент формування національної ідентичності та суспільної консолідації. Це вимагає залучення міждисциплінарного підходу, де кіно розглядається як медіум, що конструює соціальну реальність.

Теоретичне підґрунтя дослідження становить інтегративний підхід, що поєднує концепції міфотворення Р. Барта, місць пам'яті П. Нора, медіатеорії М. Маклюєна та постколоніальні підходи Г. Бгабги й Е. Саїда. Ці теорії у сукупності дають змогу проаналізувати українське ігрове кіно як багаторівневий механізм формування громадянської ідентичності: міф деполітизує травматичний досвід, перетворюючи його на зрозумілі наративи опору; місця пам'яті зберігають колективну історію, протидіючи забуттю та імперським дискурсам; медіальність кіно розширює суспільну свідомість,

створюючи спільне емоційне поле; постколоніальна оптика розкриває механізми руйнування стереотипів і конструювання автентичної національної суб'єктності. Синтез цих підходів уможлиблює системний аналіз того, як кінематограф через образи (герої, символічні локації), наративи (міфи, історичні сюжети) та механізми впливу (емоційна ідентифікація, колективна пам'ять) трансформує культурні тексти на соціальну дію.

Теоретичне осмислення феномену ігрового кіно за допомогою категорії наративної ідентичності дає змогу стверджувати, що екранна оповідь є ключовим механізмом перетворення хаотичного історичного досвіду у зв'язний національний наратив. Кінофільми формують спільну «оповідну рамку», яка допомагає глядачеві інтегрувати індивідуальну травму війни у загальнонаціональний контекст, забезпечуючи тяглість досвіду від минулого до майбутнього.

У сучасному культурному просторі український кінематограф виконує функцію деколонізації свідомості. Вихід із «імперської тіні» відбувається через руйнування нав'язаних ззовні стереотипних образів та створення власного суб'єктного наративу. Постколоніальна оптика підтверджує, що ігрове кіно є майданчиком боротьби за право на саморепрезентацію, де відбувається переозначення культурних символів та утвердження власної історичної правди.

Процес трансформації воєнних подій у кінематографічні образи неминує супроводжується елементами міфотворчості. Екранна героїзація та символізація досвіду солідарності виконують стабілізуючу функцію для колективної свідомості. Кіноміф у цьому контексті постає не як викривлення реальності, а як спосіб надання ціннісного змісту травматичним подіям, що сприяє психологічній стійкості суспільства та формуванню нових етичних орієнтирів.

В умовах руйнації традиційних форм передання історичного знання ігровий кінематограф бере на себе роль медіума колективної пам'яті. Фільми стають символічними «місцями пам'яті», навколо яких відбувається суспільна

дискусія та формується спільне оцінювання минулого. Це перетворює комунікативну пам'ять (особистий досвід свідків) на тривалу культурну пам'ять, що забезпечує збереження національного коду в умовах екзистенційної загрози.

Таким чином, сформоване теоретичне підґрунтя дає змогу розглядати українське ігрове кіно не як дзеркальне відображення подій, а як активний чинник моделювання майбутнього культурного ландшафту України.

РОЗДІЛ 2

ОБРАЗИ ГЕРОЇВ ТА НАРАТИВНІ СТРАТЕГІЇ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ІГРОВОГО КІНО В КОНТЕКСТІ УТВЕРДЖЕННЯ ГРОМАДЯНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

2.1. Реінтерпретація текстів культури в українському ігровому кіно

У сучасній культурології поняття «текст культури» є ключовим для розуміння механізмів збереження, трансляції і трансформації колективної ідентичності. За Дж. Фіске, представником бірмінгемської школи *cultural studies*, культура функціонує як динамічний процес семіозису, де тексти культури постійно циркулюють, виробляючи значення через складну взаємодію та інтерференцію домінуючих, переговорних та опозиційних дискурсів, що дає змогу підпорядкованим групам чинити опір через альтернативні інтерпретації [355]. Ця ідея тісно пов'язана з моделлю «encoding/decoding» С. Голла, який стверджує, що комунікація не є однобічним процесом: виробник (encoder) кодує повідомлення з домінуючою ідеологією, але аудиторія (decoder) активно декодує його, інтерпретуючи через власний соціальний контекст [362]. С. Голл вирізняє три типи декодування: домінуюче (повне прийняття коду), переговорне (часткове адаптоване прийняття) та опозиційне (критичне протистояння та перекодування, де аудиторія створює альтернативні сенси, протидіючи гегемонії). Таким чином, активне перекодування домінуючих наративів аудиторією, за С. Голлом, перетворює пасивного реципієнта на агента опору, даючи змогу реконструювати культурні тексти в умовах соціальних конфліктів.

Текст культури не є фіксованим, а функціонує як відкрита знакова система, яка дає змогу спільноті переосмислювати ідентичність, протистояти гегемонним ідеологіям і генерувати нові сенси в умовах соціальних конфліктів та змін. Ця ідея суголосна з поглядами Р. Барта, який трактує міф як вторинну семіотичну систему: історичні явища «міфологізуються», перетворюючись на

ідеологічні конструкти, що маскують соціальні суперечності та легітимізують домінуючий порядок [327]. Міф, за Р. Бартом, «деполітизує» реальність, перетворюючи історію на щось природне, але водночас може бути демістифікований через критичну інтерпретацію. Має рацію А. Литвиненко, акцентуючи, що категорія «текст культури» функціонує як метафора, яка спрямовує дослідження на інтерпретацію явищ у історико-культурних контекстах [144, с. 72].

Реінтерпретація текстів культури, таким чином, є актом опору та оновлення: переглядом міфів і символів для створення нових наративів, що відповідають актуальним викликам. Тобто, реінтерпретація – це переосмислення значення тексту для надання йому нового, конструктивного сенсу, що сприяє трансформації сприйняття та суспільному зростанню. У контексті постколоніальних суспільств, як Україна, це особливо значуще, оскільки дає змогу деконструювати нав'язані імперські міфи (наприклад, радянські чи російські наративи «єдиного народу») та реконструювати культурну пам'ять. За А. Ассман, культурна пам'ять – це інституціолізована форма колективного спогаду, що виходить за межі комунікативної пам'яті (усних свідчень) і фіксується в канонах, ритуалах чи медіа, формуючи політичну ідентичність [5]. Таким носієм ідеально слугує аудіовізуальний текст, зокрема кіно, яке уможливлює реінтерпретацію історичних подій та символів, наприклад, для консолідації суспільства навколо цінностей свободи, опору та самовизначення.

У «постмайданному» українському ігровому кіно реінтерпретація текстів культури набуває стратегічного характеру. Після Революції Гідності 2013–2014 років та початку російсько-української війни кінематограф активно звертається до переосмислення історичних подій, міфів і символів, аби протистояти колоніальним впливам і утвердити громадянську ідентичність. Якраз осмислення історії країни під новим кутом, віддзеркалення подій Майдану та війни, репрезентація сучасних реалій і є тими тематичними напрямками в ігровому кінематографі України, які слугують інструментом

деконструкції радянських міфів, сприяючи єдності суспільства [2, с. 215]. Після 2014 року, коли, за українським кінокритиком І. Кромфом, з'являється «українська нова хвиля» орієнтованого на реалії суспільства авторського кіно [128], реінтерпретація стає механізмом опору російській пропаганді, яка експлуатувала суперечливі історичні питання. У такий спосіб «український екран» презентує нову якість культури [80, с. 98], зокрема через переосмислення національно-визначних постатей – особистостей, чий вплив визнаний поколіннями та втілює ключові ідеї самовизначення народу [292, с. 177]. Таким чином, реінтерпретація в українському кіно не лише демістифікує імперські міфи (за Р. Бартом), але й сприяє опозиційному перекодуванню культурних текстів у процесі циркуляції сенсів (за Дж. Фіске та С. Голлом), збагачуючи культурну пам'ять (за А. Ассман) новими символами опору. Це сприяє консолідації суспільства, перетворюючи кіно на чинник громадянської ідентичності.

Показовими прикладами таких фільмів, серед інших, є «Захар Беркут», «Гетьман», «Довбуш» та інші, де історичні фігури актуалізуються, формуючи наративи єдності та свободи. Саме ці фільми, реінтерпретуючи образи історичних ватажків опору, репрезентують ключові епохи української історії (середньовіччя, XVII та XVIII століття відповідно), де боротьба за свободу постає як безперервний процес, а постаті лідерів стають символами національного самовизначення. Ці фігури традиційно експлуатувалися в радянській та російській історичній міфології (як маргінальні розбійники чи інструменти класової боротьби), тому їхнє переосмислення в постмайданному кіно є стратегічним актом деколонізації культурної пам'яті.

«Захар Беркут» (2019, реж. А. Сеїтаблаєв, Дж. Вінн) [86] – спільна американо-українська екранізація однойменної повісті Івана Франка (кадри з фільму – Додаток В, Рис. В.1). Стрічка переосмислює класичний текст української літератури, присвячений героїчній боротьбі карпатської громади проти монголо-татарської навали 1241 року, у жанрі сучасного історичного екшену – на відміну від поетичної екранізації Леоніда Осики 1971 року [185].

Режисер Ахтем Сеїтаблаєв зберіг основний зміст повісті І. Франка, але ввів нові персонажі та сюжетні лінії, аби актуалізувати меседж для сучасної аудиторії. Слоган фільму – «У свободі моя сутність» – підкреслює цінності гідності, вибору та захисту рідного. За словами режисера, фільм передає емоції героїв і відстоювання свободи, яку нині захищає Україна [17]. Сценарист Ярослав Войцешек акцентував на зв'язку з сучасністю: перемога предків над чисельно переважаючим ворогом завдяки єдності та силі духу стає алегорією нинішньої боротьби [17]. Візуальні символи посилюють цю паралель – двоголовий орел на стороні агресора та сокіл (асоційований з тризубом) як знак українців, що резонує з емблемою батальйону «Донбас». Реінтерпретація повісті І. Франка демістифікує радянські історичні наративи, замінюючи їх міфом про одвічний опір східним диктатурам і демократичний вибір українців. Фільм, знятий після анексії Криму та початку війни на Сході, функціонує як «культурне послання» Україні та світу, сприяючи консолідації суспільства навколо наративу єдності перед зовнішньою загрозою [185].

«Гетьман» (2015, реж. В. Ямбурський) [38], створений за кінороманом В. Веретеннікова, переосмислює постать Богдана Хмельницького як одну з найбільш суперечливих фігур української історії (кадри з фільму – Додаток В, Рис. В. 3). Фільм фокусується не стільки на національно-визвольній війні середини XVII століття, скільки на особистій драмі гетьмана – трагічній любові до польки Гелени Чаплинської [37], що стає каталізатором повстання проти Речі Посполитої. Режисер відходить від радянських і пострадянських інтерпретацій Хмельницького як однозначного героя чи зрадника, показуючи його сильним ватажком із людськими слабкостями та пристрастями. Паралелі між 1647–1648 роками та Україною 2015 року (криза після Майдану, зовнішня агресія, внутрішні конфлікти, пошуки союзників) підкреслюють циклічність боротьби за державність [298]. «Гетьман» занурює в атмосферу, де влада засліплює правителів, а народ терпить до певної межі, перш ніж повстати, водночас фільм ілюструє генетичну незламність українців як опір пропаганді та зовнішнім загрозам. Таким чином, реінтерпретація образу Богдана

Хмельницького сприяє демістифікації ідеологічно забарвлених міфів, пропонуючи незаангажований погляд на його постать, зокрема на союз із Московією. Це гуманізує історичного лідера, пов'язуючи його мотивації з сучасними викликами та відкриваючи новий соціокультурний вимір для осмислення національних героїв. Водночас формується наратив про особисту відповідальність за державу й безперервність боротьби, що сприяє консолідації суспільства навколо цінностей гідності та самовизначення в умовах кризи ідентичності.

Легендарну постать Олекси Довбуша як символ боротьби за свободу, а не радянський міф про «розбійника, що краде в багатих і віддає бідним» [300], реінтерпретує фільм «Довбуш» (2023, реж. О. Санін) [71] (кадри з фільму – Додаток В, Рис. В.2). Фільм розповідає про життя братів Олекси та Івана Довбушів і повстання опришків у першій половині XVIII століття проти шляхти на теренах сучасної України, Польщі та Угорщини, спираючись на історичні документи та літературні джерела (І. Франко, М. Коцюбинський, Г. Хоткевич, Ю. Федькович). Режисер Олесь Санін свідомо відходить від радянської інтерпретації (як у фільмі 1959 року Віктора Іванова), показуючи Довбуша «лицарем духу» – продовжувачем національно-визвольної традиції Богдана Хмельницького [125]. Фільм акцентує тему вибору: між індивідуальною славою (образ Івана) та боротьбою за честь і свободу без прагнення особистої вигоди (образ Олекси). Водночас, за словами режисера, це новий погляд на україно-польські відносини [220], це внесок у вироблення сучасної української ідентичності, яку Україна готова презентувати світові. Як пригодницький екшен, фільм не претендує на документальність, але несе потужний меседж про захист народу та незламність. У контексті повномасштабного вторгнення її значення зростає: легенда про опір загарбникам резонує з сучасністю, викликаючи емоційний відгук і сприяючи консолідації навколо наративу свободи як цивілізаційного вибору. Трагічна доля знімальної команди (загиблі, зниклі безвісти та ті, хто служить у ЗСУ, включно з бригадою імені Олекси Довбуша) додає фільму додаткової

автентичності та актуальності як свідчення безперервності боротьби [139]. Реінтерпретація образу Довбуша демістифікує радянський класовий міф, замінюючи його національно-визвольним нарративом, що пов'язує історичні змагання з сучасним опором, тим самим зміцнюючи громадянську ідентичність і почуття єдності.

Таким чином, у фільмі «Захар Беркут» повість Івана Франка трансформується в алегорію сучасного опору східній агресії через символи єдності та свободи як цивілізаційного вибору. «Довбуш» відходить від радянського міфу про соціального розбійника, акцентуючи національно-визвольний вимір і моральний вибір, продовжуючи традицію Хмельницького. «Гетьман», своєю чергою, гуманізує образ Богдана Хмельницького, показуючи особисті мотиви (любов, пристрасті) як каталізатор державотворення, і проводить паралелі з кризою 2014–2015 років. Спільним для цих фільмів є реінтерпретація історичних текстів культури (літературних творів, легенд, біографій) як механізм демістифікації імперських нарративів (за Р. Бартом) та активізації опозиційних читань культурних текстів у процесі їхньої циркуляції (за Дж. Фіске та С. Голлом). Вони замінюють ідеологічно забарвлені міфи на наративи незламності, єдності та особистої відповідальності за свободу, що резонують з досвідом Революції Гідності та російсько-української війни. Ці фільми не лише осмислюють минуле під новим кутом, але й формують громадянські наративи, сприяючи консолідації суспільства навколо спільних цінностей опору зовнішній загрозі та внутрішнім викликам, тим самим утверджуючи сучасну українську ідентичність як продовження одвічної боротьби за самовизначення.

Після 2014 року українське ігрове кіно активно переосмислює постаті поетів, письменників та діячів мистецтв, чия діяльність переслідувалася в імперські та радянські часи, а також у перші роки незалежності під російським впливом. Прикладами є фільми «Тарас. Повернення», «Будинок “Слово”», «Заборонений» та «Інший Франко». Вибір саме цих стрічок зумовлений їхнім фокусом на ключових фігурах, що уособлюють духовний опір тоталітаризму:

від Тараса Шевченка як символу національного генія до колективного образу «Розстріляного відродження», Василя Стуса як дисидента-шістдесятника та Петра Франка як маргіналізованої постаті в тіні батька. Ці особистості традиційно замовчувалися чи спотворювалися в радянській/російській міфології (як інструменти пропаганди чи «зрадники»), тому їхнє переосмислення в постмайданному кіно стає актом відновлення культурної пам'яті та протидії колоніальним наративам, особливо актуальним після 2014 року.

Тараса Шевченка як радикального борця за свободу та символ національної ідентичності, а не радянського «народного поета» реінтерпретує фільм «Тарас. Повернення» (2019, реж. О. Денисенко) [261] (кадри з фільму – Додаток В, Рис. В.4). Заснований на романі режисера, фільм фокусується на останніх місяцях заслання Т. Шевченка в казахських степах під царською окупацією середини ХІХ століття: поет отримує звістку про помилування, але стикається з саботажем військового командування та таємним агентом, який блокує його повернення [281]. Образ Т. Шевченка розкривається через вчинки, а не цитати патріотичних віршів: він відстоює демократичні погляди та особисту свободу перед імперським свавіллям, наражаючи себе на небезпеку [287]. Вперше в українському кіно показано Т. Шевченка як людину, чия боротьба з російським імперіалізмом актуальна для сучасної війни з «московитським ворогом», втілюючи силу національного духу [287]. Реінтерпретація Т. Шевченка в етнокультурному контексті демістифікує радянські міфи, перетворюючи його на духовного провідника, чия спадщина формує сучасну націю. Фільм, як частина «історико-культурної генетики» (за С. Тримбачем), «прорвав блокаду» [75], сприяючи консолідації суспільства навколо наративу опору імперіалізму та повернення до джерел ідентичності.

Фільм «Будинок “Слово”. Нескінчений роман» (2021, реж. Т. Томенко) [20] репрезентує трагедію покоління «Розстріляного відродження» – українських письменників і поетів, пов'язаних із харківським будинком «Слово», збудованим наприкінці 1920-х років як житловий кооператив

літераторів. Спроектвана архітектором Михайлом Дашкевичем шестиповерхова будівля, виконана у формі літери «С», замислювалася як простір творчої співпраці та побутової стабільності для провідної літературної еліти. Натомість у 1933–1938 роках цей простір було трансформовано на осередок тотального контролю та репресій: понад 70 мешканців-літераторів зазнали переслідувань, зокрема 11 були розстріляні в урочищі Сандармох; частина мешканців була закатована, засуджена до заслання або вчинила самогубство (зокрема Микола Хвильовий) [135] (кадри з фільму – Додаток В, рис. В.5а–б). Фільм ґрунтується на документальному фільмі режисера 2017 року та архівних матеріалах, тому події та персонажі (Микола Хвильовий, Лесь Курбас, Павло Тичина, Майк Йогансен та ін.) відтворені автентично. Вигаданий лише агент спецслужб Володимир Акімов – уособлення реальних донощиків серед колег. Сценаристка Любов Якимчук підкреслює атмосферу терору з прослуховуванням і мікрофонами в стінах, а продюсер Олег Щербина – точність біографічних деталей. Чорно-біла естетика, за І. Кромфом, символізує перехід від надії до розпачу та клаустрофобії втраченої свободи, роблячи фільм однією з найкращих історичних драм сучасного українського кіно [126].

У контексті повномасштабної війни стрічка набуває нової актуальності: «обличчя» режиму не змінилося, а українські митці знову гинуть від російської агресії. Пошкодження будинку «Слово» внаслідок російських обстрілів Харкова в березні 2022 року – прямий напад агресора на символ української культури – та зростання інтересу до Розстріляного відродження посилюють її резонанс. Реінтерпретація трагедії Розстріляного відродження демістифікує радянський міф про «комуністичний рай», перетворюючи його на наратив про культурний геноцид і опір тоталітаризму. Фільм відновлює культурну пам'ять (за А. Ассман), формуючи громадянський наратив про незнищенність українського слова та його роль у боротьбі за ідентичність, що сприяє консолідації суспільства в умовах сучасної війни.

Фільм «Заборонений» (2019, реж. Р. Бровко) [82] присвячений життю та загадковій смерті поета-шістдесятника Василя Стуса, вшановуючи покоління дисидентів 1960–1980-х років, які протистояли радянському режиму (кадри з фільму – Додаток В, Рис. В.6). Стрічка, що вийшла в прокат у День пам'яті поета (5 вересня 2019), структурована як триптих: «Київ» (становлення поета та протест у 1960-х), «Суд» (процес 1980 року) та «Віра» (табір у Кучино, спроби влади зламати Стуса та його смерть 1985 року) [72]. Режисер Роман Бровко підкреслює маловідомі факти, як висунення ув'язненого Стуса на Нобелівську премію, від якої його відділила смерть [266]. Фільм осмислює джерела міці поета, який не зламався перед тоталітарною системою. Кінокритики відзначають художнє прочитання долі героя як символу незламності шістдесятництва, попри історичні неточності [110]. Скандал навколо стрічки виник через епізод з адвокатом Віктором Медведчуком на суді: під тиском погроз сцену пом'якшили, не називаючи імені, що викликало критику глядачів. Реінтерпретація постаті Василя Стуса демістифікує радянський наратив про «злочинців-дисидентів», перетворюючи його на символ національного відродження та опору. Фільм формує громадянський наратив про принциповість і жертву заради свободи, резонуючи з сучасним протистоянням авторитарним впливам і сприяючи консолідації навколо цінностей гідності.

«Інший Франко» (2021, реж. І. Висневський) [104] – фільм, що переосмислює постать Петра Франка – молодшого сина Івана Франка, якого радянська історіографія маргіналізувала, фокусуючись виключно на батькові (кадри з фільму – Додаток В, Рис. В.7). Стрічка показує Петра як авіатора, науковця-хіміка, одного із засновників Пласту та борця за Україну, розкриваючи події в Галичині 1939–1940 років, його репресії та загадкову смерть у засланні до Сибіру [256]. За словами Ігоря Куруса, директора Міжнародного фонду Івана Франка, фільм художньо переосмислює неординарну постать, гідну пам'яті нарівні з батьком [256]. Кінокритики (зокрема І. Кромф), попри неточності та вигадані моменти, визнають цінність

у приверненні уваги до забутої фігури [256]. Реінтерпретація образу Петра Франка руйнує радянський канон, що применшував «другорядних» діячів, і відновлює повноту національної спадщини. Фільм формує наратив про спадкоємність боротьби за Україну в родинному та поколіннєвому вимірі, сприяючи утвердженню громадянської ідентичності через визнання внеску «інших» героїв у культурну пам'ять.

Отже, фільми «Тарас. Повернення», «Будинок “Слово”. Нескінчений роман», «Заборонений» та «Інший Франко» реінтерпретують постаті українських поетів, письменників і діячів культури, чия спадщина переслідувалася в імперські та радянські часи, перетворюючи їх на символи національної ідентичності, духовного опору та етнічної самосвідомості. Реінтерпретація виходить за межі історичного образу, аналізуючи творчість як етнографічний скарб і вплив на модерну націю, сприяючи деколонізації культурної пам'яті. Так, у «Тарас. Повернення» Шевченко стає радикальним борцем за свободу, резонуючи з сучасним антиімперіалізмом; «Будинок “Слово”» демістифікує «комуністичний рай», показуючи Розстріляне відродження як культурний геноцид; «Заборонений» гуманізує Василя Стуса як незламного дисидента з маловідомими фактами (номінація на Нобеля, судові маніпуляції); «Інший Франко» відновлює Петра Франка як самостійного героя – авіатора, науковця та пластуна, руйнуючи радянський канон применшення. Спільним є реінтерпретація текстів культури (біографій, творів, документів) як механізм демістифікації ідеологічних міфів (за Р. Бартом) та активного перекодування домінуючих наративів аудиторією (за С. Голлом), що формує культурну пам'ять (за А. Ассман) як основу сучасної ідентичності. Фільми замінюють спотворені наративи історіями духовного опору, жертви та незламності, резонуючи з Майданом і війною, і сприяють консолідації суспільства навколо свободи слова, культурного відродження та протидії агресору, утверджуючи громадянську ідентичність як продовження боротьби поколінь.

Реінтерпретація історичних подій в українському ігровому кіно, хоча й починається з проголошенням незалежності, набуває справжньої глибини після 2013–2014 років, коли фокус зміщується на розвінчання радянських міфів, героїзацію замовчуваних тем (українська державність 1917–1921 рр., Голодомор, діяльність ОУН-УПА, дисидентство) та показ правдивої історії опору. За І. Кромфом, історичне кіно залишається однією з найслабших сторін «української нової хвилі» [131], проте саме ці стрічки виконують важливу функцію деколонізації, формуючи наративи безперервної боротьби за незалежність. Завдяки послідовному зверненню до історичних епізодів у ігрових фільмах після 2014 року можна констатувати переосмислення основних подій української історії, системне бачення історії як процесу безперервної боротьби за право України на самовизначення. Як зазначав режисер Олесь Янчук, через кінематографічну діяльність відбувається репрезентація «прагнення українського кінематографа поєднати документальну точність із символічною інтерпретацією національної історії» [131]. На думку О. Гонтарської, «хоча українське історичне кіно важко брати до уваги як фактор формування історичної та культурної пам'яті, воно демонструє тенденції змін у способі зображення історії, віддзеркалює різні світогляди та наративи» [44, с. 101–102]. Оскільки незалежна Україна гостро потребує руйнування радянської кіноміфології та створення новітніх національних міфів, саме цей напрям українського кіномистецтва, на переконання З. Алфьорової, покликаний реалізувати це завдання [2, с. 216].

Так, фільм «Крути 1918» (2019, реж. О. Шапарєв) [132] реінтерпретує героїчний бій під Крутами 29 січня 1918 року – протистояння кількох сотень київських курсантів і студентів чотиритисячній Червоній армії Муравйова, що затримало наступ на Київ і дозволило укласти Берестейський мир, врятувавши УНР (кадри з фільму – Додаток В, Рис. В.8). Через особисту історію братів Савицьких та їхнього кохання до Софії фільм показує мрії та жертву молодого покоління. Десятиріччями радянська пропаганда замовчувала або міфологізувала подію; могили героїв зруйнували, а після Незалежності бій

став символом патріотизму (День пам'яті Героїв Крут відзначається з 2003 року, офіційно затверджено у 2013-му) [208]. Реінтерпретація бою під Крутами демістифікує радянські міфи про «громадянську війну», перетворюючи подію на символ жертвності молоді за державність. Фільм формує громадянський наратив про безперервність опору російській агресії – від 1918 до сьогодні, – сприяючи консолідації суспільства навколо ідей патріотизму та готовності до захисту незалежності. Невипадково кінокритики називають фільм «Крути 2019» через сучасні акценти: події 1918 року постійно відсилають до нинішньої війни з країною-агресором [46]. Стрічка збагачує оповідь елементами магічного реалізму, де міфічний персонаж протистоїть несправедливості влади та зраді, формуючи наратив громадянської відповідальності. Завдяки касовим зборам понад 50 мільйонів гривень і лідерству на Netflix, фільм здобув статус хіта, зміцнюючи національну ідентичність як спадщину боротьби [52; 106].

Фільм «Таємний щоденник Симона Петлюри» (2018, реж. О. Янчук) [259] реінтерпретує постать Головного отамана УНР через драматургічний прийом таємного щоденника, написаного в паризькій еміграції до його вбивства московським агентом у 1926 році (кадри з фільму – Додаток В, Рис. В.9). Такі фільми, як цей, не просто пропонують, за словами режисера, критичне ставлення до минулого та концепт «колективної травми» й опору [313, с. 107], але й є внеском у конструювання національної ідентичності через актуалізацію подій УНР [15, с. 58]. Стрічка переносить глядача від Парижа до подій УНР 1917–1921 років, фокусуючись на протистоянні ідей С. Петлюри (безкомпромісна боротьба з більшовиками) та Володимира Винниченка (пошук компромісу), а також на маловідомих фактах біографії отамана [42; 280]. Реінтерпретація образу Петлюри демістифікує радянський (а нині російський) пропагандистський термін «петлюрівці» як ярлик «буржуазних націоналістів», відновлюючи його як лідера боротьби за незалежність. Фільм формує наратив про втрачену державність і необхідність берегти її, резонуючи з сучасними викликами та сприяючи консолідації суспільства навколо

критичного осмислення національно-визвольних змагань як основи громадянської ідентичності.

«Чорний ворон» (2019, реж. Т. Ткаченко) [297], знятий за мотивами роману Василя Шкляра, переосмислює одну з найбільш замовчуваних сторінок української історії – боротьбу повстанців Холодного Яру проти більшовицької окупації в 1920-х роках після падіння УНР (кадри з фільму – Додаток В, Рис. В.10). Головний герой – отаман Іван Черноус («Чорний Ворон»), колишній офіцер УНР, який очолює опір встановленню радянського ладу, коли більшовики вбивають патріотів і нищать українську культуру. Стрічка фокусується на незламності ватажка, який продовжує боротьбу, коли територія вже заповнена окупантами. Символічним елементом є старий ворон Фрейд – провісник подій, що уособлює дух предків і чорних запорожців. Реінтерпретація подій Холодного Яру, знакового місця для історії України з давніх часів, демістифікує радянські міфи про «класову боротьбу», перетворюючи їх на наратив національно-визвольного опору. Фільм формує громадянський меседж про незламність українського духу та спадкоємність боротьби проти окупантів, сприяючи консолідації суспільства навколо символів жертвності та свободи в умовах сучасної агресії.

Фільм «Екс» (2020, реж. С. Лисенко) відтворює реальну політичну акцію Української військової організації (УВО) 1932 року в Галичині (під польською окупацією) – пограбування пошти для фінансування боротьби за незалежність України (кадри з фільму – Додаток В, Рис. В.11). Акція закінчилася невдачею: кілька учасників загинули, більшість поранено, а Дмитра Данилишина та Василя Біласа заарештували й стратили наступного дня після суду. Стрічка присвячена діяльності УВО, створеної 1920 року офіцерами українських армій на чолі з Євгеном Коновальцем. Фільм не ідеалізує УВО, показуючи героїзм поряд з помилками, прорахунками та фінансовими труднощами. Кінокритики дали неоднозначні оцінки: письменник А. Кокотюха назвав стрічку «ідеологічною помилкою» через фокус на поразці, що «нічого не навчила» [122]; натомість поет І. Грабович відзначив кінематографічну якість, енергію

та автентичну [47]. Реінтерпретація цієї неоднозначної сторінки історії демістифікує спрощені наративи про «тероризм», підкреслюючи контекст боротьби за незалежність. Фільм формує наратив про складність опору, жертву та уроки поразок, сприяючи критичному осмисленню національно-визвольних змагань і консолідації навколо розуміння ціни свободи.

Екранізацією роману Андрія Кокотюхи став фільм «Червоний» (2017, реж. З. Буадзе) [291]. Заснований на реальних подіях, фільм розповідає про командира УПА Данила Червоного, який у 1947 році потрапляє до сталінського ГУЛАГу (кадри з фільму – Додаток В, Рис. В.12). Поряд з ним – льотчик Віктор Гуров, засуджений безпідставно, але все ще ідеалізує Сталіна. Табір – місце нелюдських умов, знущань і поділу на групи (злочинці, політв'язні, включно з «бандерівцями» та литовськими партизанами), де адміністрація натравлює в'язнів одне на одного. Фільм розкриває ставлення до політв'язнів як до «зрадників», замовчуване в радянські часи, і завершується повстанням, організованим Данилом, після якого вцілілі втікають. Слоган фільму «Війна, яка триває досі» проводить паралель між боротьбою з СРСР і сучасною війною з країною-агресором, конструюючи героїв ОУН-УПА як частину деколоніального проєкту. Реінтерпретація теми ГУЛАГу та УПА демістифікує радянські міфи про «злочинців-бандерівців», показуючи їх як борців проти тоталітаризму. Фільм формує наратив про незламність і безперервність опору, резонуючи з тортурами українських полонених сьогодні, і сприяє консолідації суспільства навколо антиколоніальних цінностей та пам'яті про жертви.

«Поводир, або квіти мають очі» (2013, реж. О. Санін) – фільм, присвячений сталінським репресіям, який опосередковано звертається до теми Голодомору через особисту трагедію (кадри з фільму – Додаток В, Рис. В.13). Сюжет побудовано на мандрах сліпого кобзаря Івана Кочерги (колишнього командира УНР) та американського хлопчика Пітера радянською Україною напередодні та під час Голодомору. Кобзар рятує хлопчика після вбивства його батька НКВС за знайдені документи про вилучення продовольства; Пітер стає поводитирем. Подорож завершується розстрілом кобзарів під Харковом

(легенда про «розстрільний з'їзд» 1934 року), а Пітер – єдиний свідок, якому ніхто не вірить після втечі до США. Історична трагедія тут постає як метафора сучасного культурного геноциду, де кобзарі уособлюють опір колоніалізму. Стрічка підкреслює культурну боротьбу як найстрашнішу для тоталітарної влади: винищення кобзарів символізує нищення української традиції. Реінтерпретація репресій і Голодомору демістифікує радянські міфи про «прогрес», перетворюючи культурне винищення на наратив опору через традицію та пам'ять. Фільм формує громадянський меседж про духовну незламність, резонуючи з сучасною боротьбою проти агресора, і сприяє консолідації суспільства навколо усвідомлення культурної травми як основи ідентичності. Фільм також став каталізатором дискусій [118; 187] про історичну пам'ять як основу національної ідентичності. Аналізуючи екранні твори режисера Олеся Саніна «Поводир» та «Довбуш», О. Пономаренко підкреслює, що «особиста творчо-мистецька тема режисера корелюється з тригерними темами української ментальності. Будуючи свої екранні історії, О. Санін створює палітру героїв, які демонструють характерну поведінку, притаманну власне українському архетипу, здійснює типологізацію української ідентичності» [199, с. 161].

Таким чином, фільми «Крути 1918», «Таємний щоденник Симона Петлюри», «Чорний ворон», «Екс», «Червоний» та «Поводир, або квіти мають очі» реінтерпретують історичні події періоду боротьби за українську державність (1917–1921 рр.), повстанського опору 1920-х, діяльності ОУН-УПА та сталінських репресій, включно з Голодомором. Вибір саме цих стрічок зумовлений їхнім фокусом на замовчуваних або спотворених радянською пропагандою темах – від героїчної жертви молоді під Крутами та холодноярського опору до незламності УПА в ГУЛАГу та культурного винищення кобзарів, – що дає змогу системно показати безперервність національно-визвольних змагань. Спільним для фільмів є демістифікація імперських міфів (за Р. Бартом) про «громадянську війну», «класову боротьбу» чи «зрадників-бандерівців», з одночасним активним

перекодуванням домінуючих наративів аудиторією (за С. Голлом і Дж. Фіске): глядач залучається до опозиційного чи переговорного читання, перетворюючи історичні поразки та травми на наративи незламності, жертвності та спадкоємності опору. Ці стрічки, попри критику за окремі неточності чи ідеологічні акценти, виконують ключову функцію деколонізації культурної пам'яті, резонуючи з досвідом Майдану та повномасштабної війни. Вони формують громадянські наративи про безперервну боротьбу проти російської агресії – від 1918 до сьогодні, – сприяючи консолідації суспільства навколо усвідомлення історичної травми як джерела сили та готовності до захисту незалежності.

На цьому акцентує й Олесь Янчук, зазначаючи, що внесок історичних фільмів, створених після здобуття незалежності України, «у сучасну українську культуру пов'язаний з конструюванням національного наративу, заснованого на спільному історичному досвіді й прагненні до збереження ідентичності» [313, с. 108]. На думку К. Богуславської і О. Брюховецької, такі історичні стрічки, як «Таємний щоденник Симона Петлюри» та «Крути 1918» виконують «три важливі функції як інструменти історичної політики. По-перше, вони демонструють глядачам і глядачкам логіку того, що Касьянов назвав “реверсивною історією”, а також те, як вона пронизує “національний/націоналістичний історичний наратив”. По-друге, звертаючись до подій Української революції 1917–1921 років та Української Народної Республіки, вони використовують легітимаційний ресурс цих подій, що дозволяє пролонгувати традицію української державності та захиститися від її підважування, яке відбувається в межах наративів кремлівської пропаганди. По-третє, ці стрічки претендують на певний мобілізаційний потенціал та демонструють “вічний” характер російської агресії» [15, с. 51]. Фільми «Крути 1918», «Таємний щоденник Симона Петлюри», «Чорний ворон», «Екс», «Червоний» та «Поводир, або квіти мають очі» демонструють сильні характери головних персонажів, які закарбовуються у пам'яті глядачів через те, що з ними сталося і ким вони були та як трансформувалися протягом своїх

історій. Це переконлива ілюстрація того, як переосмислення історичних подій у сучасному українському кіно трансформує минуле в інструмент створення наративів опору, що зміцнюють громадянську ідентичність.

В українському ігровому кінематографі представлені й фільми, присвячені трагедіям Голокосту, депортаціям та репресіям проти етнічних меншин (євреїв, кримських татар), що були частиною тоталітарних режимів ХХ століття. Після 2014 року ці теми набувають особливої актуальності, резонуючи з сучасними подіями – окупацією Криму, війною, руйнуванням Маріуполя та багатьох інших населених пунктів України. Вони переосмислюють замовчувані історії як символи культурного опору та гуманізму, сприяючи деколонізації пам'яті та утвердженню ідентичності через солідарність і пам'ять про жертви.

Так, фільм «Чому я живий» (2021, реж. В. Новак) [296] присвячений Голокосту в Маріуполі на початку 1940-х років (кадри з фільму – Додаток В, Рис. В.14). Розповідь ведеться від імені 9-річного Женьки: історія кохання Фросі та єврея Льончика долає упередження батька Олекси, але війна приносить переслідування та розстріли. Фільм підкреслює теми співжиття національностей, колабораціонізму та Голокосту: фільм не історичний, але передає біль єврейського народу через долю однієї родини [229]. Актуальність зросла з окупацією Маріуполя в 2022 році, роблячи стрічку свідченням циклічності трагедій. Реінтерпретація Голокосту демістифікує міфи про «мирне співіснування» під окупацією, показуючи його як культурний і гуманітарний злочин. Фільм формує наратив про солідарність і жертву заради життя, сприяючи консолідації суспільства навколо пам'яті про меншини та протидії сучасній агресії.

Першим художнім фільмом про сталінську депортацію кримських татар у травні 1944 року став «Хайтарма» [286] (2013, реж. А. Сеїтаблаєв) (кадри з фільму – Додаток В, Рис. В.15). Через історію кримськотатарського пілота Амет-Хана Султана показана трагедія цілого народу: за три дні 200 тисяч людей вивезли в товарних вагонах до Азії та Сибіру, де тисячі загинули.

Радянська пропаганда замовчувала етнічну ідентичність героя, перетворюючи його на «радянського аса». Образ головного героя символізує опір і солідарність, підкреслюючи спільну боротьбу українців і кримських татар проти імперського насильства. Фільм формує громадянську ідентичність як єдність меншин, що має особливу актуальність для сучасної України. Назва – «хайтарма» (кримськотатарський танець, що означає «повернення») – символізує вічний рух і надію [76]. Музика на етнічних мотивах переплітає моторошні сцени з піснями надії, підкреслюючи непокору. Реінтерпретація депортації як геноциду демістифікує радянські міфи про «добровільне переселення», перетворюючи її на символ опору та ідентичності. Фільм резонує з анексією Криму 2014 року, формуючи наратив про незламність кримських татар і сприяючи консолідації суспільства навколо солідарності з меншинами та боротьби за повернення окупованих земель.

Фільм «Чужа молитва» (2017, реж. А. Сеїтаблаєв) заснований на реальних подіях і розповідає про подвиг кримськотатарської дівчини, яка під час нацистської окупації Бахчисарая врятувала 88 єврейських дітей-сиріт (кадри з фільму – Додаток В, Рис. В.16). Працюючи вихователькою в дитбудинку, 18-річна Саїде ризикує життям, видаючи дітей за кримських татар: дає їм татарські імена, вчить мови, звичаїв і молитв. Татарська молитва рятує малечу під час перевірки фашистами, а після війни Саїде вдруге захищає їх від депортації НКВС, доводячи єврейське походження. Реінтерпретація історії Саїде демістифікує радянські наративи про «єдність народів», показуючи солідарність між кримськими татарами та євреями як опір тоталітаризму. Фільм формує наратив гуманізму та міжетнічної єдності, резонуючи з сучасними репресіями в окупованому Криму та сприяючи консолідації суспільства навколо цінностей порятунку та пам'яті про геноциди.

Кримськотатарську тему в сучасному контексті продовжує фільм «Додому» (2019, реж. Н. Алієв), прем'єра якого відбулася на Каннському фестивалі в програмі «Особливий погляд» (кадри з фільму – Додаток В,

Рис. В.17). Кримський татарин Мустафа приїздить до Києва забрати тіло старшого сина Назіма, який загинув в АТО, і поховати за мусульманськими звичаями в анексованому Криму. З ним їде молодший син Алім, який навчається в столиці та вагається повертатися на окупований півострів. Стрічка показує конфлікт поколінь: Мустафа тримається традицій, Алім – сучасної молоді на стику культур. Подорож стає ментальною – до прийняття ідентичності та Батьківщини. Реінтерпретація сучасної долі кримських татар демістифікує наративи про «добровільне повернення» чи «інтеграцію», показуючи окупацію як травму. Фільм формує наратив про збереження традицій і солідарність, резонуючи з війною та сприяючи консолідації суспільства навколо розуміння болю меншин і спільної боротьби за повернення окупованих земель.

Таким чином, ці фільми – «Чому я живий», «Хайтарма», «Чужа молитва» та «Додому» – сфокусовані на замовчуваних або спотворених радянською пропагандою історіях солідарності та опору, що набувають особливої актуальності після 2014 року: анексія Криму, окупація Маріуполя та руйнування міст резонують з минулими геноцидами, підкреслюючи циклічність імперської агресії. Спільним для фільмів є реінтерпретація трагедій меншин як символів гуманізму, міжетнічної єдності та культурного опору: від порятунку єврейських дітей кримськотатарською дівчиною в «Чужій молитві» та депортації 1944 року в «Хайтармі» до Голокосту в Маріуполі («Чому я живий») та сучасної втрати Батьківщини («Додому»). Вони демістифікують міфи про «єдність народів» чи «мирне співіснування» під окупацією (за Р. Бартом), активізуючи опозиційні читання наративів (за С. Голлом і Дж. Фіске), де глядач стає співтворцем сенсів солідарності та пам'яті. Ці стрічки відновлюють культурну пам'ять про геноциди, формуючи громадянські наративи про незнищенність ідентичності меншин і необхідність солідарності, що сприяє консолідації українського суспільства в умовах сучасної війни та окупації, утверджуючи ідентичність через емпатію до «інших» і спільну боротьбу проти агресора.

Останнім часом українське ігрове кіно активно переосмислює роль жінки в історії, виходячи за межі традиційних стереотипів і показуючи її як активну учасницю боротьби, свідка травми та носія сили. Фільми «Жива», «Клондайк» та «Бачення метелика» об'єднані фокусом на жіночій суб'єктності в різні історичні періоди – від повстанського руху 1950-х до сучасної війни. Ці стрічки новаторські: вони вводять «жіночу оптику» в маскулінні наративи війни та опору, підкреслюючи силу волі, жертву та травму, що резонують з досвідом сучасних українок. Це сприяє деконструкції патріархальних міфів і формуванню інклюзивної громадянської ідентичності.

Так, фільм «Жива» (2016, реж. Т. Химич) [237] – історична драма за реальною біографією Ганни Попович з Івано-Франківщини, яка в 1950-х потрапила до УПА, рятуючись від переслідувань радянських спецслужб (кадри з фільму – Додаток В, Рис. В.18). Героїня бачить віщі сни, що змінюють долі людей; переживає тортури (ампутована рука, спроби самогубства), але виживає завдяки повстанцям, проводить 11 років у підпіллі та 8 у засланні [142]. Це історія жінки, «яка відчувала Бога» [237]. Фільм заснований на розповідях самої Попович (померла у 2015 році), з її дозволу на екранізацію [237]. Реінтерпретація ролі жінки в УПА демістифікує маскулінний міф про боротьбу, показуючи її духовну та фізичну силу в умовах репресій. Фільм формує наратив про незламність і божественне провидіння, сприяючи консолідації навколо визнання жіночого внеску в національно-визвольні змагання.

«Клондайк» (2022, реж. М. Ер Горбач) розповідає про подружжя Ірину та Анатолія, чий дім в селі Грабове на Донеччині у 2014 році опиняється в епіцентрі катастрофи МН17 та окупації російськими угрупованнями (кадри з фільму – Додаток В, Рис. В.19). У фільмі підкреслено жіночу оптику: героїня – сильніша за війну [36], впевнена та рішуча, що додає новий вимір маскулінному жанру [264]. Вагітна Ірина відмовляється евакуюватися, стикаючись з сімейною драмою: чоловік підтримує бойовиків, а брат має проукраїнські погляди. Цей фільм – присвята усім жінкам, як наголошує

кінокритик Л. Галкін: «У цьому фільмі немає повністю позитивного чоловічого персонажа. А глобально йдеться про те, як двоє людей, які нібито є носіями однієї ідеї, не можуть домовитися між собою. Жінка у стресовій ситуації виявляється більш впевненою і рішучою, аніж всі зображені в цьому фільмі чоловіки. Про це не говорять у традиційному маскулінному жанрі кіно про війну. Це якраз додавання нового виміру» [264]. Війна презентується як «проблема рівня нації і рівня населення всієї країни, якому доводиться робити певні вибори, так чи інакше відстоювати власну позицію без пафосних слів» [264]. Режисерка Марина Ер Горбач називає стрічку «ракетою проти страху агресії» та мрією про мир [240]; сама ж назва символізує «лихоманку війни» [36]. Реінтерпретація війни крізь призму жінки як свідка та жертви демістифікує героїчні міфи, показуючи її як центр сили в хаосі. Фільм формує наратив про незламність у стресових умовах, сприяючи консолідації суспільства навколо визнання жіночої ролі в сучасній війні та травмі.

Один із перших фільмів про жінку-військову є «Бачення метелика» (2022, реж. М. Наконечний). Аеророзвідниця з позивним «Метелик» повертається з російського полону на Сході України, переживши тортури та згвалтування (кадри з фільму – Додаток В, Рис. В.20) [264]. Цей фільм – «історія про те, що побачене світом після деокупації на Київщині, почалося ще у 2014 році» [264]. Збірний образ героїні показує боротьбу за власне бачення життя після травми і водночас руйнує гендерні стереотипи, демонструючи, як війна змінює соціальні ролі. Режисер Максим Наконечний зазначає: жінки-військові вибороли суб'єктність [158], а назва відображає внутрішній зір героїні – бачити більше всупереч пережитому [238]. Реінтерпретація жіночої долі в війні демістифікує маскулінні наративи, вводячи тему сексуального насильства як зброї. Стійкість головної героїні утворює модель громадянської поведінки, де жінки стають активними учасницями опору, відображаючи реальні зміни в українському суспільстві, де тисячі жінок приєдналися до армії після 2014-го року. Фільм формує наратив про травму та

відновлення, сприяючи консолідації суспільства навколо визнання жіночої сили та суб'єктності в сучасному опорі.

Отже, реінтерпретація текстів культури в українському ігровому кіно після 2014 року є системним процесом деконструкції колоніальних (радянських і російських) міфів та формування нових громадянських наративів опору, єдності та самовизначення. Через переосмислення історичних постатей, подій, трагедій меншин та ролі жінок фільми створюють багатшарову культурну пам'ять, що протистоїть імперським наративам і сприяє консолідації суспільства в умовах гібридної та повномасштабної війни.

2.2. Герой кінореальності у просторі культури

Образ героя в сучасному українському кінематографі є ключовим елементом наративних стратегій, що сприяють утвердженню громадянської ідентичності та консолідації суспільства. Герой традиційно вирізняється високими моральними якостями, сміливістю, відданістю ідеалам і часто втілює цінності, визнані спільнотою [262, с. 14]. Аналіз цього образу може бути багатограним, зокрема культурним – зосередженим «на тому, як культурний контекст впливає на зображення героя. Це може включати вивчення соціальних, історичних та політичних аспектів, які впливають на створення і сприйняття образу» [262, с. 18]. До 2014 року українське кіно переважно зверталось до історичних тем чи екранізацій класики для формування екранного героя, тоді як сучасні національні типи та актуальні проблеми, як підкреслює Т. Журавльова, залишалися на периферії [80, с. 96]. З початком військових дій ситуація змінилася: ключовими тенденціями стали конструювання героїчних образів у період незалежності, серед яких героїзація діячів ОУН-УПА, романтизація козацького міфу та, найактуальніша з 2014 року, героїзація сучасників [33, с. 76].

Дослідження образу героя в українському кіно набуває глибшого культурологічного виміру, якщо розглядати його крізь призму архетипів

колективного несвідомого, як це пропонував К. Г. Юнг [309]. Герой як архетип – це не лише індивідуальний персонаж, а втілення колективних ідеалів, що відображають культурні цінності спільноти, її травми та трансформації. У контексті сучасного українського кінематографа, де війна стає центральним нарративом, цей архетип еволюціонує відповідно до мономіфу Дж. Кемпбелла («герой з тисячею облич») [116]: від виклику (вторгнення) через випробування (бойові дії) до повернення з новою ідентичністю (незламність, патріотизм). У воєнному кіно герой стає символом культурної стійкості, сприяючи формуванню громадянської ідентичності через ідентифікацію глядача з архетиповими рисами – відданістю, сміливістю та жертвою. Це не просто художній прийом, а механізм консолідації суспільства, де кіно перетворює індивідуальні історії на колективний міф, подібно до того, як українська культура історично міфологізувала козаків чи героїв Майдану.

Відображення війни на Сході України, тимчасової окупації країною-агресором частини Донецької та Луганської областей, а також Криму у 2014 році стало одним із пріоритетних завдань українського ігрового кіно. Починаючи з цього періоду, в кінематографі спостерігаються суттєві зрушення: воєнна тематика набуває домінуючого статусу, а оборона східних територій країни стає центральною проблематикою перших ігрових стрічок, частина з яких вийшла в прокат у 2017–2022 роках. Ці фільми не обмежуються хронікальним викладом подій чи реконструкцією реальних історій боротьби, а виконують ширшу соціокультурну функцію – формують готовність до захисту територіальної цілісності України та сприяють утвердженню шанобливого ставлення до національних надбань.

У контексті повномасштабного російського вторгнення воєнна тематика набуває особливої актуальності, при цьому переважна більшість стрічок ґрунтується на реальних подіях і прототипах. Звернення до автентичних історій, за спостереженням О. Магалецької, створює для глядача ефект спорідненості з героями, дозволяючи сприймати їх не як вигадані конструкти,

а як реальні приклади для наслідування [150]. Ігрові фільми воєнної тематики розкривають долі військових, волонтерів і цивільних осіб, які в умовах агресії виборюють майбутнє країни. Як підкреслював І. Кромф, створення художніх стрічок, присвячених подвигам українських військових, стало однією з ключових засад національно-патріотичного кінематографа [128]. Водночас, за С. Калантаєм, війна, спричинена російською агресією, надала нового імпульсу культурному самовираженню: у сучасних кінострічках простежується прагнення режисерів до переосмислення історичної травми та відновлення культурної самобутності українців, порушеної численними історичними потрясіннями [108, с. 401]. Кіногерой постає не просто як індивідуальний персонаж, а як символ колективної свідомості, що еволюціонує під впливом історичних травм і викликів. Образи військових, волонтерів та громадських активістів стають втіленням нової моделі громадянської поведінки: від пасивної жертви колоніального минулого до активного захисника національної гідності та єдності. Ці герої не ідеалізовані, а реалістичні, з внутрішніми конфліктами, що підкреслює перехід суспільства від пострадянської апатії до свідомої відповідальності.

Про події повномасштабного вторгнення з лютого 2022 року ігрових фільмів вийшло ще небагато, але вони вже породжують дискусії щодо етичності та доцільності їх створення в умовах незавершеної травми. На це кінокритик О. Гусев, спираючись на історію світового кіно, відповідає: ігрові фільми, зняті під час війни, саме й дають змогу осмислити навколишнє жахіття, виконуючи терапевтичну функцію мистецтва – виразити емоції, опанувати страх і тривогу, втішити скорботу [11]. Ці кінотвори дедалі тісніше пов'язані з реальним життям українців у тривалій війні: історії героїв, що долають труднощі чи здійснюють подвиги, викликають не лише співчуття, а й натхнення, гордість, стаючи моделями для наслідування. Такі наративи, за Г. Почепцовим, є інструментом впливу на свідомість, здатним змінювати картину світу та переключати увагу на вигідні аспекти [205]. С. Калантай додає, що сучасні фільми документують боротьбу народу, підкреслюючи його

витривалість і силу духу, пропонуючи художню інтерпретацію подій, яка зміцнює національну ідентичність [108, с. 401]. Дослідник, виокремлюючи три етапи впливу революційних подій на переосмислення національної ідентичності через кіно, зазначає, що фільми, зняті з 2014 року, є реакцією на війну в нових тематичних напрямках, а з 2022 року – фокусуються на документуванні повномасштабного вторгнення [108, с. 405]. Він підкреслює, що сучасні кінематографічні твори, апелюючи до реальних подій і символів національної культури, сприяють створенню образів, що підкреслюють важливість колективної пам'яті та єдності, допомагають суспільству зберігати свою ідентичність в умовах зовнішнього деструктивного впливу. Водночас українське кіно виконує функцію протистояння дезінформації, поширюючи правдиві наративи про війну та культурні цінності, зміцнюючи національний інформаційний простір [108, с. 400].

Одним із домінуючих образів у сучасному українському кіно є військовий герой, який уособлює перехід від цивільного життя до фронтової реальності, відображаючи зміни в суспільній свідомості після Революції Гідності та початку російсько-української війни. Ці персонажі – часто звичайні люди, яких війна перетворює на символи національної стійкості, що підкреслює ідею громадянського обов'язку як щоденного героїзму. Показовий приклад – повнометражний художній фільм про російсько-українську війну «Кіборги» (2017, реж. А. Сеїтаблаєв) [119; 349], головними героями в якому є захисники Донецького аеропорту – символи незламності (кадри з фільму наведено у Додатку В, Рис. В.21). «Кіборгами» українських військових, озброєних лише стрілецькою зброєю, називали проросійські бойовики, вражені їхньою незламністю та витривалістю [114]. Оборона аеропорту тривала 242 дні з 26 травня 2014 по 22 січня 2015 рр. За офіційними даними, під час боїв за Донецький аеропорт загинуло 109 героїв, ще близько 440 осіб зазнали поранення [114]. У фільмі традиційна структура з єдиним головним героєм замінена колективним портретом: семеро персонажів із позивними «Серпень», «Мажор», «Гід», «Субота», «Марс», «Старий» та «Псих»

уособлюють невеликий підрозділ, що обороняв новий термінал Донецького аеропорту восени 2014 року [307]. Такий підхід дає змогу конструювати героїчний образ через типові риси сучасних українських військових, підкреслюючи множинність і різноманітність захисників [33, с. 76]. Кожен персонаж має унікальну історію: від ідеаліста-студента до досвідченого ветерана, що відображає різноманітність українського суспільства, але їхня взаємодія підкреслює теми єдності та взаємодопомоги, протистоячи стереотипам поділу на «схід» і «захід». Як зазначив Д. Воронік, герої фільму «розмовляють різними мовами, мають різні погляди та сперечаються. Проте головна особливість, яка їх об'єднує – це патріотизм та спроба подолати колоніальний дискурс і виробити свій власний» [33, с. 77]. Героїзм тут не в надлюдських подвигах, а в повсякденній витривалості – вони сперечаються, жартують, але тримаються разом, що утверджує нову модель поведінки: громадянську солідарність як шлях до виживання. Головні герої проходять шлях від цивільної, мирної ідентичності до ролі активного учасника війни, який уособлює громадянський обов'язок і національну стійкість.

Образ «кіборгів» як колективного архетипу незламності сприяє єднанню українців, формуючи «ми–групу» (українські захисники, волонтери, цивільні) проти «вони» (російські окупанти та колаборанти). У культурному просторі це не один герой, а множинний, де сім персонажів з різними позивними уособлюють єдність нації попри регіональні, мовні чи соціальні відмінності – російськомовні репліки з субтитрами підкреслюють інклюзивність. Фільм перетворює реальні події на міф про братерство, де філософські діалоги про «за що любити Україну» стимулюють глядача до самоідентифікації, посилюючи громадянську солідарність. Це механізм консолідації, подібний до архетипу «спільноти–фортеці» в українській фольклорній традиції, де колективна стійкість стає основою національної ідентичності.

Стрічка акцентує не стільки на зовнішніх баталіях, скільки на внутрішньому світі героїв: численні філософські діалоги розкривають теми життя, мрій, болю, мотивації на війні та любові до України. Фільм трактується

як «життєствердний наратив про мир, який народжується в умовах війни» [9] – про ті глибинні роздуми, якими військові рідко діляться відкрито [140]. Цей ефект посилюється використанням російськомовних реплік персонажів (з українськими субтитрами) та опорою на реальні прототипи – захисників аеропорту, серед яких Андрій Шараскін («Богема»), Євген Жуков («Маршал»), Євген Можевікін («Адам») та Ігор Зінич («Псих»), який загинув у січні 2015 року [307]. Стрічка присвячена, зазначає режисер фільму, загиблим і тим, хто вижив, їхнім родинам і волонтерам [307], наголошуючи на реальності війни, щоденних втратах і наявності національних героїв.

Як історія про героїзм, братерство та незламність духу, «Кіборги» здобули шість нагород національної кінопремії «Золота дзига» (2018) та рекордні для українського кіно 23,2 млн грн касових зборів, утримуючи позицію серед найкасовіших вітчизняних стрічок [248]. Значний суспільний резонанс сприяв піднесенню патріотичних настроїв у 2017–2018 роках, перетворивши термін «кіборги» на символ національної стійкості, а також стимулював волонтерство й солідарність навколо ідеалів свободи. Подібний консолідуючий ефект спостерігається й у стрічці «Черкаси», де пісня «Воїни світла» набула статусу гімну опору, посилюючи відчуття колективної ідентичності.

Фільм «Черкаси» (2019, реж. Т. Ященко; кадри з фільму наведено у Додатку В, Рис. В.26) присвячений історичним подіям березня 2014 року – обороні останнього українського морського тральника «Черкаси», заблокованого російськими військами в бухті Донузлав під час анексії Криму. Стрічка реконструює атмосферу служби українських моряків на півострові, акцентуючи на міжособистісних стосунках між українськими та російськими військовими, а також на сприйнятті анексії тими, хто роками служив пліч-о-пліч. Сюжет фокусується на двох односельцанах, які прибувають на корабель: досвідчений Мишко повертається на службу, тоді як Лев уперше стикається з флотськими реаліями, включаючи традиції дідівщини. Ці особисті історії

переплітаються з ширшим нарративом захоплення Криму та опором екіпажу в умовах блокади [32].

Центральним образом героя стає командир корабля Юрій Федаш – беззаперечний авторитет серед команди, який уособлює стійкість і моральну силу. Фільм демонструє процес трансформації не лише окремих персонажів, а й Збройних сил України як інституції, зосередженої в замкненому просторі тральщика з бортовим номером U311. Навіть російські військові еволюціонують від неформального суперництва до відкритого конфлікту. Як єдиний український корабель, що не склав зброю, «Черкаси» намагаються прорватися з оточення. Кульмінацією стає колективне виконання пісні «Воїни світла», що символізує пробудження національної військової ідентичності та хвилю адреналіну в момент опору. Протистояння тривало три тижні, а гаслом екіпажу стало «треба чинити опір» – принцип, який вони втілювали до останнього [152]. Ідея фільму частково натхненна реальним відео з YouTube, де моряки тральника «Костянтина Ольшанського» виконують «Воїни світла». Режисер інтегрував цей епізод як узагальнений образ українських моряків, що відстоюють гідність через пісню [293]. Таким чином, «Черкаси» є першим художнім фільмом в історії українського кінематографа, присвяченим Військово-морським силам України [32].

Фільм «Іловайськ 2014. Батальйон «Донбас» (2019, реж. І. Тимченко; кадри з фільму наведено у Додатку В, Рис. В.22а) [101], присвячений одній із найтрагічніших сторінок російсько-української війни – боям за Іловайськ у серпні 2014 року, відомим як «Іловайський котел». Бої тривали з 6 по 29 серпня; українські сили зазнали значних втрат (366 загиблих, 429 поранених, 300 полонених), що стало передумовою підписання Мінського перемир'я 5 вересня 2014 року [165]. Прем'єра фільму приурочена до п'ятої річниці цих подій, підкреслюючи меморіальну функцію стрічки.

Фільм вирізняється автентичністю зображення, залучаючи до зйомок десятки реальних учасників боїв за Іловайськ із батальйону «Донбас». Такий підхід дає змогу представити не абстрактну історичну реконструкцію, а

портрети конкретних людей, акцентуючи перехід від добровольчої спонтанності до структурованої військової оборони. Хоча основний фокус спрямований на солдатів, волонтерський вимір присутній через персонажів, які приєднуються до батальйону, ілюструючи суспільну трансформацію: від індивідуальної допомоги до колективної жертвовності та етики громадянської відповідальності. Особливу увагу привертає участь у проєкті реального учасника подій – Тараса Костанчука (позивний «Бішут»), колишнього командира штурмової групи батальйону «Донбас», який став генеральним продюсером, ідейним натхненником і виконавцем однієї з головних ролей (самого себе). Центральна сюжетна лінія ґрунтується на епізоді його поранення та подальшого переховування з побратимом «Квентіном» у цивільної особи. Паралельно розвиваються інші наративи, що кульмінують у зображенні оточення українських сил, віроломного розстрілу колони в «зеленому коридорі» – найпотужнішому та видовищному епізоді стрічки [305]. Режисер Іван Тимченко визначає колективний образ батальйону «Донбас» зразка 2014 року як головного героя фільму [305] (Додаток В, Рис. В.226). Стрічка, попри орієнтацію на широку аудиторію, насамперед виконує функцію пам'ятника загиблим в Іловайському котлі та війні на Донбасі загалом [203]. Цей меморіальний аспект підкреслюється фінальними кадрами з фотографіями реальних бійців батальйону, які загинули під час боїв або згодом.

Фільм «Позивний “Бандерас”» (2018, реж. З. Буадзе; кадри з фільму наведено у Додатку В, Рис. В.23) ґрунтується на щоденниках нацгвардійця Сергія Башкова (позивний «Індіанець») та окремих реальних історіях учасників АТО, що забезпечує автентичність зображення воєнного досвіду [196]. Події розгортаються восени 2014 року: командир розвідгрупи Антон Саєнко з позивним «Бандерас» отримує завдання виявити та знешкодити російського диверсанта, інфільтрованого в український підрозділ з метою зриву перемир'я. Дія відбувається поблизу рідного села Веселе, яке головний герой залишив двадцять років тому через сімейні конфлікти; більшість

місцевих жителів підтримують ідею «руського міра» і сприймають його як зрадника [134; 200]. Разом із трьома бійцями розвідник має лише три доби на виконання операції, що створює напругу та підкреслює обмеженість ресурсів в умовах гібридної війни.

Такий наратив акцентує різноманітність образів сучасних українських захисників – звичайних громадян, які після Революції Гідності добровільно стали на захист країни, не маючи попереднього військового досвіду. Як зазначає актор Сергій Лефор (виконавець ролі бійця з позивним «Говерла» – добровольця з Карпат), стрічка покликана продемонструвати, що герої – це «прості українські хлопці», які пройшли підготовку та нині обороняють державу, а не міфічні іноземні найманці, як це подається в російській пропаганді [233]. Фільм, таким чином, виконує не лише художню, а й контрпропагандистську функцію, розвінчуючи стереотипи ворога. За даними Міністерства культури України, «Позивний “Бандерас”» став фільмом-відкриттям Днів українського кіно на Івано-Франківщині 17 жовтня 2018 року, що свідчить про його значення в контексті національної культурної політики [197].

Фільм «Снайпер. Білий ворон» (2022, реж. М. Бушан; кадри з фільму наведено у Додатку В, Рис. В.24) [250] представляє історію пацифіста-екопоселенця Миколи Вороненка з Горлівки на Донеччині – викладача математики, який прагне гармонійного співіснування з природою. З початком війни на Донбасі та захоплення міста проросійськими бойовиками трагічна втрата вагітної дружини Нори пробуджує в герої гостре відчуття справедливості. Не мирячись із беззаконням, він добровільно стає снайпером Збройних Сил України, мотивований помстою та захистом. Прототипом героя слугував реальний Микола Воронін – високоосвічена особа, яка присвятила себе екологічному експерименту в Горлівці; після захоплення міста (без трагедії з дружиною, на відміну від сюжету) він добровільно пішов на фронт і здобув кваліфікацію снайпера. Критики відзначають реалістичність образу: автори уникають ідеалізації супергероя, зображаючи персонажа як звичайну

людину з моментами внутрішньої сили та вразливості, що сприяє емпатичній ідентифікації глядача [189]. Водночас трансформація героя – від «святої простоти» (в'язана кофта хіпі) до маскувальної накидки снайпера – символізує втілення духу рідної землі [228]. Фінал стрічки, де герой у зимовому камуфляжі дивиться в приціл, а на екрані з'являється напис про повномасштабне вторгнення 24 лютого 2022 року, підкреслює продовження боротьби.

Режисер Мар'ян Бушан визначає мету фільму як прославлення українського героїзму через метафоричний образ мирного громадянина, змушеного стати воїном для визволення землі від окупантів [239]. Трансформація героя відображає ширшу культурну зміну в Україні: від пасивного пацифізму, асоційованого з пострадянським спадком уникання конфліктів, до активного воїнства як форми самооборони та самоідентифікації. У культурному контексті Микола Вороненко втілює архетип «переродженого героя» (за Дж. Кемпбеллом), де особиста травма стає каталізатором колективної боротьби, символізуючи перехід українського суспільства від «мирного співіснування» до «опору агресору». Цей наратив резонує з культурними дискурсами Майдану та війни, де звичайні громадяни перетворюються на воїнів, формуючи нову національну ідентичність як «незламної». Фільм не лише ідеалізує цю зміну, а й підкреслює її культурну необхідність, сприяючи консолідації суспільства через емпатію глядача до «свого» героя. Варто зазначити, що «Снайпер. Білий ворон» став першою українською воєнною стрічкою, випущеною в національний прокат після початку повномасштабного вторгнення, з прем'єрою, приуроченою до Дня Незалежності України 24 серпня 2022 року [239].

Фільм «Мирний-21» (2023, реж. А. Сеїтаблаєв; кадри з фільму наведено у Додатку В, Рис. В.25) [160] реконструює реальні події травня–червня 2014 року на Луганщині – опір Луганського прикордонного загону російським окупантам на початку агресії. Назва стрічки походить від адреси кварталу (Мирний-21), де розташовувався загін, що символізує локальність конфлікту

та водночас його загальнонаціональне значення [49]. Образ головного героя ґрунтується на історії Сергія Дейнека, який у червні 2014 року очолював загін як голова Державної прикордонної служби України. Прикордонники виявилися чи не єдиною структурою, що не піддалася спробам російських спецслужб схилити до зради. Персонажі фільму представлені як гетерогенна група – місцеві жителі, вихідці з інших регіонів, представники різних соціальних верств зі своїми особистими проблемами та переживаннями. У момент реальної загрози вони демонструють єдність, символічно вмикаючи гімн України гучніше та чинячи опір [18].

Центральною темою фільму, за оцінками критиків і самого режисера, є довіра та вибір в умовах невизначеності 2014 року: довіра здатна як руйнувати, так і створювати міцні зв'язки – між солдатами та командиром, у родині чи ширшій спільноті [18; 268]. Хоча стрічка ґрунтується на автентичних подіях, вона залишається художнім твором із власним сюжетом і домислами, що дає змогу глибше осмислити моральні дилеми. Фільм присвячено актору Паші Лі, який виконав роль капітана Осіріса; ця робота стала для нього останньою – 6 березня 2022 року він загинув в Ірпені, допомагаючи як волонтер з евакуацією цивільних [231]. Таким чином, «Мирний-21» не лише фіксує історичний опір 2014 року, а й встановлює паралелі з сучасною боротьбою, підкреслюючи континуум національної стійкості та жертвовності.

Отже, аналіз розглянутих ігрових фільмів («Кіборги», «Іловайськ 2014. Батальйон «Донбас», «Позивний “Бандерас”», «Снайпер. Білий ворон», «Мирний-21», «Черкаси») свідчить про домінування наративу, в центрі якого сучасний український воїн – часто доброволець або прикордонник, чия героїчна постать ґрунтується на реальних прототипах і подіях 2014–2022 років. Ці стрічки, переважно створені після початку агресії, конструюють образ героя як звичайної людини – розвідника, снайпера, прикордонника чи моряка, – яка в умовах травматичного досвіду (втрата побратимів, оточення, зрада) виявляє незламність, братерство та моральну стійкість. Звернення до автентичних історій і участь реальних учасників у зйомках посилюють ефект

спорідненості глядача з персонажами, перетворюючи індивідуальні долі на колективний міф про опір. Як зазначає О. Безручко, такі фільми, зображаючи українців у боротьбі з ворогом як хоробрих і стійких воїнів, суттєво впливають на процес самоідентифікації нації [333, с. 25]. Водночас, ігрове кіно, створене в умовах війни, виконує терапевтичну функцію – дає змогу осмислити реальність, опанувати страх і тривогу, виразити емоції та скорботу, сприяючи таким чином консолідації суспільства навколо спільних цінностей свободи та гідності [11]. Однак, поряд з позитивним впливом, героїзація в українському воєнному кіно несе ризики ідеалізації, яка може ігнорувати травми та неоднозначність, як у поствоєнних суспільствах. Як зазначає А. Демура, таке кіно часто фокусується на «онтологічності війни» [65, с. 106], але ризикує перетворити травматичний досвід на розвагу, ігноруючи соціальну адаптацію ветеранів чи психологічні наслідки (наприклад, у фільмах про «кіборгів» акцент на героїзмі може применшити тему посттравматичного стресового розладу). Запобігання «ре-сентиментальній хвилі» надмірної емоційності, де ідеалізовані образи розмивають реальність, потенційно ускладнюючи суспільний діалог про війну, вимагає балансу між патріотизмом і критичним осмисленням, щоб уникнути міфологізації, яка шкодить формуванню зрілої громадянської ідентичності.

Саме цей баланс між ідеалізацією та реалістичним зображенням дає змогу еволюціонувати образам військових героїв від індивідуального виживання до колективної відповідальності, сприяючи формуванню громадянської ідентичності як активної позиції проти агресора. Їхня трансформація відображає ширший суспільний рух, де війна не лише мобілізує солдатів, а й активізує цивільне суспільство, зокрема через волонтерський рух, що вибухнув після 2014 року і став невід’ємною частиною опору.

Волонтерський рух зображується в кіно як символ громадянської ініціативи, де герої не носять форму, але стають ключовими фігурами опору. Ці образи підкреслюють перехід суспільства від державоцентризму до

самоорганізації, до консолідації суспільства через солідарність, де кожен громадянин може зробити свій внесок у спільну справу, де героїзм не обмежується фронтом, а є щоденним внеском, сприяючи консолідації суспільства через солідарність. Так, у фільмі «Іній» (2017, реж. Шарунас Бартас) [102] (копродукційна литовсько-французько-українсько-польська воєнна драма) (кадри з фільму наведено у Додатку В, Рис. В.42) головні герої – молоді волонтери Рокас та Інга, які доставляють гуманітарну допомогу у Донбас. Їхня подорож крізь війну – метафора пошуку сенсу в хаосі. Рокас, спочатку наївний, стикається з жорстокістю, але продовжує місію, що відображає реальний волонтерський бум в Україні. Героїзм тут у гуманізмі: вони допомагають журналістам і цивільним, підкреслюючи солідарність як основу громадянської ідентичності, протистоячи байдужості.

Фільм «Буча» (2024, реж. С. Тіунов; кадри з фільму наведено у Додатку В, Рис. В.27) [23] є першим українським повнометражним ігровим фільмом, створеним безпосередньо під час повномасштабної російсько-української війни, з участю 120 професійних акторів та близько 700 осіб у масових сценах [249]. Стрічка, заснована на реальних подіях, відтворює трагічні наслідки російської окупації Київщини у лютому–квітні 2022 року, фокусуючись на героїзмі звичайної людини в умовах екстремального насильства. Центральним персонажем є Костянтин Гудаускас – литовський єврей, журналіст і правозахисник, який після політичних переслідувань у Казахстані у 2019 році отримав притулок в Україні та оселився в Бучі. З паспортом громадянина Казахстану він зміг вільно перетинати російські блокпости, евакуювавши 203 мирних жителів Бучі, Ворзеля та Гостомеля [11]. Сюжет фільму поєднує акти порятунку з безпосереднім свідченням окупаційних злочинів – вбивств, пограбувань, згвалтувань, – підкреслюючи моральну стійкість і солідарність героя. Попри дискусії щодо передчасності виходу стрічки – коли ідентифікація жертв ще не завершена, а колективна травма залишається гострою [306], – фільм акцентує універсальний мотив героїзму цивільної особи, яка в критичний момент обирає активну допомогу

іншим. Таким чином, «Буча» не лише документує історичну трагедію, а й утверджує образ гуманітарного опору як складову національної ідентичності в умовах війни.

Фільм «Лишайся онлайн» (2023, реж. Є. Стрельнікова; кадри з фільму наведено у Додатку В, Рис. В.28) [146] є одним із перших ігрових творів, що відображають досвід цивільного населення на початку повномасштабного збройного вторгнення в лютому 2022 року. У центрі наративу – дівчина Катерина, якій випадково дістається ноутбук зниклого чоловіка. Перебуваючи в укритті під час ракетних обстрілів, вона намагається знайти власника пристрою, ризикуючи життям своїм і близьких, аби врятувати незнайомих українців. Стрічка частково виконана у *screenlife*-форматі, де події розгортаються виключно на екрані ноутбука. За словами режисерки, цей прийом обрано не лише через обмежене фінансування класичного ігрового кіно в умовах війни, а й через специфіку сучасного конфлікту, який значною мірою відбувається в цифровому просторі – на ноутбуках, смартфонах та в соціальних мережах [373]. Сюжет побудовано як напружений квест: Катерина спочатку планує передати очищений ноутбук братові в ТРО, але дізнається про зникнення власника та його дружини, а також про те, що їхній син Сава чекає батьків у Львові. Перша половина фільму нагнітає трилерну атмосферу через поступове розкриття деталей на тлі сирен, вибухів і повідомлень із Telegram-каналів. У другій частині виявляється, що батько хлопчика живий, але перебуває в «сірій зоні». Спроба порятунку, організована братом Катерини та дядьком, завершується трагічно: дядька вбивають, брат переховується від російських військових, а героїня відчайдушно шукає способи його врятувати, зокрема телефонуючи матері російського солдата, який загрожує життю брата [303]. Таким чином, фільм акцентує героїзм цивільної особи в тилу, де опір агресору набуває форми «цифрової» солідарності та ризикованої емпатії, сприяючи формуванню наративу про універсальну громадянську відповідальність.

У «Атлантиді» (2019, реж. В. Васянович) [7] головний герой Сергій – колишній військовий, який стає волонтером у поствоєнному Донбасі, екстумуючи тіла загиблих. Його образ – травмований, але відданий – показує, як війна змінює свідомість, перетворюючи солдатів на цивільних активістів. Сергій знаходить сенс у допомозі іншим, що символізує суспільний перехід до відновлення та єдності, де громадянська поведінка включає турботу про минуле для майбутнього. Дії героя підводять до головної думки: «Війна – це завжди смерть. Смерть може перемогти тільки любов» [164] Цей фільм переосмислює символіку води та руїн Донбасу як постапокаліптичну метафору відродження – «спустошена війною земля стає “територією надії”, бо саме надія зараз плекає серця глядачів фільму. Метафора нескінченного “поточу буття”, втілена талановитим режисером, є тим вказівником, який вказує шлях нації» [2, с. 217].

Цивільними героями в українському кіно постають й громадські активісти, які протистоять системі чи агресору без зброї, відображаючи еволюцію від майданівських протестів до культурного опору. Їхні образи утворюють модель поведінки, де громадянська свідомість проявляється в адвокації, пошуку правди та моральній стійкості, вони ілюструють, як кіно формує наратив, де громадянська поведінка – це не тільки опір, а й побудова майбутнього.

У фільмі «Мати апостолів» (2020, реж. З. Буадзе) [156] (кадри з фільму наведено у Додатку В, Рис. В.43) головна героїня Софія – мати, яка шукає сина-пілота, збитого над окупованою територією. Вона стає активісткою, долаючи бюрократію та ризики, щоб врятувати не тільки сина, а й інших. Образ Софії, заснований на реальних історіях війни 2014 року, відображає зміни в суспільстві: матері та сім'ї перетворюються на громадських діячів, лобіюючи обміни полоненими. Це підкреслює громадянську ідентичність як емпатію та наполегливість, сприяючи дискусіям про роль родин у війні. Трагізм війни показано через історію однієї людини – матері. Фільм присвячено матерям, діти яких загинули, захищаючи Україну: «Це фільм-

уклін матерям, діти яких загинули, захищаючи Україну. Коли син потрапляє в небезпеку, мати без вагань кидається йому на допомогу. Заради спасіння дитини вона здатна на все! Навіть пройти крізь пекло війни» [24].

У «Відблиску» (2021, реж. В. Васянович) (кадри з фільму наведено у Додатку В, Рис. В.32) [28] герой Сергій – військовий хірург, який після полону намагається відновити життя. Його активізм проявляється в боротьбі з травмою, що метафорично представляє суспільну свідомість: від жертви до агента змін. Фільм підкреслює, як активісти допомагають іншим зцілитися, утверджуючи модель поведінки, орієнтовану на емпатію та відновлення. Режисер підіймає «тему так званого посттравматичного стресового розладу. Адже кінематограф Васяновича показує вплив війни на цілу спільноту, де більшість людей шукають шляхи повоєнної соціальної адаптації» [265, с. 162].

Отже, аналіз образів героїв у сучасному українському ігровому кіно засвідчує їхню функцію як відображення суспільних трансформацій: від пасивності до активної громадянської позиції. Військові, волонтери та цивільні активісти постають не лише як персонажі, а як моделі поведінки, що консолідують суспільство навколо цінностей гідності, єдності та відповідальності; при цьому режисерські стратегії акцентують увагу на психології травмованих осіб, досліджуючи механізми подолання екстремальних обставин у зоні бойових дій чи на окупованих територіях, а не на деталях організованого насильства. Українське кіно в умовах війни прагне балансу між документальною автентичністю та художнім осмисленням, перетворюючи культурний простір на арену формування колективної пам'яті й рефлексії над майбутнім нації [65, с. 110]. Таким чином, героїзм зображується як щоденний моральний вибір, що не лише документує реальність, а й активно формує нову національну ідентичність, роблячи кінематограф потужним інструментом соціальної трансформації та громадянської консолідації.

Аналіз розглянутих стрічок дає змогу виокремити ключові особливості українського ігрового кіно періоду російсько-української війни: переважна

більшість фільмів створена молодими кінематографістами безпосередньо в умовах конфлікту з фокусом на його подіях; вони ґрунтуються на реальних фактах і прототипах, забезпечуючи високу правдивість зображення, а деякі наближаються до документальної естетики; формується палітра екранних героїв, що втілюють риси українського архетипу – активність, стійкість і моральну ініціативу; домінує тенденція героїзації сучасників як активних учасників подій; це нове покоління кінематографа, представлене дебютними роботами на міжнародних фестивалях; ролі часто виконують непрофесійні актори – реальні військові чи учасники подій.

Українське ігрове кіно в умовах війни виконує багатогранну функцію: надихає на опір, допомагає пережити травматичні часи та слугує інструментом інформаційної боротьби, презентуючи світові автентичні історії подій в Україні. Стрічкам з вираженою ідеологічною тематикою притаманна специфічна художня місія – відтворення патріотичного духу через драматичні сюжетні повороти, що пронизують долі та рішення персонажів. Збільшення частки таких фільмів упродовж останнього десятиліття свідчить про посилення патріотичного дискурсу в кіноіндустрії та його виховного потенціалу для формування національної свідомості. Перспективи розвитку вказують на еволюцію образу героя: від домінуючої героїзації сучасників до акценту на поствоєнних травмах, відновленні та реінтеграції. Майбутні проєкти, ймовірно, інтегруватимуть воєнну тематику з наративами про митців минулого чи цивільне життя, посилюючи роль кіно в культурній дипломатії та консолідації суспільства [270]. Обмеженість ресурсів стимулюватиме гібридні форми та дебютні роботи молодих режисерів з використанням постпродакшн-технологій, де герой перетворюватиметься на символ не лише опору, а й рефлексії над майбутньою національною ідентичністю.

Сучасне ігрове кіно, поряд із документальним, відіграє ключову роль у формуванні громадянської позиції, вихованні патріотизму та утвердженні національної ідентичності, зображаючи українців як стійких і відважних у боротьбі з агресором, що безпосередньо впливає на процес самоідентифікації.

Завдяки популярності та впливовості, воно стає ефективним чинником національно-патріотичного виховання, пропонуючи переконливі історії дій персонажів, які резонують із сучасними реаліями та викликами, стимулюючи рефлексію як для української, так і для міжнародної аудиторії. Отже, герої фільмів – солдати, волонтери, цивільні свідки – постають як культурні архетипи, що сприяють створенню національних міфологій, збереженню колективної пам'яті та зміцненню громадянської ідентичності в культурному просторі України.

2.3. Основні наративи в українському ігровому кіно

Процеси реінтерпретації текстів культури в українському ігровому кіно та особливості конструювання образу героя відбуваються через систему наративів – структурованих оповідей, що транслиують певні ідеї та цінності. Для розуміння механізмів впливу кіно на формування громадянської ідентичності необхідно проаналізувати теоретичні засади функціонування наративів у кінематографі, а також конкретні наративні стратегії, що домінують у сучасному українському ігровому кіно. Особливої актуальності це набуває в контексті російсько-української війни, коли кінематограф стає інструментом культурного опору та консолідації суспільства.

Наратив є одним із ключових понять наратології – наукової дисципліни, яка, у загальних рисах, вивчає принципи створення оповідачем (наратор, наратор, або агент нарації) наративів (процес нарації). Поштовхом для становлення наратології як окремої дисципліни наприкінці 60-х рр. ХХ ст. стали ідеї та концепції французьких семіотиків (К. Бремона [338], А. Греймаса [357]), «які доводили хибність структуралістської моделі світосприйняття й осмислювали мистецтво з точки зору комунікативних бачень про сутність дійсності» [138, с. 130]. Наратологію українські дослідники трактують по-різному, визначаючи її як «напрямок розвитку художнього дискурсу в сучасному мистецтві, особливо в філологічній дисципліні» [53, с. 430]; як

теорію наративу, покликану «досліджувати його специфіку, форму та функціонування, компетенцію, спільні та відмінні ознаки оповідей (розповідей, моделювання фабул, визначення відповідних типологічних рядів» [51, с. 476; 138, с. 130] тощо. Закордонні дослідники, за свідченням І. Папуші, акцентують на потребі скерування наратології на інтерпретацію текстів, орієнтовану на контекст [184, с. 32].

Основна концепція наратології – вивчення структури оповіді та способів, якими вона впливає на сприйняття історії глядачами. Тобто, за своєю суттю наратологія досліджує механіку оповіді: наприклад, у режимі реального часу, що означає безперервний потік подій, відсутність скорочень, флешбеків, стрибків у часі, завдяки чому створюється невідфільтрована сюжетна лінія, в якій кожен зафіксований момент є важливим. Або через використання множинної часової шкали, де паралельні сюжетні лінії групуються навколо єдиних тем чи емоційних домінант, не маючи при цьому безпосередніх причинно-наслідкових зв'язків між собою.

Наратологія забезпечує основу для побудови зв'язних і захоплюючих наративів. Останні прийнято тлумачити, по-перше, як оповідь (від англ. і фр. *narrative* – «оповідь» та від лат. *narrare* – «розповідати», «пояснювати»), послідовність причинно пов'язаних подій з початком, серединою та завершенням; як структуровану розповідь, «яка передає послідовність подій, досвід або ідеї через призму певних персонажів. Тобто наратив – це цілісна історія, що має початок, розвиток і завершення» [171]; «об'єкт та акт повідомлення про справжні чи фіктивні події, здійснюваний одним (кількома) наратором, адресоване одному (кільком) нараторам» [51, с. 476; 138, с. 130]; «опис подій з певної точки зору» (точки зору головного героя чи розповідача, наприклад) [247]; як «сукупність пов'язаних між собою реальних чи вигаданих подій, фактів або вражень, які складають оповідний текст» [13].

Елементами наративу є час і простір, або місце дії, сюжет, персонажі, конфлікт, точка зору [350]. Йому притаманні певні характеристики: 1) здатність до осмислення реальності, що може здійснюватися у щоденному

житті, а також для вивчення процесів у певній сфері життєдіяльності; 2) здатність відсилати до вірувань та бажань; 3) лінійність і передбачуваність (допомагає упорядкувати події та явища у часову послідовність, може порівнюватися зі «сценарієм» і містити моделі поведінки чи розуміння явищ чи подій, забезпечуючи у такий спосіб передбачувану реакцію на них, а інколи навіть зумовлюючи виникнення упереджень); 4) обмеженість інтерпретацій значень наративу (до прикладу, наратив політичний, на відміну від художнього, обмежує множину значень і може просувати закладені у нього значення); 5) драматична природа і здатність до залучення аудиторії [396]. Ці характеристики свідчать про ширше трактування наративу – як «дещо більше, що виходить за рамки окремої оповіді» [13]. Це по-друге. Не обмежуючи наратив окремим оповіданням чи розповіддю, його розглядають не як історію, а як її репрезентацію [184], як ментальну структуру, «за допомогою якої можна зрозуміти, як саме протікає наше мислення, як воно структуроване» [205].

Такий підхід до наративу уможливорює його розгляд в якості «надправди про буття», за С. Биковим, «яку ми формуємо із мережі “міфів”, тобто, з інтерпретацій реальності за допомогою знаків та символів» [13], а також «типового інструментарію», за Г. Почепцовим, «з точки зору соціального інжинірингу, бо дозволяє як утримувати соціальну систему в стабільності (і тоді вона переходить в метастабільний стан), так і виводити її звідти. Наратив несе в собі ідеологію, оскільки він є поглядом на світ з цілком конкретної позиції, звідки випливають поняття ворога/друга» [204, с. 3].

Згадка в обох підходах до трактування наративу про «справжні чи фіктивні події», «ворога/друга» наштовхує на думку про можливість/ймовірність викривлення у наративах «реальних або вигаданих подій. Це можуть бути як перекручені факти, так і цілком повноцінні історії» [168]. А також апелює до здатності наративів слугувати інструментом прихованих інформаційних маніпуляцій, зняряддям просування конструктивних ідей і цінностей і водночас деструктивних гасел, унаслідок чого, «з одного боку, наративи можуть стати засобами інтеграції та стабілізації

суспільства, а з іншого – його збурення та посилення конфліктності» [151, с. 21]. Має рацію Г. Почепцов, стверджуючи, що «нарратив задає межі між правильним і неправильним світами», і «з цієї причини він виявився затребуваним і в пропаганді» [205].

У цьому контексті варто згадати про так званий національний нарратив – історію, «яка тримає народ об'єднаним, дає можливість розвиватися. Залежно від того, як цю історію розповідають, народ будує собі або Росію, або США, або імперію, або демократію, або успішну країну, або failed state. Саме на основі національного нарративу будується стратегічний нарратив – історія, яка мотивує людей на боротьбу і перемогу у війні» [87]. Як свідчать результати дослідження з виявлення національних нарративів, проведеного волонтерською групою CAT-UA: Communication analysis team – Ukraine у 2024 році на підставі серії глибинних інтерв'ю експертів та аналізу соціальних мереж [176], наразі в Україні зафіксовано три національні нарративи, або три основні способи говорити про Україну: 1) нарратив «Боротьби за українську культуру», в якому українська та російська культурні моделі постають як взаємовиключні та антагоністичні всередині українського соціокультурного простору; 2) нарратив «Громадянського єднання» (акцентує увагу на зовнішньому ворогу – Росії, і спрямовує всі проблеми суспільства на цей чинник); 3) «Мультикультурний» нарратив (є протилежним до нарративу «Боротьби», викликаючи звинувачення між їх носіями). Саме ці «нарративи відображають різні погляди та ідентичності, що виникають внаслідок складних історичних, культурних та політичних контекстів в Україні» [176]. Дослідженням було також встановлено, що виявлені у 2013 році, крім двох умовно «націоналістичних» та одного мультикультурного, у 2024 році два проросійські нарративи (російський шовіністичний; прорадянський) [87] були повністю виключені з публічного дискурсу, хоча й можуть «проникати через інфопростір через лідерів думок, що живуть на окупованих територіях або за кордоном, та через російську пропаганду» [176].

Виключення проросійських наративів з публічного дискурсу – значне досягнення, утім, експерти і громадські діячі все ж констатують відсутність єдиного національного наративу, що, зрештою, «постійно створює проблеми», зумовлюючи «більшість наших суперечок» [87]. Інструментом, за допомогою якого «держава може акумулювати національні ідеї та просувати їх у маси» [141, с. 296], є так званий стратегічний наратив – «осьовий контентний елемент» «всієї інформаційної (в т.ч. – пропагандистської) діяльності держави і на його утвердження в цільових аудиторіях (внутрішніх чи зовнішніх) і спрямовується діяльність всіх комунікативних можливостей держави» [257]. Як наголошують фахівці Національного інституту стратегічних досліджень, «проблемою залишається те, що до сьогодні відсутнє єдине розуміння самої концепції стратегічного наративу. Вочевидь, сам стратегічний наратив є варіацією так званого “гранд-наративу”, який як цілісна ідея, поряд із “малими наративами”, був запропонований ще у 80-х роках 20-го століття французьким філософом-постмодерністом Ж. Лаканом. В загальному сенсі стратегічний наратив – це макророзповідь. В іншому варіанті (в т.ч. – як його розумів Ж. Лакан) це основа ідеології (оскільки де-факто ідеологія втілюється у розповідях про світ, у певній системі пояснення цього світу, причинно-наслідкових зв’язків цього світу тощо). Виходячи з цього, механізми втілення стратегічного наративу можуть бути найрізноманітнішими і реалізуватись у майже всіх сферах, де держава вважає, що має бути досягнуто певне спільне розуміння процесів, відношення до процесів чи подій» [257].

Дійсно, як відзначають експерти і громадські діячі, які порушують у публічному просторі тему важливості національних і ширше – стратегічних наративів, основою останніх «є саме історія, але вже про країну – як колективного героя, її ключових діячів і труднощі, часом смертельно небезпечні, які вони долають на шляху до нового світу. Стратегічний наратив України простими словами можна було би сформулювати так: маленька Україна може перемогти велику Росію завдяки своїй креативності, любові до свободи та підтримці всього цивілізованого світу» [88]. І далі: «Стратегічний

нарратив має бути цікавий людям, він має пояснювати, чому та як ми боремося, мотивувати нас боротися далі. Ця історія складається з багатьох фрагментів – розповідається в новинах, у повідомленнях наших офіційних осіб, як усередині країни, так і в міжнародних відносинах. Це розповідь, яка переповідається і нашими бійцями, і простими користувачами соцмереж, і бабусями, які соцмережі досі на телефон не встановили. Це нарратив внутрішній, який українці розповідають для українців і підтримують одне одного» [257].

На відміну від академічного, у публічному просторі термін «нарратив» подекуди асоціюється з російською пропагандою, робляться спроби простежити його зв'язок із фейком («фейки і нарративи дійсно схожі поняття, але певна відмінність між ними є» [168]), а складником нарративу визнається меседж: «зі слів програмного Директора “Детектор Медіа” <...>, нарратив – це те, що передує зародженню фейку, адже це певна глобальна окреслена тема, що не підв'язана до чогось конкретного (до певної реалії і місцевості наприклад). А фейк – це вже певний меседж із прив'язкою. Тобто, лише з одного нарративу може бути створено безліч фейків» [168]. Дослідники виокремлюють такі «тематичні групи нарративів: українська держава, українська армія, українська влада, а також Революція Гідності» [49, с. 184]. Йдеться, зокрема, про широковідомі нарративи, «які транслювалися з метою дестабілізації ситуації в країні, деморалізації й хаотизації свідомості українців, дискредитації влади, позбавлення України міжнародної підтримки й допомоги, а також для легітимізації анексії Криму й військового вторгнення на Схід України»: «Україна – штучно сформований державний конструкт, на території якого існують соціальні групи, що мають різні (непоеднані) цінності, ідентичність і мову»; «В Україні – громадянська війна»; «Революція Гідності – політична помилка, неправильний вектор України» [49, с. 184] та ін.

Попри певну різновекторність у тлумаченні, «нарративи забезпечують наше розуміння світу. Вони відображають моделі подій, які прийшли в наші голови та в голови дослідників з минулого досвіду <...>, нарратив можна

увияти як ментальну конструкцію, що описує події у реальному світі у певному порядку» [205]. Тобто наратив розуміється як суттєвий компонент людського дискурсу та як складне поняття, що вивчається наразі представниками багатьох дисциплін у гуманітарних [50], соціальних [396] та інших науках. Наукове студіювання наративу, як сукупності пов'язаних між собою реальних чи вигаданих подій, фактів або вражень, які становлять оповідний текст, зосереджено переважно на письмовій художній літературі (про що переконливо свідчать численні літературознавчі дослідження [54; 138; 151; 157; 206]), незважаючи на те, що історії можуть бути розказані за допомогою й засобів масової інформації, включаючи кіно. За влучним спостереженням науковців, «наратив є вербальним виразником причинно-наслідкових конструкцій, притаманних людині. Саме тому зустрічаємо його всюди – від кіно і літератури до новин» [204, с. 4].

Розуміння функцій наративу у нових медіа тісно переплітається з кінознавством – міждисциплінарною академічною галуззю, фокус досліджень якої зосереджено на критичному аналізі фільмів, у тому числі в аспекті їх наративного аналізу. І в цьому процесі кінознавці тривалий час послуговувалися моделями і теоріями, запозиченими у тому ж таки літературознавстві (напр., діалогічна модель вивчення літератури, конкретно-наукові методи структурального аналізу тощо [6; 177; 285]). Утім, наразі відбувається розширення напрямів дослідження наративів у кіно, зважаючи, що кіно як «багатоголосий медіум» розповідає історії за допомогою звуку та зображень, й «активно відтворює потрібну модель світу, <...>, додатково володіє гедоністичними функціями, бо нам приємно дивитися й дізнаватися про розвиток подій саме таким чином» [204, с. 3], є формою культурного та індивідуального вираження.

Оскільки наративи не просто розказують історію, а викликають емоції, забезпечують ескапізм, стимулюють думку, кінематографісти використовують наратологію для створення емоційного резонансу, спрямування реакції аудиторії та формування тем і повідомлень своїх історій.

Саме наративи визначають унікальність кіно як форми комунікації, завдяки чому воно стало потужним засобом впливу на глядача, відображаючи взаємодію «наратора та реципієнта крізь призму культурних реалій» [26, с. 28–29]. Наративи у фільмах не просто виконують гедоністичну функцію завдяки реалістичним сценаріям і ситуаціям, а стають інструментом передання в захопливій формі знань, задуму, ідей і точок зору, виховують, роблячи будь-яке повідомлення у фільмі зрозумілим завдяки апелюванню до емоцій глядача. У такий спосіб наративи структурують людський досвід, навчають нових варіантів поведінки: «сильні наративи піднімають людей на революції, ведуть до перемог у війні. Розважальні наративи “ховаються” у фільмах та романах, даючи можливість відірватися від реальності» [205].

Отже, аналіз наявних трактувань та вживання терміна «наратив» в академічному дискурсі та публічному просторі дає змогу встановити його різночитання: як оповіді (сукупність пов'язаних між собою подій, які складають оповідний текст, представлених відповідно до одного з варіантів механіки оповіді); як носія задуму, ідеї (національні наративи, напр., «Боротьба за українську культуру»), яка активізує сюжет; як синоніма фейку (проросійські наративи, напр., про Україну як штучно сформований державний конструкт). Таким чином, наратив у кіно пов'язує смисли, об'єднані єдиною темою через події, представлені глядачеві у вигляді послідовності діалогів та візуальних образів, наповнених емоційним та смисловим контекстом.

Ігрове кіно про російсько-українську війну організоване навколо певного задуму, ідеї чи точки зору, і репрезентує наративи, що апелюють до універсальних людських цінностей свободи, безпеки, демонструють звитягу і готовність простих українців до самопожертви заради вищої мети, оспівують подвиг українських воїнів, допомагають осмислити реальність й утвердити національну і громадську ідентичність, актуалізують поведінкові моделі. У такий спосіб наративи виконують не лише емоційну (викликають емоційні реакції, через певні емоції впливають на суспільство), а й соціальну

(встановлюють поведінкові норми чи навіть стандарти) та пізнавальну (сприяє осмисленню реальності) функції, щоправда можуть стати знаряддям маніпуляцій суспільною думкою, коли використовуються у політиці, пропаганді тощо. Саме тоді, коли кінофільм пов'язаний із чітким задумом, темою чи точкою зору, з якою глядач може себе ототожнювати чи навпаки, кіно може стати справді трансформаційним.

Розглянуті теоретичні положення свідчать, що наратив у кінематографі функціонує одночасно на трьох рівнях: як структурована оповідь, як носій національної ідеї та як інструмент впливу на суспільну свідомість. Українське кіно після здобуття незалежності, особливо після подій 2014 року, активно використовує ці можливості наративу для формування нового бачення національної історії та ідентичності.

На підставі аналізу сучасного українського ігрового кіно, а також з урахуванням досліджень національних наративів в українському суспільстві (зокрема, результатів проєкту САТ-UA 2024 року, що вирізняє три домінуючі способи говорити про Україну: «Боротьба за українську культуру», «Громадянське єднання» та «Мультикультурний» наратив), можна виокремити ключові наративні стратегії, які домінують у кінематографі періоду російсько-української війни. Ці наративи не є довільними: вони виникають з актуальних соціокультурних викликів – історичної травми, зовнішньої агресії, пошуку внутрішньої єдності та конфлікту між традицією і сучасністю – і відповідають потребі суспільства в осмисленні реальності через структуровані оповіді. Вони переплітаються з національними наративами, адаптуючи їх до кінематографічної форми, де візуальні та драматургічні елементи посилюють ідеологічний і емоційний вплив. До основних належать наратив національної ідентичності та єднання, наратив історичної травми, наратив війни та опору, а також наратив соціально-психологічних колізій і конфлікту поколінь. Кожен із них реалізується через специфічні оповідні механізми, сприяючи консолідації суспільства та формуванню громадянської ідентичності. Для послідовного та порівняльного аналізу суті кожного

нарративу доцільно застосувати єдиний аналітичний підхід: спочатку визначити його основну ідею, потім розглянути ключові оповідні механізми (структура часу, конфлікт та спосіб його розв'язання, точка зору, символіка), що забезпечують трансляцію цієї ідеї, і, нарешті, оцінити вплив нарративу на формування громадянської ідентичності. Така уніфікована схема викладення дає змогу чітко виявити спільні риси та відмінності між нарративами, уникнути повторів у описі фільмів і зосередити увагу саме на функціонуванні нарративу як структурованої оповіді, що структурує сприйняття реальності та сприяє консолідації суспільства.

Наратив національної ідентичності та єднання в сучасному українському ігровому кіно – структурована оповідь, що акцентує колективну єдність як основу опору зовнішній загрози, транслюючи ідею «ми–групи» через переплітання індивідуальних історій з національними символами та цінностями. Цей наратив, резонуючи з виявленим у дослідженні CAT-UA 2024 року «нарративом громадянського єднання», що фокусується на зовнішньому ворогові як об'єднуючому факторі, реалізується в кінематографі через лінійну або множинну часову шкалу, де конфлікт (внутрішні розколи vs зовнішня агресія) розв'язується через солідарність персонажів. У контексті російсько-української війни він сприяє формуванню громадянської ідентичності як активної позиції, де єднання стає не лише моральним імперативом, а й механізмом культурного опору, даючи змогу глядачеві ідентифікуватися з нацією як спільнотою, що перемагає завдяки взаємодопомозі та спільним цінностям.

У фільмах, присвячених знаковим постатям, цей наратив часто структурується як циклічна оповідь, де минуле слугує метафорою сучасності, підкреслюючи безперервність національної боротьби. Наприклад, у стрічці «Захар Беркут» наратив вибудовується навколо конфлікту карпатської громади з монголо-татарською навалою 1241 року, де послідовність подій – від загрози до колективного опору – транслює ідею єднання як ключової сили. Символи, як сокіл (асоційований з українським тризубом) проти двоголового

орла агресора, посилюють наративну опозицію «свій–чужий», резонуючи з сучасним досвідом анексії Криму та війни на Сході. Слоган «У свободі моя сутність» стає емоційним ядром, що об'єднує персонажів різного статусу в єдину спільноту, сприяючи ідентифікації глядача з нацією як демократичною спільнотою, що протистоїть диктатурам. Аналогічно, у «Гетьмані» оповідь розгортається через особисту драму Богдана Хмельницького, де любов до польки Гелени стає каталізатором національно-визвольної війни XVII століття. Наративна структура з паралелями між 1647–1648 роками та Україною 2015 року (криза після Майдану) підкреслює єднання як відповідь на внутрішні конфлікти та зовнішні загрози, гуманізуючи історичного лідера та перетворюючи його на символ колективної відповідальності за державу.

Цей наратив набуває сучасного виміру в фільмах про війну, де єднання проявляється через колективний героїзм і солідарність у кризі. У «Кіборгах» оповідь побудована на множинній точці зору семи персонажів – захисників Донецького аеропорту. Це дає змогу глядачеві ідентифікуватися з колективним «ми», де філософські діалоги про любов до України та мотивацію на війні стають емоційним ядром єднання. З цими розмовами переплітається лінійний час оборони (восени 2014 року), посилюючи відчуття спільної стійкості. Конфлікт (оточення російськими силами) розв'язується через братерство, де російськомовні репліки з субтитрами підкреслюють інклюзивність, об'єднуючи регіональні та соціальні відмінності в єдину «ми–групу». Фільм, як символ незламності, сприяє консолідації суспільства, перетворюючи індивідуальні історії на колективний міф опору. Подібно, у «Черкасах» наратив опору блокади тральщика в Криму 2014 року вибудовується як трансформація екіпажу від пасивності до активного єднання, кульмінуючи в колективному виконанні «Воїнів світла». Структура оповіді – від дідівщини до гасла «треба чинити опір» – ілюструє еволюцію Збройних сил як інституції, де конфлікт поколінь розв'язується через солідарність, формуючи ідентичність як єдність попри мовні чи регіональні відмінності.

У контексті волонтерського руху наратив єднання набуває форми гуманітарної солідарності, як у «Лишайся онлайн», де оповідь у *screenlife*-форматі розгортається через квест героїні Катерини, яка, ризикуючи життям, рятує незнайомих за допомогою ноутбука. Лінійна структура на тлі реального часу (сирени, вибухи, Telegram-повідомлення) підкреслює конфлікт (цивільне життя vs війна), розв'язуючи його через емпатію, що символізує універсальну громадянську відповідальність. Фільм сприяє ідентифікації з нацією як мережею взаємодопомоги, де єднання відбувається в цифровому просторі. Аналогічно, у «Бучі» наратив порятунку 203 жителів під час окупації 2022 року структурується як свідчення Костянтина Гудаускаса, де конфлікт (блокпости vs евакуація) підкреслює солідарність як моральну стійкість. Цей наратив формує ідентичність як гуманітарний опір, об'єднуючи суспільство навколо цінностей допомоги в кризі. Загалом, наратив національної ідентичності та єднання в українському кіно функціонує як механізм культурної консолідації, де оповідні елементи (опозиція «свій–чужий», колективна точка зору, символіка свободи) транслиють ідею нації як незламної спільноти. Він не лише протистоїть колоніальним міфам, а й сприяє формуванню громадянської ідентичності як активної солідарності, резонуючи з викликами війни та посилюючи єднання через емпатію глядача.

Наратив історичної травми в сучасному українському ігровому кіно є структурованою оповіддю, що осмислює колективні рани минулого як пояснення сучасних конфліктів, сприяючи демістифікації імперських міфів і відновленню культурної пам'яті. Цей наратив тісно пов'язаний з «наративом боротьби за українську культуру», виявленим у дослідженні САТ-UA 2024 року, де акцент робиться на протиставленні української та російської культур усередині країни. Він реалізується через циклічну або паралельну часову шкалу: конфлікт між травмою минулого та сучасним опором розв'язується за допомогою катарсису й переосмислення. У контексті постколоніального суспільства він формує громадянську ідентичність як процес зцілення, де

перегляд травматичних подій стає актом опору гегемонним нарративом і основою для єдності нації.

У фільмах, присвячених історичним подіям, нарратив травми часто структурується як реінтерпретація літературних або фольклорних текстів, де минуле стає алегорією сучасності. Наприклад, у «Довбуші» нарратив про опришків XVIII століття організований через бінарну опозицію «ватажок vs система», де травма соціальної несправедливості (шляхта як агресор) переосмислюється як національно-визвольна боротьба. Циклічна структура в «Довбуші» пов'язує XVIII століття з сучасністю через повторювані мотиви опору, роблячи травму соціальної несправедливості каталізатором колективної пам'яті. Структура оповіді з фокусом на моральному виборі братів Довбушів (індивідуальна слава vs колективна свобода) демістифікує радянський міф про розбійника, перетворюючи його на символ безперервної боротьби, що резонує з війною на Сході та посилює колективну пам'ять як основу ідентичності.

Цей нарратив набуває сучасного виміру в фільмах про Розстріляне відродження та дисидентів, де травма репресій стає метафорою культурного геноциду. У «Будинку “Слово”» оповідь структурована як множинна точка зору письменників 1920–1930-х років, де конфлікт (радянська цензура vs творча свобода) розв'язується через трагедію арештів і страт. Фільм переосмислює радянський міф про «пролетарську літературу», показуючи травму як системне винищення української інтелігенції, що резонує з сучасними атаками на культуру під час війни. Аналогічно, у «Забороненому» нарратив про Василя Стуса як дисидента 1970–1980-х років вибудовується як лінійна біографія з флешбеками до суду, де травма ув'язнення та смерті в таборі символізує опір тоталітаризму. Структура оповіді, фокусуючись на моральній стійкості поета, демістифікує радянські нарративи про «зрадників», перетворюючи письменника на символ сучасного опору, що сприяє формуванню ідентичності як інтелектуальної незламності.

У контексті війни наратив травми переплітається з сучасними подіями, як у «Бучі», де циклічна символіка (евакуація як повторення історичних травм) сприяє осмисленню окупації як продовження геноцидних практик, посилюючи емпатію та єднання. Подібно, у «Атлантиді» наратив поствоєнного Донбасу організований через суб'єктивну точку зору Сергія, де травма полону та екстимації стає метафорою суспільного зцілення. Структура оповіді без традиційного сюжету, з фокусом на повсякденні, транслює ідею травми як постійного стану, що вимагає колективної рефлексії для відновлення ідентичності. Таким чином, наратив історичної травми в українському кіно слугує механізмом деколонізації пам'яті, де оповідні елементи (циклічність, множинні точки зору) дають змогу переосмислити минуле для сучасного опору, сприяючи формуванню зрілої громадянської ідентичності через катарсис і єднання.

Наратив війни та опору в сучасному українському ігровому кіно є структурованою оповіддю, що транслює ідею активного протистояння агресору як основи національної гідності, часто через бінарну опозицію «свій–чужий» і трансформацію героя. Цей наратив, тісно пов'язаний з «наративом громадянського єднання» з САТ-UA 2024 року, де акцентується на зовнішньому ворогові як мобілізуючому факторі. Він реалізується через реальний час або інтенсивні послідовні події, де конфлікт (агресія vs стійкість) розв'язується через героїзм і солідарність. У контексті російсько-української війни він формує громадянську ідентичність як моральний вибір опору, перетворюючи індивідуальний досвід на колективний міф незламності.

У фільмах про сучасну війну наратив опору часто структурується як колективна оповідь, де множинні точки зору підкреслюють єдність у боротьбі. Цей наратив набуває індивідуального виміру в історіях трансформації, як у «Снайпері. Білий ворон», де оповідь про пацифіста Миколу Вороненка структурована як лінійний квест від втрати дружини до снайперського опору. Конфлікт (пасивність vs воїнство) розв'язується через особисту травму як каталізатор, резонуючи з архетипом «переродженого героя», за

Дж. Кемпбеллом, і формуючи ідентичність як самооборону. У «Позивному “Бандерас”» наратив розвідки в рідному селі побудований через обмежений час (три доби), де конфлікт («руській мір» vs українська лояльність) підкреслює трансформацію звичайних громадян у захисників, сприяючи наративу опору як громадянського обов’язку. Загалом, наратив війни та опору слугує механізмом мобілізації, де оповідні елементи (бінарні опозиції, трансформації) транслиують ідею незламності, сприяючи громадянській ідентичності як активному вибору в боротьбі.

Наратив соціально-психологічних колізій і конфлікту поколінь у сучасному українському ігровому кіно є структурованою оповіддю, що досліджує внутрішні конфлікти особистості та суспільства, часто через нелінійну структуру або суб’єктивну точку зору, де конфлікт (традиції vs сучасність, травма vs відновлення) розв’язується через рефлексію та моральний вибір. Цей наратив, резонуючи з «мультикультурним наративом» дослідження CAT-UA 2024 року, де акцентуються внутрішні відмінності і конфлікти усередині суспільства (регіональні, поколіннєві, гендерні), адаптується в кінематографі для осмислення війни як каталізатора соціальних трансформацій. У контексті російсько-української агресії він формує громадянську ідентичність як процес внутрішнього діалогу, де психологічні колізії та конфлікти поколінь стають метафорою ширшого суспільного зцілення, сприяючи єднанню через емпатію до «іншого» в межах нації.

У фільмах, що звертаються до фольклору та міфів, цей наратив структурується як переосмислення традицій у сучасному контексті, де конфлікт поколінь проявляється через зіткнення стародавніх норм з реаліями війни. Наприклад, у «Конотопській відьмі» (2024, реж. А. Колесник) [124] (кадри з фільму наведено у Додатку В, Рис. В.29) оповідь розгортається як трансформація прадавньої відьми, яка зрікається сил заради мирного життя з коханим Андрієм, але повертається до чаклунства для помсти окупантам після його загибелі. Лінійна структура на тлі окупації Конотопа переплітає психологічну колізію (відмова від спадщини vs необхідність опору) з

соціальним конфліктом, де феміністичний образ відьми стає символом поколіннєвого опору, резонуючи з бажанням помсти українців. Фільм, позиціонований як «терапія травм війни», осмислює конфлікт як моральний вибір, де жорстокість стає катарсисом, сприяючи ідентифікації глядача з нацією як спільнотою, що зцілює рани через міфологічну рефлексію. Подібно, у «Сторожовій заставі» (2017, реж. Ю. Ковальов) [255] (кадри з фільму наведено у Додатку В, Рис. В.30) наратив переносить сучасного хлопця через портал часу до давньоруських богатирів, де конфлікт поколінь (наївність сучасності vs мудрість минулого) розв'язується через спільний опір половцям. Структура оповіді як пригодницький квест з елементами фентезі переплітає психологічні колізії (самоідентифікація героя) з соціальними (захист застави як метафора кордонів), перетворюючи фольклор на інструмент єднання поколінь, що резонує з війною як вічною боротьбою за свободу.

Драматичного виміру цей наратив набуває в сімейних історіях, де війна стає каталізатором поколіннєвих конфліктів і психологічних криз. У «Обміні» (2022, реж. В. Харченко-Куліковський) (кадри з фільму наведено у Додатку В, Рис. В.33) оповідь структурована як вестерн-драма про батька-хірурга, який намагається повернути сина-полоненого, де конфлікт (батьківська любов vs жорстокість війни) розв'язується через моральний вибір, що перевертає долі сімей. Нелінійні елементи (паралельні лінії двох родин) підкреслюють соціальну колізію, де війна тестує стосунки батьків і дітей, транслуючи ідею опору як сімейної солідарності. Фільм осмислює психологічні наслідки як універсальну травму, сприяючи формуванню ідентичності як емпатії в суспільстві з глибокими розколами. Аналогічно, у «Доньці» (2024, реж. Є. Олесов) (кадри з фільму наведено у Додатку В, Рис. В.35) наратив про 17-річну Ольгу з порушенням слуху, яка потрапляє в полон з родиною під час окупації Бучі 2022 року, вибудовується як психологічний трилер у замкнутому просторі будинку. Конфлікт поколінь (підлітковий бунт vs сімейна динаміка) нагнітається через годину напруги, де травма окупації стає метафорою внутрішніх криз, резонуючи з дискусіями про етику зображення геноциду.

Стрічка транслює наратив зцілення через стійкість, де героїня символізує надію для покоління, що втратило світ, але не віру.

У психологічних драмах наратив колізій фокусується на внутрішніх травмах, де війна як тло посилює конфлікт між реальністю та спогадами. У «Поганих дорогах» (2020, реж. Н. Ворожбит) (кадри з фільму наведено у Додатку В, Рис. В.34) структура як збірник новел про жителів Донбасу та їхні стосунки з військовими розгортається через суб'єктивні точки зору, де конфлікт (абсурд війни vs буденність) розв'язується через надривні рефлексії про особисте. Фільм осмислює соціальні колізії (насильство, приниження) як етичні дилеми, де сила протиставляється безсиллю, сприяючи рефлексії над людяністю в умовах конфлікту. У «Мишоловці» (2023, реж. С. Касторних) (кадри з фільму наведено у Додатку В, Рис. В.38) оповідь про пораненого солдата Антона, замуваного в бліндажі, структурована як лінійний наратив виживання в замкнутому просторі, де психологічний конфлікт (ізоляція vs прагнення до життя) підкреслює любов до сім'ї як мотивацію і опір як універсальну цінність. Фільм, знятий військовим про військових, транслює наратив опору як внутрішньої сили, резонуючи з поколіннєвими травмами.

У соціальних драмах наратив переплітається з побутовими проблемами, як у «Медовому місяці» (2024, реж. Ж. Озірна) (кадри з фільму наведено у Додатку В, Рис. В.36), де оповідь про пару, що ховається в квартирі під окупацією Київщини, побудована як інтимна драма без жорстокості, де конфлікт (ізоляція vs стосунки) розв'язується через випробування. Фільм осмислює поколіннєві колізії як тест на емпатію, сприяючи ідентифікації з цивільними в тилу. У «Війні очима тварин» (2024, реж. М. Слабошпицький, А. Лідаговський, М. Тузов, О. Мамедов, С. Костюк, Ю. Шашкова, І. Сауткін) (кадри з фільму наведено у Додатку В, Рис. В.39) як альманаху новел конфлікт (війна vs порятунок) підкреслює екологічні загрози та тест на людяність, транслюючи солідарність як соціальну норму. Наратив тут фокусується на послідовності історій порятунку тварин як метафорі людяності, і водночас інклюзивності, де тварини об'єднують різні регіони та соціальні групи.

У «Я працюю на цвинтарі» (2021, реж. О. Тараненко) (кадри з фільму наведено у Додатку В, Рис. В.40) оповідь про Олександра, що шукає сенс серед смерті, структурована як психологічна драма, де конфлікт (травма vs примирення) резонує з війною як постійним фоном, сприяючи рефлексії над життям. Цвинтар як простір дії символізує постійну присутність травми, де оповідь примирення з минулим резонує з суспільною потребою зцілення. У «Памфірі» (2022, реж. Д. Сухолиткий-Собчук) [105] (кадри з фільму наведено у Додатку Г, Рис. Г.11) наратив боротьби з корупцією на Буковині переплітається з традиціями Маланки, де конфлікт поколінь (традиції vs зміни) осмислює соціальні стереотипи, транслуючи опір як баланс між культурними нормами та сучасними викликами. Суб'єктивна точка зору в «Памфірі» через обряди Маланки протиставляє традицію сучасності, роблячи конфлікт батька–сина метафорою поколіннєвого розриву в умовах війни. Отже, наратив соціально-психологічних колізій і конфлікту поколінь слугує механізмом внутрішнього осмислення війни, де оповідні елементи (суб'єктивні точки зору, циклічні конфлікти) дають змогу переосмислити травму як шлях до зцілення, сприяючи формуванню зрілої громадянської ідентичності через емпатію та рефлексію.

На підставі виокремлених домінуючих наративів сучасного українського ігрового кіно для систематизації їхньої суті, ключових оповідних механізмів та ілюстративних прикладів подано Таблицю 2.1.

Таблиця 2.1.

Типологія наративів у сучасному українському кінематографі в контексті формування громадянської ідентичності

Наратив	Суть та ключова ідея	Ключові оповідні механізми	Приклади фільмів
Національної ідентичності та єднання	Транслує ідею колективної стійкості та «ми–групи» як основи опору зовнішній загрозі; резонує з «громадянським	Множинна точка зору, символіка спільних цінностей, лінійний час з кульмінаційним єднанням	«Кіборги» (колективний герой аеропорту), «Черкаси» (трансформація екіпажу через гімн), «Війна очима тварин» (альманах як метафора інклюзивності)

	єднанням» (CAT-UA 2024)		
Історичної травми	Осмилює колективні рани минулого як пояснення сучасних конфліктів; резонує з «боротьбою за українську культуру» (CAT-UA 2024)	Циклічна/паралельна часова шкала, множинні свідчення, катарсис через переосмислення	«Довбуш», «Захар Беркут» (паралелі минулого з сучасністю), «Буча» (свідчення як продовження історичного ланцюга травм)
Війни та опору	Транслює активне протистояння агресору як моральний імператив; бінарна опозиція «свій–чужий»	Реальний час або інтенсивна послідовність, трансформація героя, символіка незламності	«Снайпер. Білий ворон» (індивідуальний квест опору), «Позивний “Бандерас”» (обмежений час розвідувальної операції), «Мишоловка» (замкнутий простір виживання)
Соціально-психологічних колізій і конфлікту поколінь	Досліджує внутрішні конфлікти особистості та суспільства (традиції vs сучасність, травма vs зцілення); резонує з «мультикультурним» наративом (CAT-UA 2024)	Суб’єктивна точка зору, нелінійна структура, метафоричний простір (цвинтар, обряди)	«Памфір» (конфлікт традицій Маланки з сучасністю), «Я працюю на цвинтарі» (психологічне примирення з втратами), «Погані дороги» (новели як рефлексія буденності війни)

Таким чином, домінуючі наративи сучасного українського ігрового кіно – національної ідентичності та єднання, історичної травми, війни та опору, а також соціально-психологічних колізій і конфлікту поколінь – функціонують як структуровані оповіді, що транслюють ключові ідеї та цінності в умовах російсько-української війни. Вони не лише відображають актуальні соціокультурні виклики, а й беруть активну участь у формуванні громадянської ідентичності, перетворюючи індивідуальні та колективні досвіди на механізми культурного опору, консолідації суспільства та рефлексії над травмою. Через специфічні оповідні стратегії – лінійну чи циклічну часову шкалу, множинні точки зору, бінарні опозиції та символіку – ці наративи демістифікують імперські міфи, відновлюють культурну пам’ять і

пропонують моделі поведінки, орієнтовані на єдність, моральну стійкість та емпатію. Таким чином, українське ігрове кіно періоду війни стає не лише художнім відображенням реальності, а й потужним інструментом суспільної трансформації, що сприяє утвердженню зрілої національної свідомості та відкриває шлях для поствоєнного осмислення ідентичності.

Висновки до розділу

Сучасний український ігровий кінематограф є репрезентативним простором для утвердження громадянської ідентичності, трансформуючись із засобу розваги на дієвий інструмент культурного опору та декодування національних смислів.

Кінематографічна реінтерпретація текстів культури та історичних постатей (Захара Беркута, Олекси Довбуша, Богдана Хмельницького, Тараса Шевченка, Василя Стуса) є ключовим механізмом деколонізації пам'яті. Переосмислення трагічних подій (депортації кримських татар у «Хайтармі» та «Додому», боротьби УНР та УПА у фільмах «Крути 1918» та «Червоний») крізь призму сучасної війни дає змогу деконструювати нав'язані імперські міфи про «спільну долю» та замінити їх наративом безперервності національного спротиву. Це забезпечує відновлення тяглості історичної пам'яті як підґрунтя самоусвідомлення сучасного громадянина.

Траєкторія трансформації кіногероя маркує перехід від індивідуальної травми до прийняття колективної відповідальності, що візуалізує процес появи активного суб'єкта дії. Подолання «комплексу жертви» відбувається через складний екзистенційний вибір, де особистий біль персонажа трансформується у волю до захисту спільноти (від вчителя Миколи у «Снайпер. Білий ворон», що стає професійним месником, до добровольця Сергія у «Атлантиді», який долає посттравматичний стресовий розлад через соціальну дію). Така зміна внутрішньої мотивації – від захисту приватного простору до відстоювання ціннісних кордонів нації – стимулює глядача до

аналогічної ціннісної переорієнтації, перетворюючи пасивне співчуття на готовність до громадянської участі.

Розгалужена типологія героїчних образів (воїн-захисник, волонтер, цивільний учасник спротиву) структурує множинні позиції для ідентифікації глядача, сприяючи суспільній консолідації. Кожен із цих типів пропонує специфічну модель громадянської поведінки: професійну жертвовність військового (Серпень у «Кіборгах», капітан Авдеєв у «Мирному-21»), дієву емпатію волонтера чи етичну незламність цивільного в умовах окупації (Ірина у фільмі «Клондайк», герої новел «Погані дороги»). Завдяки цій варіативності кіно залучає до процесу самоідентифікації різні соціальні верстви, легітимізуючи різноманітні форми служіння суспільству та формуючи інклюзивний образ сучасної політичної нації.

Репрезентація ворога як «раціоналізованого Іншого» забезпечує чітке окреслення меж власної ідентичності через механізм опозиційного декодування. Відмова від деперсоналізованого зображення антагоніста на користь аналізу його ідеологічних мотивів (зокрема, через діалог головного героя з полоненим представником проросійських сил у фільмі «Кіборги», де зіштовхуються радянський ностальгійний наратив та український державотворчий дискурс) дає змогу висвітлити засадничий конфлікт між тоталітарною та демократичною системами цінностей. Виявлення раціональних, але антигуманних мотивів агресора посилює громадянську самосвідомість глядача, спонукаючи до свідомого відкидання ворожих наративів та утвердження власної суб'єктності.

Докорінна трансформація гендерних ролей – від пасивних об'єктів захисту до активних суб'єктів війни – відображає еволюцію суспільної ієрархії в Україні. Жіночі образи, наділені бойовим досвідом та політичною волею (аеророзвідниця Ліля у «Баченні метелика»), руйнують патріархальний стереотип «тилового супроводу». Жінка-воїн або жінка-активістка в екранній репрезентації постає автономним суб'єктом дії, що поєднує професійну компетентність та емоційну стійкість. Це суттєво розширює межі

ідентифікаційних можливостей для жіночої аудиторії, переосмислює класичне поняття героїзму та утверджує інклюзивну модель громадянської суб'єктності як основу суспільної консолідації.

Семіотичне наповнення просторових опозицій (фронт/тил, місто/село, окупація/свобода) функціонує як когнітивна карта громадянського вибору. Простір фронту в кінонарративі постає як місце граничного випробування ідентичності, тоді як простір тилу – як зона ресурсної підтримки та солідарності. Взаємодія цих просторів (будинки на лінії фронту у «Клондайку», кордон між миром і війною у «Памфірі», блокпости у «Поганих дорогах») підкреслює цілісність українського соціокультурного ландшафту, утверджуючи думку про неподільність відповідальності за майбутнє держави незалежно від географічного розташування суб'єкта.

Домінуючі наративи національної єдності, історичної травми та соціально-психологічних колізій створюють простір для інтерналізації громадянських цінностей. Використання циклічних структур, символізму («Я працюю на цвинтарі», «Памфір») та множинних точок зору дає змогу художньому тексту резонувати з безпосереднім досвідом Революції Гідності та війни. Це перетворює глядача з пасивного споживача контенту на активного співтворця сенсів, де процес ідентифікації з героєм стає етапом формування реальної громадянської позиції.

РОЗДІЛ 3

ІНСТИТУЦІЙНІ ТА МІЖНАРОДНІ ВЕКТОРИ РОЗВИТКУ ІГРОВОГО КІНО ЯК РЕСУРСУ СУСПІЛЬНОЇ КОНСОЛІДАЦІЇ

3.1. Українське ігрове кіно як інструмент культурної дипломатії та міжнародної адвокації

Міжнародне визнання українського кіно є важливим чинником консолідації суспільства та утвердження громадянської ідентичності. Успіхи на престижних кінофестивалях формують відчуття національної гордості, руйнують колоніальні стереотипи та демонструють світові культурну спроможність України. Участь українських фільмів у міжнародних фестивалях виконує подвійну функцію: у зовнішньому вимірі – це культурна дипломатія та формування позитивного іміджу країни, тоді як у внутрішньому – це інструмент консолідації через спільне переживання успіху та визнання на світовій арені. Особливого значення ця функція набуває в умовах війни, коли кіно стає голосом України у світі. Це підтверджує кінокритик і виконавчий продюсер телеканалу *Суспільне. Культура* Лук'ян Галкін, стверджуючи, що саме фестивалне кіно виконує функцію культурної дипломатії, розповідаючи «про нас світові» [264].

Наприклад, «Плем'я» (2014) (кадри з фільму наведено у Додатку В, Рис. В.44) Мирослава Слабошпицького, відомого своєю експериментальною пристрасстю до кіномови, став справжнім мистецьким відкриттям і безпрецедентним успіхом для українського кінематографа. Фільм здобув три нагороди на Каннському кінофестивалі, включаючи Гран-прі «Тижня критики» [253; 282]; (Додаток Г, Рис. Г.1), і викликав резонанс у світовій пресі завдяки не лише своїй особливій формі, а й універсальній історії про людську жорстокість та виживання. Унікальність фільму полягає в тому, що спілкування в ньому відбувається виключно жестовою мовою, без жодного усного слова, субтитрів, дубляжу чи музичного супроводу. Це не просто

режисерський прийом, а принципова позиція, яка перетворює глядача на активного учасника. Виключивши слуховий канал, режисер змусив аудиторію «слухати» очима, максимально занурюючись у візуальну розповідь і світ героїв. Цей сміливий експеримент полягає в радикальному відході від традиційного кінематографа та використанні довгих кадрів без монтажних склейок, що створює ефект безперервного спостереження. Глядач не просто дивиться історію, а ніби стає її безпосереднім свідком. Завдяки цьому прийому режисер розповів історію, яка не потребує перекладу. Конфлікт у школі-інтернаті для глухих підлітків є метафорою для будь-якого суспільства, де панують насильство, ієрархія та боротьба за владу. Глядач відчуває драму без слів, сприймаючи емоції через міміку, жести та мову тіла. Саме ця універсальність, що дала фільму можливість подолати мовні бар'єри, зробила його міжнародною сенсацією. В Україні успіх «Племені» викликав хвилю національної гордості та широке медійне висвітлення [21; 253; 274; 283], стимулюючи інтерес до вітчизняного кіно та доводячи спроможність українських митців створювати твори світового рівня.

Після тріумфу в Каннах «Плем'я» здобув понад 30 нагород та 25 номінацій на різних міжнародних фестивалях по всьому світу [191]. Серед них: AFI Fest (Американський інститут кіно) у Лос-Анджелесі, де фільм отримав VIZIO Visionary Special Jury Award – це визнання було безпрецедентним для українського кіно в Голлівуді; Премія Європейської кіноакадемії (European Film Awards) як «Європейське відкриття року»; BFI London Film Festival (Лондонський кінофестиваль) – приз за найкращий дебютний фільм (Sutherland Award); кінофестиваль у Мілані – приз за найкращий повнометражний фільм; кінофестиваль у Стокгольмі – «Бронзовий кінь» за найкращий фільм. Схвальні відгуки фільм отримав й від провідних кінокритиків і видань: *The Hollywood Reporter* назвав фільм «багатим, дивним і дуже оригінальним» [353]; *The Guardian* оцінив його у чотири зірки, назвавши «гіпнотичним і водночас жахливим» [337]; *Rolling Stone*, американське спеціалізоване медіа, відоме як один із найвпливовіших онлайн-

ресурсів у сфері музики, культури, кіно, телебачення та політики, включив «Плем'я» до списку 50 найкращих фільмів десятиліття [399].

Саме через свій радикальний підхід до мови та форми фільм викликав бурхливі дискусії, які можна представити за кількома ключовими аспектами:

– обговорення щодо мови та форми. Найбільший резонанс викликала принципова відмова режисера від субтитрів чи дубляжу. Частина критиків та глядачів вважала цей підхід геніальним експериментом, що посилює ефект занурення та передає відчуття ізоляції героїв [337; 343], інші сприймали це як бар'єр, що ускладнює сприйняття [398; 401]. Утім, більшість визнала це сміливим і новаторським рішенням [375]. Відсутність звукового супроводу перетворила жести та мову тіла на головний інструмент оповіді, що викликало дискусії про, умовно кажучи, «силу мовчання» [403];

– морально-етичні суперечки. Фільм містить сцени надзвичайної жорстокості, насильства та відвертий показ соціальних проблем (проституція, кримінал), що стало предметом гострих суперечок. Деякі критики звинувачували режисера в надмірній експлуатації теми, називаючи це «презирливими експлуатаційними тактиками» [321; 398; 401], тоді як інші відстоювали його рефлексію на руйнування, право на жорстку, «безкомпромісну» художню форму [400; 403]. Цей натуралізм змусив глядачів замислитися над природою людської жорстокості та «законом джунглів», який панує в закритому середовищі;

– репрезентація спільноти глухих. Оскільки всі актори фільму мають порушення слуху, виникли дискусії щодо того, чи адекватно зображено їхнє середовище [321]. Нарікання стосувалися того, що фільм концентрується на кримінальних аспектах життя підлітків, що може створити стереотипне уявлення про всю спільноту. [19]. Однак більшість визнала, що фільм не є документальним і не ставить за мету репрезентувати всіх, а використовує це середовище як універсальну метафору для показу дистопії [356].

Таким чином, фільм «Плем'я» став не просто кінематографічним явищем, а потужним каталізатором для обговорень, що вийшли далеко за межі кінокритичних кіл, зачепивши теми мистецьких меж, соціальної відповідальності та універсальності людської драми. Крім того, «Плем'я» є потужним прикладом культурної дипломатії, прикладом утвердження позитивного іміджу країни як джерела інновацій, високого мистецтва та інтелектуальної сміливості. До 2014 року західна аудиторія часто сприймала українське кіно або як частину радянської спадщини, або як «кіно з периферії». Триумф «Племені» в Каннах і його подальше визнання у світі довели, що український кінематограф є сміливим, експериментальним і здатним створювати новаторські твори. Це стало вражаючим сигналом для міжнародної спільноти. Використовуючи мову жестів, фільм подолав мовні бар'єри та дав іноземцям можливість відчувати емоційний зв'язок з українським мистецтвом без необхідності перекладу. На відміну від «жорсткої сили» військових дій, культурна «м'яка сила» вибудовує позитивне сприйняття країни через її культуру. Успіх «Племені» засвідчив, що Україна є частиною світового художнього процесу, а її митці – новаторами. Він сприяв інституційному й репутаційному утвердженню українського кіно в міжнародному культурному просторі, що, у свою чергу, розширило можливості міжнародної дистрибуції та фестивальної присутності інших українських фільмів, зокрема «Атлантида» та «Додому».

«Атлантида» (2019) (кадри з фільму наведено у Додатку В, Рис. В.31) – робота Валентина Васяновича, режисера, який працює з візуальним стилем, доводячи його до крайньої строгості та лаконічності – здобула головний приз у програмі «Горизонти» на Венеційському кінофестивалі [74; 276], що є однією з найпрестижніших нагород у світі (Додаток Г, Рис. Г.2). Згодом фільм був проданий для показу групі каналів НВО Eastern Europe [215], забезпечивши йому ширшу аудиторію та міжнародне визнання. Фільм, що зображує постапокаліптичну Україну після перемоги у війні з Росією, але з територіями, визнаними непридатними для життя, є потужною метафорою.

Він не просто розповідає історію, а створює універсальний образ, що резонує з темами екологічної катастрофи, травми та людської стійкості. Через кінематографічну мову, що складається з довгих статичних кадрів, режисер запрошує глядача до медитативного спостереження за світом, що відновлюється. Кожен кадр – це завершена композиція, яка дає змогу побачити деталі зруйнованого, але живого світу. Наприклад, в одній зі сцен головний герой Сергій (у виконанні ветерана АТО Андрія Римарука) мовчки розбирає завали, і цей довгий, майже документальний кадр передає не лише фізичну, а й психологічну травму. Не поспішаючи, камера дає глядачеві змогу помітити деталі, які свідчать про внутрішню стійкість. Сцени, де герої мовчки виконують складну фізичну працю, передають не тільки їхню виснаженість, а й непохитність духу. Це переводить фокус із зовнішнього, видимого конфлікту на внутрішню, ментальну боротьбу та стійкість. Фільм показує, що навіть у зруйнованому світі українці продовжують боротися за людяність і власну гідність. Таким чином, Валентин Васянович, свідомо відмовляючись від динаміки, руйнує стереотип про «відсталу периферію» чи «жертву», показуючи Україну як націю з філософським сприйняттям трагедії, глибокою внутрішньою силою та здатністю до відродження. Ця унікальна візуальна мова є важливим елементом культурної дипломатії – презентація країни не лише через біль, а й через її внутрішню силу та здатність до відновлення.

Критики відзначили в «Атлантиді» унікальний підхід до теми війни. Зокрема, *The New York Times* назвала фільм «надто переконливою дистопією» [352], підкреслюючи, як він передає відчуття зруйнованого світу без зайвої мелодраматичності. *The Guardian* охарактеризувала його як «дивно оптимістичне дослідження зруйнованої війною України» [354], вказуючи на те, що навіть у найскладніших умовах є надія на відродження та людяність. Особливу дискусію в медіа викликала тема посттравматичного стресового розладу – це переконливий доказ того, як мистецтво може стати платформою для арикуляції глибоких і болючих суспільних проблем. Медійна рецепція

фільму «Атлантида» у контексті посттравматичного стресового розладу зосереджувалася на кількох ключових аспектах:

– головний герой як уособлення травми. Критики відзначали, що головний герой, ветеран Сергій, є показовим прикладом людини з посттравматичним стресовим розладом [319; 364]. Його дії – відсутність емоцій, спроби суїциду, епізоди агресії – були не просто частиною сюжету, а реалістичним відображенням наслідків війни. Відсутність динаміки в його поведінці до зустрічі з волонтеркою Катєю сприймалася як метафора внутрішньої «замороженості» та нездатності героя повернутися до мирного життя [320];

– реалістичність через непрофесійних акторів. Режисер запросив на головні ролі ветеранів та парамедиків, що надало фільму документальної достовірності, адже актори не грали, а ніби проживали власний досвід на екрані. У медіа це викликало хвилю коментарів від військових та їхніх родин, які ідентифікували у стрічці знайомі симптоми і переживання [359]. Це сприяло ширшому обговоренню проблеми посттравматичного стресового розладу серед тих, хто раніше її ігнорував;

– відсутність переможного пафосу. Фільм показує не триумфальну перемогу, а її наслідки – зруйновану землю та зломлених людей. Цей підхід став предметом дискусій [289], оскільки він кидав виклик традиційним наративам про війну. Обговорювалося, наскільки важливо розповідати не лише про героїзм на фронті, а й психологічну ціну, яку платить суспільство за перемогу. Ця дискусія допомогла поглибити розуміння того, що війна не закінчується з останнім пострілом.

Таким чином, фільм «Атлантида» – не лише художній твір, а й важливий соціальний діалог, який актуалізує тему посттравматичного стресового розладу та психологічної реабілітації ветеранів в українському суспільстві. Крім того, фільм не просто розповідає про війну, а гуманізує її наслідки. Замість того, щоб показувати бойові дії та військову техніку, він

зосереджується на психологічному стані людей після війни та на екологічній катастрофі. Такий підхід дає змогу міжнародній аудиторії краще зрозуміти трагедію. Глядачі з усього світу можуть ідентифікувати себе з героями, які борються з посттравматичним стресовим розладом та прагнуть знайти сенс життя у зруйнованому світі. Фільм переводить проблему з «української війни» на універсальну тему «людина після війни», яка є близькою для багатьох. Західна аудиторія здебільшого бачить війну крізь призму новинних репортажів, тоді як «Атлантида» демонструє, що війна має не лише військові, а й глибокі соціальні, психологічні та екологічні наслідки. Це розширює розуміння трагедії та підкреслює зрілість українського кіно, здатного до глибокої художньої рефлексії. Фільм показує Україну не як беспорядну жертву, а як націю, спроможну осмислити власну травму через високе мистецтво. Це є потужним сигналом культурної стійкості та інтелектуальної сили.

Вирізняючись серед стрічок, що піднімають питання етнічної ідентичності, фільм «Додому», світова прем'єра якого відбулася на Каннському кінофестивалі [232] (Додаток Г. Рис. Г.3), є прикладом того, як індивідуальна драма стає відображенням національної трагедії [147]. Режисер Наріман Алієв, як вправний оповідач, свідомо уникає безпосереднього зображення конфлікту, пов'язаного з анексією Криму. Натомість він зосереджується на внутрішньому світі двох героїв – батька та сина, чия спільна подорож з Києва до окупованого півострова, щоб поховати загиблого старшого сина за мусульманським звичаєм, порушує питання втраченої батьківщини, генетичної пам'яті та конфлікту поколінь.

Одним із найважливіших аспектів фільму, що обговорювався критиками, є використання жанру «роуд-муві» як потужної метафори [244; 378]. Фізичний шлях батька і сина стає шляхом до відновлення зв'язку з власною ідентичністю та корінням, що є ключовим для кримськотатарського народу. Під час цієї подорожі руйнується конфлікт поколінь, а герої знаходять спільну мову, колись втрачену. Фільм не поспішає, щоб показати конфлікт між

батьком і сином. Натомість режисер надає глядачеві простір, щоб зрозуміти і відчути, як саме розвиваються їхні стосунки. Це робить фільм емоційно напруженим, але водночас глибоко гуманним.

«Додому» насичений візуальними образами, які не потребують слів. Фільм відзначається мінімалістичним, спокійним, але дуже виразним візуальним стилем, що контрастує з підвищеною емоційною насиченістю сюжету. Наприклад, постійне використання кадру, в якому є тільки дорога, підкреслює безпорадність героїв і змушує глядача відчувати відчуженість та самотність. Пейзажі, що змінюються, символізують зміну їхнього стану, а відсутність музичного супроводу підсилює реалізм та почуття порожнечі, яке вони переживають [366; 378], це дає змогу зосередитися на кожному діалозі та жесті.

Соціально-політичні і культурні аспекти фільму охоплюють:

– ідентичність кримських татар. В обговореннях фільму підкреслювалася драма «втраченого» покоління, яке не має зв'язку з Кримом, та покоління, що живе надією на повернення [277; 369]. Конфлікт між батьком, що живе традиціями, і сином, який дивиться в майбутнє, став головною темою для дискусій;

– репрезентація культури. Для багатьох українців це був один із перших фільмів, що так глибоко занурював у культуру кримських татар, репрезентуючи їхні традиції, ритуали та сімейні цінності [370]. Фільм «Додому» продемонстрував, що за політичними гаслами стоять живі люди, їхні трагедії та мрії;

– «кіно про біль». Глядачі та критики описували фільм як «кіно про біль», що спонукає до рефлексії. Це обговорення підкреслювало, що стрічка не просто інформує про політичну ситуацію, а викликає сильні емоції, даючи змогу співпереживати героям та відчути на собі їхній тягар втрати та відчуження [236; 379].

Фільм «Додому» став важливим інструментом культурної дипломатії: по-перше, він персоналізує політичну проблему: переводить її з політичного рівня на рівень індивідуального людського досвіду, робить її зрозумілою та близькою для глядачів з різних країн; по-друге, репрезентує кримськотатарську культуру, репрезентуючи національну трагедію, уперше так глибоко зануривши міжнародну аудиторію в культуру кримських татар, показавши їхні традиції, звичаї та цінності. Погляд, зосереджений на стосунках батька і сина та їхньому горі, робить трагедію зрозумілою та емоційно близькою для кожного. Таким чином, фільм став важливим кроком у боротьбі зі стереотипами та у підвищенні обізнаності про цю спільноту. Хоча він і присвячений кримським татарам, його ключові теми – втрата батьківщини, пошук ідентичності та конфлікт поколінь – є універсальними. Завдяки цьому фільм здобув схвальний відгук глядацької аудиторії по всьому світу та засвідчив приналежність української культури до універсального надбання людства. Водночас фільм доводить, що українське кіно здатне не лише висвітлювати війну, але й досліджувати складні аспекти ідентичності та пам'яті, що є особливо важливим для утвердження України як суверенної та багатогранної держави.

Отже, «Атлантида», «Додому» та «Плем'я» представляють різний, але водночас взаємодоповнюючий погляд на травматичні події та їхні наслідки в українському суспільстві. Кожен із цих фільмів розкриває болючі теми по-своєму: один через символізм і антиутопію, другий – через особисту драму, третій – через радикальну форму. Разом вони демонструють, наскільки різноманітними можуть бути підходи українських митців до осмислення складних суспільних проблем. «Атлантида» – це художнє осмислення післявоєнних реалій, зразок художньої антиутопії, яка занурюється у психологічні та соціальні наслідки війни після її умовного закінчення, водночас це показовий приклад того, як кіно може досліджувати неочевидні наслідки війни для людської психіки та суспільства. «Додому» – це особиста драма, що розгортається в політичному контексті. Як приклад сімейної історії

в жанрі «роуд-муві», фільм використовує політичний конфлікт, щоб показати, як особистий біль стає частиною колективної історії та як мистецтво допомагає осмислити втрачену батьківщину. Нарешті «Плем'я» – це універсальна притча, яка через експериментальну форму змушує глядача «читати» мову тіла, фільм присвячений універсальним проблемам, відстороненим від конкретного політичного контексту.

Ці фільми не просто демонструють сміливі художні пошуки українського кінематографа, який перетворює травматичний досвід на мистецтво, здатне до діалогу з міжнародною аудиторією. Вони стали знаковими, флагманськими проєктами для української культурної дипломатії з кількох причин: 1) вони отримали найвищі нагороди на престижних фестивалях категорії «А» (Канни, Венеція), що забезпечило максимальну міжнародну увагу; 2) навколо них виникли найширші критичні дискусії, які вийшли за межі кінокритичних кіл і стали предметом культурологічного аналізу; 3) кожен із цих фільмів репрезентує окремий аспект української ідентичності – експериментальну сміливість («Плем'я»), осмислення війни («Атлантида») та етнічну багатоманітність («Додому»). Міжнародний успіх цих фільмів безпосередньо вплинув на консолідацію українського суспільства. Кожна нагорода на престижному фестивалі ставала предметом національної гордості, широко висвітлювалася в українських медіа та соціальних мережах, формуючи відчуття причетності до глобального культурного процесу. Це особливо важливо в контексті утвердження громадянської ідентичності, адже успіх українського кіно руйнує комплекс меншовартості та доводить спроможність української культури конкурувати на світовому рівні.

Цей резонанс у критичних колах та ефект національної консолідації є лише окремими складовими ширшої тенденції: системної присутності українського кіно на міжнародних майданчиках, як ознаки поступового формування стратегії культурної дипломатії через кінематограф. Ігрові фільми періоду 2014–2025 років активно представляють Україну на міжнародних кінофестивалях, формуючи її позитивний імідж та руйнуючи стереотипи про

«братні народи» чи «відсталу периферію». Теми війни, історичної спадщини та культурної самобутності особливо резонують з іноземною аудиторією, яка за допомогою кіно дізнається про реалії українського життя та його багатогранність. За підсумками 2022 року, попри значні виклики, пов'язані з повномасштабним вторгненням, українські фільми були представлені на всіх ключових міжнародних кінофестивалях, зокрема Каннському, Венеційському, Берлінському, Sundance, Торонтському, Міжнародному фестивалі документального кіно в Амстердамі (IDFA) та інших [153]. Представлення українського ігрового кінематографа на фестивалях і в прокаті в цей період, а також у наступні роки, значною мірою забезпечувалося стрічками, виробництво яких було розпочато або завершено до початку повномасштабної фази війни. Хоча експерти прогнозували можливу тривалу паузу в кіновиробництві через наслідки війни, скорочення державного фінансування, відсутність чіткої державної політики в галузі та тривалий цикл виробництва [153], фестивальна активність і випуск нових фільмів тривали й надалі протягом періоду повномасштабного конфлікту, демонструючи стійкість галузі.

Наприклад, фільм «Погані дороги» (2020, реж. Н. Ворожбит) на 35-му Міжнародному тижні кінокритиків у Венеції (2020 р.) – паралельній програмі Венеційського міжнародного кінофестивалю, здобув приз Веронського кіноклубу (Verona Film Club Award), що присуджується «найбільш інноваційному фільму конкурсу» [275] (Додаток Г, Рис. Г.6). «Відблиск» (2021, реж. В. Васянович) – перша українська стрічка, що брала участь в основній програмі Венеційського кінофестивалю і була номінована на головну нагороду «Золотий лев» (2021 р.) [154] (Додаток Г, Рис. Г.5).

На Каннському кінофестивалі у 2022 році відбулася світова прем'єра дебютної стрічки «Бачення метелика» (програма «Особливий погляд») (2022, реж. М. Наконечний) [166] (Додаток Г, Рис. Г.4), яку кінокритик Л. Галкін назвав «важливішим меседжем», що «дуже вчасно прозвучав у травні цього року, коли світ дізнався, що коїлось на окупованій Київщині» [264]. Того ж

року фільм «Клондайк» (2022, реж. М. Ер Горбач) здобув нагороду за найкращу режисуру в секції World Cinema Dramatic Competition на кінофестивалі Sundance – провідному майданчику незалежного кіно в США [155; 284] (Додаток Г, Рис. Г.8). Ця стрічка стала першим українським ігровим повнометражним фільмом, відзначеним на цьому фестивалі, а також першим українським проєктом, відібраним до основної конкурсної програми World Dramatic Competition.

Фільм «Памфір» (2022, реж. Д. Сухолиткий-Собчук) (кадри з фільму наведено у Додатку В, Рис. В.41) отримав чимало нагород в Україні і за кордоном – після світової прем'єри у 2022 році на Каннському кінофестивалі у програмі «Двотижневик режисерів» його відібрали до програм понад 40 фестивалів у 25 країнах світу [105] (Додаток Г, Рис. Г.11).

Дебютний український короткометражний ігровий фільм «Це побачення» (кадри з фільму наведено у Додатку В, Рис. В.37) (2023, реж. Н. Парфан) отримав спеціальну відзнаку Міжнародного журі на 73-му Берлінському кінофестивалі (2023 р.) [272] (Додаток Г, Рис. Г.9).

2024 рік став визначним для вітчизняного кінематографа, оскільки українські стрічки здобули широке міжнародне визнання на престижних кінофестивалях і перетворилися на дієвий інструмент культурної дипломатії та адвокації національних інтересів за кордоном. У 2024 році на Венеційському кінофестивалі відбулася світова прем'єра стрічки «Медовий місяць» (2024, реж. Ж. Озірна) (Додаток Г, Рис. Г.7), яка виборола головну нагороду Міжнародного кінофестивалю в Аррасі та Гран-прі на кінофестивалі в Софії–2025 [4]. Стрічка «Мишоловка» (2023, реж. С. Касторних) стала єдиним українським проєктом, відібраним до основної конкурсної програми в межах 28-го Талліннського кінофестивалю «Темні ночі» в Естонії (Tallinn Black Nights Film Festival) у листопаді 2024 року [115] (Додаток Г, Рис. Г.10). Світова прем'єра повнометражного художнього фільму «Буча» (реж. С. Тіунов) відбулася в жовтні 2024 року на 40-му Варшавському міжнародному кінофестивалі, де стрічка брала участь у міжнародному

конкурсі [241] (Додаток Г, Рис. Г.12). У лютому 2025 року англomовна версія фільму (з субтитрами) була продемонстрована в рамках турне одинадцятьма містами США, організованого до третьої річниці повномасштабного вторгнення країни-агресора в Україну за підтримки Посольства України в США. Покази супроводжувалися прес-конференціями та благодійними аукціонами з метою залучення американських політиків, медійних діячів та інфлюенсерів до підтримки України [288].

З 21 по 28 жовтня 2024 року у Варшаві відбувся *Ukraine! 9. Festival Filmowy* – єдиний у Польщі фестиваль, присвячений виключно українському кіно, під час якого було представлено 60 українських фільмів (документальних, ігрових, короткометражні роботи); організовано спеціальну секцію про кримських татар з переглядом фільму «Додому» режисера Н. Алієва [402] (Додаток Г, Рис. Г. 14).

У 2025 році художній фільм «Мати апостолів» (реж. З. Буадзе, 2020) було офіційно занесено до «Книги рекордів України» як найбільш титуловану стрічку в історії вітчизняного кінематографа (Додаток Г, Рис. 13). Високий рівень міжнародного визнання проєкту підтверджується безпрецедентною кількістю відзнак: станом на момент фіксації рекорду фільм здобув 88 світових нагород. Широка географія популяризації стрічки охопила 28 країн на п'яти континентах, де було проведено 62 фестивальні покази, що свідчить про значний резонанс твору в глобальному соціокультурному просторі та його вагомому роль у репрезентації України на світовій арені [279].

Отже, системна присутність вітчизняного ігрового кіно на численних міжнародних кінофестивалях та здобуття десятків престижних нагород свідчать не лише про високий художній рівень сучасних стрічок, а й про їх трансформацію у дієвий інструмент стратегічних комунікацій. У сучасному соціокультурному контексті міжнародні кінофоруми стали платформою для реалізації завдань культурної дипломатії та інструментом інформаційної протидії, що дає змогу транслювати об'єктивні наративи про події в Україні та сприяє консолідації національної самосвідомості. Участь українських проєктів

у конкурсних програмах світового рівня, їхнє відзначення експертною спільнотою та подальша інтеграція у глобальний дистрибуційний простір створюють умови для глибокої репрезентації національної ідентичності. Використання кінематографічних засобів для візуалізації історичних та сучасних подій сприяє ефективному поширенню знань про складний шлях державного становлення України, а також популяризує постаті визначних діячів вітчизняного культурного та політичного простору на міжнародній арені.

Зростання міжнародного визнання українського кінематографа та його стабільна присутність у світовому фестивальному просторі зумовили потребу в системній інституціоналізації інструментів культурної дипломатії. Провідним механізмом реалізації цієї стратегії стала діяльність Українських національних павільйонів, організація тематичних стендів та супровідних заходів на ключових кіноринках світу. Процес формування професійної репрезентації вітчизняної кіноіндустрії має тривалу динаміку: починаючи з 2008 року, Україна забезпечує постійну присутність на кіноринку Каннського міжнародного кінофестивалю, що дає змогу послідовно транслювати національні культурні наративи та ідентичність у глобальному контексті [173] (Додаток Г, Рис. Г. 15; Г.16). На сучасному етапі, в умовах повномасштабної агресії, ця діяльність набула особливого стратегічного значення, трансформувавшись у засіб боротьби за соціокультурну суб'єктність. За визначенням Державного агентства України з питань кіно, репрезентація українського голосу на провідних міжнародних майданчиках є необхідною умовою забезпечення культурної незалежності держави [173]. Тяглість вказаної інституційної традиції підтверджується функціонуванням Українського національного павільйону під час 78-го Каннського міжнародного кінофестивалю (13–24 травня 2025 р.) [93, с. 32; 172]. Пріоритетними завданнями роботи павільйону в цей період залишаються інтенсифікація міжнародної співпраці, розширення мережі партнерства та популяризація актуальних здобутків українського кіно у світі [172].

18 травня 2025 року на кіноринку *Marché du Film – Festival de Cannes* в Українському національному павільйоні відбулася панельна дискусія «Організація міжнародних кінофестивалів в Україні під час повномасштабної війни» [25] (Додаток Г, Рис. Г.17). Цей захід «надав міжнародній кіноспільноті глибше розуміння сучасних реалій культурного життя України в умовах війни та підкреслив стратегічну важливість підтримки українського кінематографа на глобальному рівні» [25].

Важливим майданчиком для налагодження міжнародної співпраці, обговорення перспектив копродукції та промоції сучасного українського кіно на світовій арені став Український день у Венеції у рамках 82-го Венеційського міжнародного кінофестивалю (3 вересня 2025 р.) [271] (Додаток Г, Рис. Г.18). Головною подією цього заходу стала панельна дискусія «Спільне виробництво з Україною: можливості та перспективи». Голова Держкіно А. Осіпов у своїй промові підкреслив «важливість державної підтримки галузі, розширення копродукційних можливостей за принципом мажоритарного фінансування та значення кінематографа у формуванні культурного іміджу України» [271].

Інституційне оформлення культурної дипломатії України у сфері кінематографа реалізується через розгортання національних стендів на провідних світових бізнес-платформах. Такі майданчики, як *European Film Market* (Берлін), *Marché du Film* (Канни) та *Industry Office* (Торонто), є критично важливими для інтеграції вітчизняного контенту в глобальний ринок. Упродовж 2024 року системна присутність української кіноіндустрії була забезпечена на 74-му Берлінському, 77-му Каннському та Міжнародному кінофестивалі у Торонто, що дало змогу підтримувати сталу увагу міжнародної спільноти до України [93].

У лютому 2025 року в межах ювілейного 75-го Берлінале ключовим осередком професійної взаємодії став Український національний стенд на кіноринку EFM (*European Film Market*) [273]. Функціонуючи під консолідуючим гаслом «Stand with Ukraine», стенд слугував платформою для

промоції актуального каталогу українських стрічок та адвокації інвестиційного потенціалу галузі (Додаток Г, Рис. Г.19). Програма індустріальних заходів на EFM передбачала професійні покази ігрових фільмів: «Ти – космос» (реж. П. Остріков); «Коли ти вийдеш заміж» (реж. О. Комаровський). Окремим стратегічним елементом культурної дипломатії став захід, присвячений стрічці «Буча», спрямований на актуалізацію теми російської агресії серед міжнародних байєрів та продюсерів [273].

Важливим етапом популяризації вітчизняного кіномистецтва у Західній півкулі стала участь України у 50-му ювілейному Toronto International Film Festival (TIFF) у вересні 2025 року. Цьогорічна експозиція відбулася під слоганом «Cinema For Liberty» («Кіно за свободу»), що підкреслювало ціннісний складник української присутності [230]. Український стенд на TIFF, історія якого ведеться з 2017 року, є головним інструментом просування національної кіноіндустрії в Північній Америці [230]. Його робота була зосереджена на кількох напрямках: промоція співробітництва: надання інформації про механізми копродукції, дистрибуції та сервісних послуг українських компаній; презентація контенту: експонування каталогу проєктів на стадіях виробництва та девелопменту (2023–2025), а також візуалізація стрічок офіційної програми через трейлери та постерну продукцію (Додаток Г, Рис. Г.20) [230]. У межах фестивалю відбулися світові прем'єри двох ігрових картин: «За Перемогу!» (реж. В. Васянович) та «Простий солдат» (реж. А. Рижиков і Х. К. Круз). Стратегічна значущість канадського майданчика обумовлена не лише підтримкою численної української діаспори, а й високим рівнем інтеграції кіноринку Канади у світовий дистрибуційний процес [230].

Ефективною формою популяризації вітчизняного аудіовізуального мистецтва за кордоном є проведення «Днів українського кіно» – комплексних заходів, спрямованих на зміцнення міждержавних культурних зв'язків. Зокрема, у Римі цей проєкт набув статусу щорічної події, що реалізується за ініціативи Посольства України в Італії та за підтримки Державного агентства України з питань кіно. Програма заходів традиційно поєднує демонстрацію

актуального кіноконтенту з роботою дискусійних платформ, де обговорюються перспективи розвитку індустрії в умовах глобальних викликів. У 2023–2024 роках ключовою локацією проєкту став Будинок кіно (Casa del Cinema) у Вілла Боргезе, де в грудні 2024 року відбувся цикл показів, покликаних об'єднати міжнародну спільноту через мову кіномистецтва [69] (Додаток Д, Рис. Д.2). Концептуальна мета заходу полягала у підтвердженні життєздатності та динамічного розвитку національної кінематографії попри умови повномасштабної агресії. Така ініціатива слугує доказом спроможності галузі створювати конкурентоспроможний продукт, що репрезентує суб'єктність України на міжнародній арені навіть у найскладніші історичні періоди [69].

Географія реалізації вказаної моделі культурної дипломатії у 2024 році не обмежилася Італією: аналогічні заходи з успіхом були проведені також у Латвії та Йорданії, що свідчить про системне розширення культурної присутності України в різних геополітичних регіонах [93, с. 29].

У 2025 році «Дні українського кіно» відбулися в Американському домі Мюнхена з метою «посилити культурний діалог між Україною та Німеччиною й представити голоси сучасного українського кінематографа у час, коли культура стала інструментом стійкості, самоусвідомлення й дипломатії» [278] (Додаток Д, Рис. Д.1). Під час заходу було презентовано нове покоління українських режисерів і нові історії, що формують сучасний наратив України у світі. Відкриттям програми стала стрічка «Медовий місяць» (2024, реж. Ж. Озірна). Цей захід вкотре підтвердив: «українське кіно – це не лише творчість, а й голос країни, що бореться; це спосіб говорити про складне, зберігати пам'ять і створювати спільні сенси разом із міжнародною аудиторією» [278].

Отже, усупереч системним деструктивним чинникам, зумовленим сучасними суспільно-політичними викликами, вітчизняна кіноіндустрія демонструє стійку динаміку інтеграції у глобальний культурний контекст. Кінематограф як репрезентативна платформа виконує стратегічну роль,

забезпечуючи трансляцію об'єктивної інформації про російсько-українську війну та водночас постаючи фундаментальним засобом збереження й актуалізації національної культурної ідентичності [108, с. 399–400]. Сучасне ігрове кіно трансформується у високоефективний канал міжнародної комунікації, здатний нівелювати кроскультурні та мовні дистанції. Завдяки здатності апелювати до універсальних людських цінностей через візуальні образи, кінематограф стає ключовим чинником у процесі конструювання позитивного міжнародного реноме України та посилення її суб'єктності у світовому інформаційному просторі.

У такому ракурсі практична реалізація зазначеного потенціалу кінематографа відбувається у площині культурної дипломатії, що набуває характеру двостороннього процесу. З одного боку, цей механізм передбачає активну зовнішню репрезентацію українського кіномистецтва (зокрема через функціонування національних павільйонів, стендів на провідних кіноринках та організацію «Днів українського кіно»). З іншого, він стимулює внутрішню експертну рефлексію щодо ролі аудіовізуального контенту у формуванні стратегічного іміджу України та зміцненні її позицій на світовій арені.

Ефективна культурна дипломатія неможлива без формування професійної спільноти, яка усвідомлює стратегічні цілі, володіє сучасними інструментами промоції та здатна до критичної рефлексії власної діяльності. Особливо гостро це питання постало в умовах повномасштабної війни, коли кіно стало одним із ключових інструментів донесення правди про Україну до міжнародної аудиторії. Відповіддю на цей виклик стала організація в Україні упродовж 2021–2025 років ряду спеціалізованих форумів, конференцій та дискусійних платформ, присвячених питанням культурної дипломатії через кінематограф. Ці заходи виконують кілька важливих функцій: по-перше, вони є майданчиком для обміну досвідом між практиками культурної дипломатії та обговорення стратегій просування українського кіно на міжнародній арені; по-друге, сприяють усвідомленню українською культурною спільнотою стратегічного значення кіно для формування міжнародного іміджу країни та

утвердження національної ідентичності; по-третє, залучають до діалогу міжнародних партнерів, що розширює можливості для копродукцій та спільних проєктів. Розглянемо основні з таких ініціатив.

8 вересня 2021 року в приміщенні Дирекції «Медіацентр» Державного підприємства «Генеральна дирекція з обслуговування іноземних представництв» відбувся онлайн-захід «Кіно та культурна дипломатія» у межах проєкту «Європейські цінності та культурна дипломатія: молодіжні зустрічі» [29] (Додаток Е, Рис. Е.1). Під час заходу було обговорено роль кінематографа як ефективного інструменту культурної дипломатії, а також ефективність та перспективи використання цього жанру мистецтва в українській дипломатії та формуванні іміджу України в світі [29].

Особливого значення такі культурні форуми набувають в умовах війни. Так, у червні 2022 року у Довженко-Центрі відбулася онлайн-дискусія «Кіно і культурна дипломатія: досвіди після 24 лютого 2022 року» [39] (Додаток Е, Рис. Е.2). У жовтні 2023 року у Львові відбувся соціальний форум інновацій та можливостей «Україна майбутнього 2.0», на якому виступив актор і режисер Ахтем Сеїтаблаєв з темою «Майбутнє українського мистецтва» [121] (Додаток Е, Рис. Е.5).

У вересні 2024 року у Києві започатковано культурну платформу «Україна відкрита світу» (Додаток Е, Рис. Е.3) – для пошуку шляхів популяризації української культури на міжнародній арені. Цей захід має на меті сприяти просуванню української культури на міжнародній арені в умовах війни [14]. «Українська культура – це голос нашої країни у світі. Ті, хто її несе, – це наші амбасадори, які здатні доносити світові правду про події в нашій країні. Водночас українські режисери, художники, актори, співаки вміють говорити правду універсальною, емоційною мовою мистецтва», – прокоментувала заступниця керівника Офісу Президента України О. Ковальська [269]. Дискусійні модулі платформи присвячені кінематографу, культурній дипломатії та промоції, які мають демонструвати, «як культура України інтегрована у світовий контекст і як важливо поширювати українські

наративи через міжнародні культурні платформи» [269]. У роботі платформи взяв участь американський актор Майкл Дуглас, який висловив захоплення мужністю українського народу та культурним багатством країни [269].

13 вересня 2024 року в рамках культурної платформи «Україна відкрита світу» відбулася панельна дискусія «Кіно – інструмент культурної дипломатії» (Додаток Е, Рис. Е.4), під час якої учасники обговорили вплив кіноіндустрії на іноземну аудиторію, перспективи розвитку та промоції української продукції за кордоном, а також виклики, що стоять перед кіновиробництвом у 2024–2025 роках [120].

Важливим складником розбудови міжгалузевого партнерства є Міжнародний форум культурної дипломатії, що реалізується Українським інститутом у співпраці з Міністерством закордонних справ України. 6 жовтня 2025 року відбулася шоста щорічна конференція, яка підтвердила статус форуму як провідного дискусійного майданчика для консолідації зусиль профільних експертів, державних діячів та культурних менеджерів [162]. Форум є спеціалізованою платформою для аналізу актуальних практик, розв'язання викликів та стратегічного планування майбутнього культурних відносин у глобальному вимірі [162]. Під час роботи форуму 2025 року було акцентовано на трансформаційних процесах, що відбуваються в українському культурному полі. Зокрема, генеральний директор Українського інституту В. Шейко у своєму виступі наголосив на «безпрецедентній увазі світу до України» та інтенсифікації національної культурної присутності за кордоном, а також підкреслив, що попри трагічні обставини та виклики воєнного часу, діяльність українських митців, науковців та інтелектуалів набула значно більшої видимості та затребуваності на міжнародній арені [159]. Відповідно до його оцінки, культурна та дипломатична спільноти зуміли професійно зреагувати на ці виклики, що було високо оцінено іноземними партнерами як приклад стійкості та ефективного управління культурними ресурсами в кризових умовах [159] (Додаток Е, Рис. Е.6).

Отже, український кінематограф функціонує як багаторівневий інструмент культурної дипломатії. Критична рецепція ігрових фільмів, представлених на міжнародних кінофестивалях, засвідчує, що художня досконалість та новаторство українського кіно здатні викликати широкий міжнародний резонанс і формувати новий образ України як країни високої культури та інтелектуальної сміливості. Системна участь українських фільмів у провідних світових кінофестивалях, організація національних павільйонів, стендів та «Днів українського кіно» за кордоном демонструють перехід від епізодичних успіхів до усвідомленої стратегії культурної дипломатії. Водночас проведення в Україні спеціалізованих форумів та дискусійних платформ свідчить про формування професійної спільноти, здатної до критичної рефлексії та стратегічного планування міжнародної діяльності вітчизняної кіноіндустрії. Таким чином, культурна дипломатія через кінематограф поєднує художню якість окремих творів із системною інституційною роботою, що забезпечує як міжнародне визнання України, так і консолідацію суспільства навколо спільних культурних досягнень.

3.2. Державна підтримка кіноіндустрії як механізм соціокультурної консолідації суспільства

Державна підтримка кінематографії в Україні пройшла значну еволюцію, відображаючи трансформацію культурної політики від пострадянського занепаду до стратегічного інструменту формування національної свідомості та консолідації суспільства. У перші десятиліття незалежності (1991–2013 рр.) фінансування кіноіндустрії було мінімальним і фрагментарним, що призводило до домінування російськомовного контенту та маргіналізації українського кіно. Ця тенденція відповідала загальному стану культурної сфери, де брак системної підтримки гальмував розвиток національного кінематографа як чинника ідентичності. Ситуація кардинально змінилася після Революції Гідності 2013–2014 років та початку російсько-

української війни, коли культура, зокрема кіно, стала пріоритетом державної політики. З 2014 року спостерігається стійка тенденція зростання фінансування та законодавчого регулювання, що перетворює кінематограф на інструмент культурного опору, збереження історичної пам'яті та міжнародної культурної дипломатії. В умовах повномасштабної збройної агресії значення українського кіно зростає експоненційно: воно не лише документує реальність, а й сприяє моральній підтримці населення, протидії дезінформації та утвердженню громадянської ідентичності як активної позиції солідарності та стійкості.

Ця тенденція відображена в ключових законодавчих актах, що поступово створювали системну базу підтримки. Закон України «Про кінематографію» (1998 р., з численними змінами, остання редакція – 15.11.2024 р.) [214] визначив правові засади діяльності в галузі кінематографії та врегулював суспільні відносини, пов'язані з виробництвом, розповсюдженням, зберіганням і демонструванням фільмів в Україні. Закон також визначив «національний фільм» як «створений суб'єктами кінематографії фільм, виробництво якого повністю або частково здійснено в Україні, основна (базова) версія мовної частини звукового ряду якого створена українською або кримськотатарською мовою» [214].

Важливим етапом формування системної державної політики в галузі кінематографії став проєкт Національної стратегії розвитку кіноіндустрії України на 2015–2020 роки (неофіційний текст), оприлюднений Державним агентством України з питань кіно 13 січня 2015 року [175]. Хоча документ залишився на рівні проєкту і не отримав офіційного затвердження, він став першою спробою комплексного осмислення ролі кіно в умовах постмайданної реальності та початку російської агресії. Стратегія визначала основні пріоритети, завдання та механізми реалізації державної політики, зокрема в кадровому, ідеологічному та соціальному вимірах. Особливу увагу приділено тому, що український національний кінематограф має виконувати важливі соціальну та патріотичну функції – формувати національну свідомість,

виховувати почуття гідності та відповідальності, протидіяти зовнішній агресії через культурні наративи. Документ передбачав комплексну оцінку стану української кіноіндустрії на початку 2015 року (виявлено кризу виробництва, брак інфраструктури, домінування іноземного контенту) та встановлював конкретні показники очікуваних результатів: збільшення кількості національних фільмів, зростання частки українського контенту в ефірі, розвиток інфраструктури (студії, кінотеатри), підготовку кадрів. Ці цілі, хоч і не були повністю реалізовані через брак фінансування та політичну нестабільність, утім заклали ідеологічну основу для подальших змін. Стратегія вперше офіційно визнала кіно як інструмент патріотичного виховання, що безпосередньо вплинуло на появу ряду відповідних ігрових фільмів у 2015–2020 роках (зокрема, «Кіборги», «Черкаси», «Позивний “Бандерас”»).

Аналізуючи цей етап, можна відзначити, що проєкт Стратегії став сполучною ланкою від реактивної політики (відповідь на кризу 2014 року) до проактивної: держава почала усвідомлювати кіно не лише як культурний продукт, а як стратегічний ресурс для формування громадянської ідентичності, протидії дезінформації та консолідації суспільства навколо цінностей свободи та єдності. Хоча документ не став обов'язковим, його ідеї заклали основу подальших реформ, зокрема Закону про державну підтримку кінематографії 2017 року, що підтверджує тенденцію до системного підходу в культурній політиці.

Саме з прийняттям Закону України «Про державну підтримку кінематографії в Україні» (№ 1977-VIII від 23 березня 2017 р.) [209], який запровадив механізми субсидій (до 80% кошторису), публічні пітчінги та стимулювання виробництва національних фільмів [209], відбулася стрімка інтенсифікація розвитку в українському кінематографі. Закон визначає, що «Держава забезпечує та стимулює виробництво (створення), розповсюдження, популяризацію та демонстрування національних фільмів у кіно-, відеомережах, на телебаченні, у мережі Інтернет тощо» (п. 5.1) [209]. Цей закон ознаменував перехід від декларативної до практичної підтримки

кінематографії, що дало потужний імпульс «новій українській хвилі» та суттєво збільшило кількість патріотичних стрічок.

Значущим кроком у формуванні довгострокової культурної політики стала Стратегія розвитку культури в Україні на період до 2030 року, схвалена Розпорядженням Кабінету Міністрів України № 293-р від 28 березня 2025 року [258]. Документ узагальнює тенденції розвитку культури в попередні роки та визначає стратегічні цілі на майбутнє, акцентуючи роль культурної сфери в зміцненні національної ідентичності та консолідації суспільства в умовах тривалої війни. Стратегія фіксує одну з ключових тенденцій 2016–2022 років – зміцнення української національної ідентичності через культуру, зокрема через розвиток кінематографа. Серед досягнень цього періоду у Стратегії виокремлено прийняття Закону України «Про державну підтримку кінематографії в Україні» (2017 р.) та виробництво фільмів і серіалів патріотичного спрямування, а також підтримку національної пам'яті шляхом усунення спадщини комуністичного тоталітарного режиму [258]. Ці заходи відображають стратегічний зсув: кіно визнається не лише як мистецька галузь, а й як інструмент формування громадянської свідомості, протидії гібридній агресії та збереження колективної пам'яті.

Серед цілей Стратегії – підвищення ефективності державних інституцій фінансування культури, включаючи кіноіндустрію. Для її досягнення заплановано ряд завдань, безпосередньо пов'язаних з розвитком кінематографа: оновлення законодавства для розширення повноважень Держкіно; запровадження програм інституційної підтримки та стимулювання партнерств задля інституційного розвитку агентства; впровадження регулярної оцінки впливу програм державних інституцій фінансування у сфері культури та секторі кіноіндустрії [258]. Ці заходи свідчать про тенденцію до професійної інституційної трансформації: від реактивної підтримки окремих проєктів до системного розвитку галузі як елемента культурної безпеки. Таким чином, Стратегія позиціонує кінематограф як ключовий чинник утвердження громадянської ідентичності, забезпечуючи умови для створення контенту, що

транслює наративи єдності, стійкості та культурної спадкоємності, тим самим сприяючи консолідації суспільства в умовах зовнішніх викликів.

Тенденція до посилення державної підтримки кінематографії набула подальшого розвитку після початку повномасштабного вторгнення 2022 року. У грудні 2025 року Верховна Рада України ухвалила Закон «Про внесення змін до деяких законів України щодо державної підтримки кінематографії» (№ 6194 від 18 грудня 2025 р.) [27], який удосконалює систему, вводячи ряд новацій, спрямованих на підвищення економічної стійкості галузі та її міжнародної конкурентоспроможності. Закон створює належні правові, організаційні та економічні умови для розвитку національної кіноіндустрії, охоплюючи весь цикл створення фільму – від стадії розробки сценарію до популяризації готового продукту на світовій арені. Його мета – трансформувати український кінематограф у економічно самодостатню та міжнародно визнану галузь, що одночасно слугуватиме інструментом культурної дипломатії та консолідації суспільства. Серед ключових новацій Закону:

- підтримка популяризації – кінофестивалі та кінопремії вперше офіційно визнаються суб'єктами кінематографії. Запроваджується поняття «популяризатори фільмів», які матимуть право на державну підтримку та податкові пільги для просування українського контенту;

- гнучке фінансування та національні рібейти – передбачено підтримку на стадії девелопменту (розробки сценарію) та поворотну фінансову допомогу для комерційного кіно. Для внутрішнього ринку вводяться кеш-рібейти: 30 % від касових зборів в Україні спрямовуватимуться на фінансування наступних проєктів того самого продюсера;

- цифровізація через портал «Дія» – взаємодія між державними органами та суб'єктами кінематографії переводиться в цифровий формат із використанням порталу «Дія» та Єдиного електронного квитка, що мінімізує бюрократичні процедури та знижує корупційні ризики;

– інвестиційна привабливість – удосконалюється система кеш-рібейтів для іноземних інвесторів, що має стимулювати міжнародні знімальні групи до реалізації проєктів в Україні;

– інклюзивність – усі фільми, створені за державної підтримки, обов’язково адаптуватимуться для осіб з порушеннями зору та слуху.

Крім того, згідно з Законом, реформується Рада з державної підтримки кінематографії шляхом запровадження відкритого конкурсного відбору її членів та встановлення їхньої персональної відповідальності. Закон також передбачає державне фінансування студентських дипломних робіт і можливість практики студентів у проєктах, що отримують держпідтримку (за запитом закладів вищої освіти). Як зазначив заступник голови профільного комітету Верховної Ради України, голова підкомітету у сфері кінематографії та реклами Павло Сушко, «зазначений закон – це не лише про кіновиробництво. Це про культурну дипломатію, економічний розвиток та нові можливості для України на глобальній арені. Створюється платформа для нового покоління продюсерів та режисерів, робимо систему прозорою, де головним експертом для комерційного кіно стає глядач» [45].

Ці новації свідчать про глибокий стратегічний зсув у державній культурній політиці: кінематограф перестає сприйматися виключно як економічна чи розважальна галузь і трансформується в елемент національної безпеки, культурної дипломатії та інформаційного суверенітету. Якщо раніше підтримка фокусувалася переважно на стимулюванні виробництва національних фільмів для внутрішнього ринку, то тепер акцент зміщується на глобальну присутність українського контенту, його доступність та інклюзивність. Введення кеш-рібейтів для іноземних інвесторів і національних продюсерів, підтримка популяризації через фестивалі та премії, а також цифровізація процесів через портал «Дія» створюють умови для залучення міжнародного капіталу та розширення аудиторії, що особливо важливо в умовах інформаційної війни. Водночас обов’язкова адаптація

фільмів для осіб з порушеннями зору та слуху, фінансування студентських робіт і реформа Ради з державної підтримки з конкурсним відбором демонструють соціальну орієнтацію політики, спрямовану на формування інклюзивного суспільства та виховання нового покоління кінематографістів, свідомих своєї ролі в утвердженні національної ідентичності. Такий підхід не лише підвищує економічну стійкість індустрії, а й посилює її функцію консолідації суспільства навколо спільних цінностей свободи, гідності та стійкості, одночасно протидіючи зовнішнім деструктивним впливам через поширення автентичних українських наративів на глобальному рівні.

Державна підтримка кінематографа реалізується переважно через Державне агентство України з питань кіно (Держкіно) та Раду з державної підтримки кінематографії (РДПК), що забезпечує конкурсний відбір проєктів і розподіл коштів. Основні механізми підтримки включають фінансування проєктів за результатами пітчінгів, а також надання статусів національного фільму для стрічок з високим україномовним контентом. Так, Рада з державної підтримки кінематографії є ключовим консультативно-дорадчим органом при Кабінеті Міністрів України, який з 2018 року відповідає за ухвалення рішень щодо фінансової підтримки національних кінопроєктів. Її діяльність безпосередньо впливає на формування репертуару українського кіно, сприяючи пріоритезації стрічок, що транслюють наративи опору, єдності та національної пам'яті, тим самим посилюючи роль кінематографа в консолідації суспільства та утвердженні громадянської ідентичності. Склад РДПК періодично переглядається для забезпечення професійності та прозорості. Діючу Раду затверджено Розпорядженням Кабінету Міністрів України № 986-р від 1 жовтня 2024 року «Про утворення Ради з державної підтримки кінематографії та затвердження її складу» [218]. У різні роки Раду очолювали відомі представники кіноіндустрії: з 2018 по 2021 роки – кіно- і телережисер Андрій Дончик («Кисневий голод, 1991; «Украдене щастя», 2004), креативний продюсер таких фільмів, як: «Чужа молитва», «Кіборги, Герої не вмирають», «Пекельна хоругва, або Різдво козацьке»; з 2021 по 2024

рік – кінопродюсер Артем Колюбаєв, відомий своєю роботою над проектами, що акцентують соціальні та патріотичні теми (зокрема, фільми «Я працюю на цвинтарі», «Памфір»); з жовтня 2024 року до 29 жовтня 2025 року – продюсер Андрій Осіпов, який з травня 2025 року також обіймав посаду голови Держкіно, що забезпечувало синергію між агентством і Радою. Розпорядженням Кабінету Міністрів № 1186-р від 29 жовтня 2025 року повноваження А. Осіпова в РДПК було достроково припинено [210], а від червня цю посаду обійняла Галина Вярвельська – юристка, директорка ТОВ «Пілот Продакшнс» [35]. Саме РДПК затверджує перелік фільмів, яким надається державне фінансування за результатами пітчінгів, організованих Міністерством культури, Держкіно чи Українським культурним фондом (УКФ). Цей механізм, попри критику щодо суб'єктивності оцінки, сприяє формуванню патріотичного репертуару, де пріоритет віддається проектам, що осмислюють воєнний досвід і культурну спадщину, тим самим посилюючи вплив кіно на суспільну свідомість і національну єдність.

Безпосередньо питаннями кінематографії опікується Держкіно, яке, згідно з Постановою Кабінету Міністрів України «Про затвердження Положення про Державне агентство України з питань кіно» (№ 277 від 17 липня 2014 року) [212], реалізує державну політику у сфері кінематографії (п. 1) [212]. Одним із завдань Держкіно визначено організацію в установленому порядку роботи та подання Міністерству культури пропозицій щодо: «розроблення порядків прийняття рішень Радою з державної підтримки кінематографії про надання суб'єктам кінематографії державної підтримки та проведення творчого конкурсного відбору кінопроектів (пітчінгу)» (п. 4.2²) [212]. Крім того, відповідно до Указу Президента України від 6 лютого 1999 року № 127/99 (із змінами) [213] Держкіно оголошує прийом документів на участь у конкурсі на здобуття грантів Президента України у галузі кінематографії. Мета конкурсу – «надання державної фінансової підтримки молодим митцям для створення та реалізації соціально значущих творчих кінематографічних проєктів» [181]. Зокрема, у 2024 році таку державну

підтримку було призначено трьом представникам молоді генерації кінематографістів. Серед підтриманих проєктів – ігрова короткометражна стрічка «Голос!» режисерки Аліни Панасенко (обсяг фінансування – 995 388 грн [216]), що засвідчує увагу держави до розвитку мистецьких дебютів навіть в умовах обмежених бюджетних ресурсів [93, с. 6]. Наступного, 2025 року, за результатами аналогічного конкурсного відбору фінансування у розмірі 1 280 218 грн отримав Сергій Сторожев для реалізації ігрового короткометражного фільму «Відьми ППО» [216].

Порядок та критерії проведення творчого конкурсу (пітчінгу) кінопроєктів регламентовано Наказом Державного агентства України з питань кіно № 32 від 15 березня 2023 року [202]. Цей документ не лише встановлює процедурні норми конкурсного відбору, а й визначає ключові поняття сфери кінематографії, сприяючи уніфікації термінології та прозорості процесу. Зокрема, в Розділі I надано чітке визначення «ігрового фільму» як твору, створеного на основі літературного та режисерського сценарію з докладно розробленим сюжетом, композиційно побудованою драматургією, детальними характеристиками персонажів, ґрунтовним описом місць подій та втіленого засобами акторської гри, режисури, операторської роботи, художнього оформлення й музики [202]. Крім того, наказ розмежовує короткометражні (до 52 хвилин екранного часу) та повнометражні (не менше 52 хвилин) фільми, що дає змогу диференціювати підходи до фінансування залежно від формату проєкту [202]. Розділ II Наказу детально регламентує організацію конкурсного відбору. Держкіно щороку в першому місяці визначає кількість і дати пітчінгів на поточний рік, а напрями відбору встановлюються Радою з державної підтримки кінематографії за поданням агентства з урахуванням видів, категорій і підкатегорій фільмів [202]. Окремий напрям передбачено для кінопроєктів-дебютів, що відображає тенденцію до підтримки молодих кінематографістів і оновлення галузі [202]. Така структура конкурсного механізму забезпечує системність і передбачуваність, мінімізуючи суб'єктивізм і сприяючи конкуренції проєктів, орієнтованих на

національні теми. Водночас, аналіз нормативної бази свідчить про стратегічну спрямованість пітчінгів на формування репертуару, що резонує з суспільними потребами в умовах війни: пріоритет віддається стрічкам, які транслюють наративи опору, єдності та культурної стійкості, тим самим посилюючи роль кіно в консолідації суспільства та утвердженні громадянської ідентичності.

З 2014 року до повномасштабного вторгнення спостерігалася чітка тенденція щорічного зростання фінансування Держкіно, що відображало пріоритетність кінематографа в державній культурній політиці. Держкіно поступово збільшувало обсяги фінансування українських кінопроектів, стимулюючи виробництво національного контенту. Таблиця 3.1, складена згідно зі щорічними Звітами Держкіно за 2014–2021 роки, виразно ілюструє цю тенденцію: на підтримку кінематографії було заплановано у 2014 р. 61,4 млн грн; 2015 р. – 168,3 млн грн; 2016 р. – 256,2 млн грн; 2017 р. – 501,5 млн грн; 2018 р. – 507,8 млн грн; 2019 р. – 508,3 млн грн [67]. Зміни у плануванні відбулися лише у 2020 році – спочатку передбачалося 758,3 млн грн, утім, в умовах пандемії COVID-19 Верховною Радою України 13 квітня 2020 року було ухвалено новий бюджет на 2020 рік, в якому на державну підтримку кінематографії було передбачено лише 455 млн грн [84]; у 2021 р. фінансування було збільшено до 583,2 млн грн [267]. Отже, значне зростання фінансової підтримки кінематографії розпочалося з 2017 року з прийняттям Закону України «Про державну підтримку кінематографії в Україні» [209].

Таблиця 3.1.

Динаміка державного фінансування кінематографії та виробництва фільмів в Україні (2014–2021 рр.)

Рік	Заплановане фінансування Держкіно з держбюджету (млн грн)	У т.ч. підтримка кінематографії (млн грн)	Кількість створених фільмів за підтримки Держкіно
2014	67,6	61,4	23
2015	175,9	168,3	11
2016	265,2	256,2	35
2017	516,0	501,5	47

2018	520,7	507,8	48
2019	521,2	508,3	46
2020	775,7 / скорочено до 467,0	758,3 / скорочено до 455,0	40
2021	617,3	583,2	51

Складено за даними: [67; 84; 89; 90; 91; 267].

Варто звернути увагу, що тенденція зростання державного фінансування кінематографії корелює зі збільшенням кількості вироблених фільмів, насамперед ігрових. Упродовж 2014–2019 рр. за підтримки держави було створено 173 фільми, розпочато виробництво 194 стрічок, зареєстровано 499 нових суб'єктів кінематографії, загальний бокс-офіс українських повнометражних фільмів зріс з 1,78 % у 2014 р. до 8,28 % у 2019 р., а кількість глядачів – з 2,21 % до 8,9 % [15, с. 49]. Дані таблиці 3.1 надають можливість прослідкувати динаміку створення фільмів за підтримки Держкіно з 2014 по 2021 роки – з 23-х у 2014 р. до 46–48 у 2017–2019 рр. і 51 – у 2021 р. Більшість з цих фільмів були ігровими. Зокрема, у 2019 р. із завершених 46-ти фільмів 25 були ігровими, у т.ч. 19 – повнометражними [89]; у 2020 р., незалежно від пандемії, із 40 завершених – 21 ігровий фільм, у т.ч. 5 повнометражні [90]; у 2021 р. із завершених 51-го фільму – 27 ігрові, у т.ч. 16 повнометражні [91].

Наведена аналітика свідчить про ефективність політики державної підтримки кінематографії України після 2014 року, спрямовану на розвиток національного кіно як чинника патріотичного виховання та консолідації суспільства.

Реалізуючи положення Закону України «Про державну підтримку кінематографії в Україні», у 2018 році Кабінет Міністрів України виділив 500 млн грн на створення «патріотичного кіно» для проведення конкурсу Держкіно. У квітні було оприлюднено наказ про порядок відбору проєктів патріотичного спрямування з визначеними критеріями, зокрема розвиток національної свідомості, патріотичних почуттів, консолідація українського суспільства навколо ідей спільного майбутнього, захист територіальної

цілісності України, посилення гордості за державу та поширення правдивої інформації про обставини збройної агресії РФ [95]. У вересні того ж року затверджено список «українських фільмів патріотичного спрямування» [211], що отримали державну підтримку: до фінального переліку увійшли 69 проєктів – 30 ігрових, 30 неігрових та 9 анімаційних [95]. Ця тенденція зростання фінансування та акцент на патріотичній тематиці відображають стратегічний зсув у державній політиці: кіноіндустрія сприймається як інструмент формування громадянської ідентичності та культурного опору. Збільшення обсягів підтримки сприяло появі фільмів, що транслюють наративи єдності та стійкості, посилюючи консолідацію суспільства в умовах гібридної війни. У період, що передував повномасштабному вторгненню, Держкіно забезпечило сталу фінансову підтримку значної кількості ігрових кінопроєктів. У більшості випадків частка державного фінансування становила 50 % загального кошторису стрічки, зокрема:

I) переможець 8-го конкурсного відбору кінопроєктів Держкіно (2016):

– «Таємний щоденник Симона Петлюри» (2018, реж. О. Янчук) – отримав державне фінансування у розмірі 23 млн 600 тис. грн, що становить половину від загальної вартості виробництва [219], решту творці фільму збирали з різних джерел [313, с. 107.].

II) переможці 9-го конкурсного відбору кінопроєктів Держкіно (2016):

– «Захар Беркут» (2019, реж. А. Сеїтаблаєв і Дж. Вінн), бюджет якого становив 113,5 млн грн [17];

– «Чорний ворон» (2019, реж. Т. Ткаченко). На пітчінг Держкіно проєкт подавало ТОВ «ТЕТ-продакшн» із заявленим бюджетом 23,7 млн грн (від Держкіно тоді очікували отримати 11,9 млн грн). За словами режисера стрічки Т. Ткаченка, у кінцевому варіанті частка Держкіно значно скоротилася: «і з загального бюджету фільму у 20 млн грн, частка Держкіно стала 5 млн (25 % кошторису)» [226];

– «Позивний “Бандерас”» (2018, реж. З. Буадзе) – фільм отримав 19 млн 565 тис. грн державного фінансування [197];

– «Атлантида» (2019, реж. В. Васянович) – отримав державну фінансову підтримку розміром 20 млн 835 тис. грн при загальній вартості виробництва фільму 41 млн 835 тис. грн. Виробництво стрічки здійснила «Студія Гармата фільм» [8];

III) переможці 10-го конкурсного відбору Держкіно (2017):

– «Заборонений» (2019, реж. Р. Бровко) – сума державної фінансової підтримки склала 19 млн 264,5 тис. грн. Загальна вартість виробництва фільму – 38 млн 529 тис. грн [266]. У грудні 2017 року Держкіно уклало з компанією «UM-GROUP» контракт про надання державної фінансової підтримки фільму «Птах душі» (початкова назва фільму);

– «Довбуш» (2023, реж. О. Санін) – найдорожча стрічка часів незалежної України, бюджет якої становив понад 120 млн грн [300]: 65 млн грн надала держава, \$1,5 млн – канадський інвестор, ще частину – телеканал «Україна», який придбав права на показ фільму, даних про решту інвесторів не розголошують [113];

IV) переможець 17-го конкурсного відбору Держкіно (2021):

– «Тарас Повернення» (2019, реж. О. Денисенко) – загальна вартість виробництва фільму склала 44,1 млн грн, з них половину надало Держкіно. Крім того, від держави продюсери фільму отримали ще 532 тис. грн на просування цього фільму [133].

На початку повномасштабного вторгнення у 2022 році припинилося державне фінансування кіногалузі, конкурси Держкіно не проводилися, знімальний процес ускладнився відсутністю кадрів, адже чимало кінематографістів виїхало за кордон або вступило до лав ЗСУ. Більший акцент робився на документалістику, а не ігрове кіно. Однак, ці обставини не зупинили процес кіновиробництва: знімання як коротко-, так і повнометражних фільмів продовжилося, хоча і повільніше. Більшість ігрових

фільмів від початку повномасштабного вторгнення створювалися молодими кіномитцями як дебютні – для представлення на українських і міжнародних кінофестивалях. Причому, в одному випадку виробники фільму роблять постпродакшн, а в іншому – режисер бере на себе обов'язки ще й продюсера, оператора і виконавця головної ролі тощо [190].

Як зазначено у Звіті за 2023 рік, з першого дня повномасштабної війни Держкіно «активно діє на міжнародній культурно-інформаційній арені та, попри відсутність фінансування, намагається утримати на плаву всі можливі виробничі процеси, щоб забезпечити безперервність циклу розвитку українського кіно» [92, с. 3]. У зв'язку з обмеженим фінансуванням на 2023 рік за бюджетною програмою «Державна підтримка кінематографії» конкурсні відбори кінопроектів у 2023 році не оголошувалися. Попри це, з 1 січня по 31 грудня 2023 року за підтримки Держкіно було створено 19 фільмів, із них 13 ігрових повнометражних і 1 короткометражний [92, с. 3].

У наступному 2024 році, згідно з Рішенням № 87 від 21.10.2024 р., РДПК затвердила перелік кінопроектів-переможців 19-го конкурсного відбору Держкіно, включивши до переліку 96 кінопроектів за 12 напрямками, зокрема [221]:

- документування воєнних злочинів та про героїзм служб, які захищають, забезпечують/підтримують життєдіяльність суспільства країни під час війни, а також героїзм людей різних професій;

- видатних історичних постатей у державотворенні України, сучасних героїв українського народу та про події, що висвітлюють історію України нині;

- патріотичного виховання дітей та молоді на українській історії, культурі, традиціях і цінностях для формування ціннісних орієнтирів та почуття патріотизму [93, с. 4].

У Додатку Ж наведено перелік ігрових фільмів-переможців цього конкурсу, серед яких 44 ігрові фільми. Було укладено 49 договорів (у тому числі і на виробництво 21-го ігрового повнометражного фільму) на суму

518 843 930, 47 грн [93, с. 5]. На рис. 3.1 наведено статистичні дані щодо кількості фільмів, створених у 2024 році за підтримки Держкіно: 20 фільмів, серед них 10 ігрових повнометражних [93, с. 3] (тобто 50 % від усієї кількості фільмів). Загальна сума державного фінансування завершених фільмів склала понад 205 млн грн [93, с. 3]. Загалом упродовж 2022–2025 років за підтримки Держкіно було відзнято 55 фільмів, з яких 25 – це копродукції [120].



Рис. 3.1. Кількість фільмів, створених за підтримки Держкіно у 2024 році [93, с. 3].

Держкіно також є ключовим суб'єктом реалізації масштабного соціокультурного проєкту «Національний тур “Кіно заради Перемоги!”», ініційованого спільно з Асоціацією «Сприяння розвитку кінематографа в Україні – дивись українське!» та Благодійним фондом «МХП Громаді». Ця ініціатива, впроваджена на виконання розпорядження Офісу Президента України від 13.07.2022 № 43-01/519, має на меті консолідацію суспільства через популяризацію вітчизняного кінематографа. Згідно зі звітними даними відомства, динаміка проєкту демонструє стале зростання: якщо за період з серпня 2022 року до кінця листопада 2024 року було забезпечено 2021 кінопоказ 75 повнометражних стрічок у 402 населених пунктах [93, с. 34], то станом на травень 2025 року (символічна межа у 1000 днів діяльності) кількісні показники зросли до 2305 сеансів та 96 фільмів, що охопили 445 локацій у 23 областях України [263] (таблиця 3.2).

Таблиця 3.2

**Динаміка реалізації соціокультурного проєкту «Національний тур
“Кіно заради Перемоги!”»**

Показники діяльності	Станом на листопад 2024 р.	Станом на травень 2025 р.	Приріст (%)
Кількість кіносеансів	2021	2305	+14%
Кількість фільмів у прокаті	75	96	+28%
Географія (населені пункти)	402	445	+11%

Складено за даними: [93, с. 34; 263].

Паралельно із розвитком внутрішньої мережі кінопоказів, Держкіно здійснює системну інституційну підтримку фестивального руху та міжнародної репрезентації галузі. Упродовж 2024 року агентством було профінансовано ряд стратегічних напрямів, зокрема проведення 15 прем'єрних показів та 8 галузевих заходів на території України, а також участь у 10 міжнародних заходах та закордонну промоцію чотирьох вітчизняних кінопроектів [93, с. 28]. Реалізація цих завдань потребувала значних бюджетних асигнувань: загальний обсяг фінансової підтримки за рахунок коштів загального та спеціального фондів державного бюджету склав понад 18,5 млн грн [93, с. 28] (рис. 3.2). Така фінансова політика свідчить про пріоритетність державного протекціонізму у сфері кіно як інструменту культурної дипломатії та національної самоідентифікації.

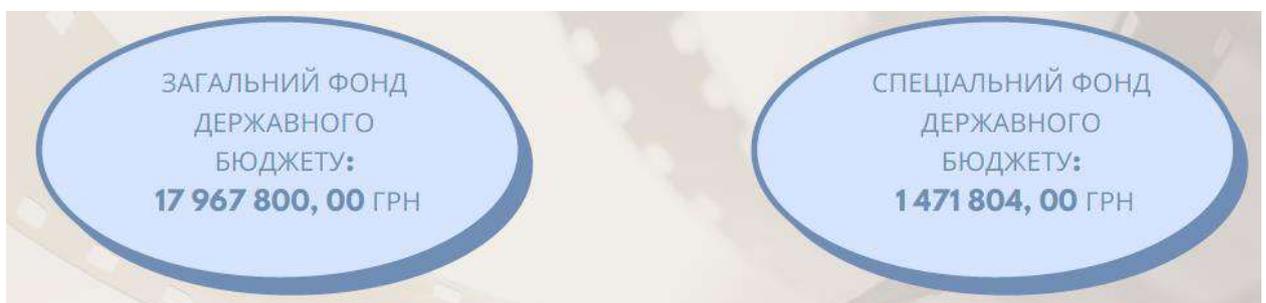


Рис. 3.2. Загальний обсяг виділених Держкіно коштів на підтримку заходів у сфері кіно у 2024 році [93, с. 28].

Важливим інструментом державної політики у сфері культури є Український культурний фонд, діяльність якого регулюється Законом України № 1976-VIII від 23 березня 2017 року [217]. Відповідно до статутних завдань, установа спрямовує зусилля на підтримку мистецьких дебютів та стимулювання творчої діяльності як досвідчених, так і молодих митців (п. 3 1, Розділ I) [217]. Ключовим механізмом реалізації цих завдань є організація конкурсних відборів та надання грантової допомоги проєктам у різних мистецьких сферах, зокрема в аудіовізуальному секторі (п. 2, Розділ I) [217]. З моменту заснування УКФ є державним інвестором розвитку креативних індустрій. Уже в 2018 році в Державному бюджеті України було закладено 200 млн грн для функціонування фонду, що, згідно із Законом «Про державну підтримку кінематографії в Україні», закріпило інституцію як одне з додаткових джерел фінансування національного кінопроцесу. Попри те, що значну частку підтриманих проєктів традиційно складають документальні стрічки, УКФ у 2019 році забезпечив вагому підтримку ряду знакових ігрових фільмів. У таблиці 3.3 нижче наведено приклади успішної реалізації проєктів за фінансового сприяння фонду.

Таблиця 3.3

Приклади фінансової підтримки Українським культурним фондом створення ігрових фільмів

Назва проєкту	Режисер / Замовник	Бюджет (грн)
«Погані дороги»	реж. Н. Ворожбит / ТОВ «Крісті Фільм»	11 633 506
«Я працюю на цвинтарі»	ТОВ «Гуд Монінг Дістрібьюшн»	14 980 000
«Поміж тіней»	реж. О. Стеколенко / ФОП Стеколенко О. Л.	994 601

Складено за даними: [192; 198; 311].

Окрім зазначених, грантову підтримку отримали такі стрічки, як «Памфір» та «Я, Ніна», а також проєкти «Грім серед ясного неба», «Не так, як раніше» та «Лінія вогню» (останні перебувають на стадії виробництва) [136].

Повномасштабне вторгнення РФ у 2022 році внесло корективи в операційну діяльність фонду. Через припинення бюджетного фінансування грантові програми (зокрема ЛОТ-4 «Розвиток кінопроєкту ігрового кіно») були тимчасово заморожені. Проте вже у 2023 році, з частковим відновленням бюджетних асигнувань, УКФ адаптував свою стратегію до вимог часу.

У межах програми «Відновлення культурно-мистецької діяльності» підтримку отримали проєкти, що рефлексують на події війни, зокрема сценарій повнометражного фільму «Двір нашого будинку» (бюджет 91 439 грн) [223]. У 2025 році за програмою «Культура під час війни» перемогу здобули проєкти ігрових фільмів на стадії девелопменту: «Надмірна Чутливість» (розробка сценарію, бюджет 1 128 700 грн) [224]; «Ремінісценція» (створення сценарію та презентаційного пакету, реж. А. Тиха) [224].

Новий етап розвитку аудіовізуального сектору в структурі УКФ розпочнеться у 2026 році: дев'ятий грантовий сезон передбачатиме розширення можливостей для кіновиробників [136]. Ключовим нововведенням став запуск у грудні 2025 року спеціалізованої програми «Мистецтво в кадрі», орієнтованої на творців кіно- та телепродукту [68]. Структура програми передбачає три цільові ЛОТи: ЛОТ-1: Створення аудіовізуального контенту; ЛОТ-2: Препродакшн (підготовчий період); ЛОТ-3: Адаптація готового аудіовізуального контенту [161].

Водночас важливою рисою сучасного вітчизняного кінопроцесу є функціонування моделі повністю незалежного виробництва, що передбачає відмову від залучення бюджетних асигнувань на користь приватних інвестицій та філантропічних ініціатив. Такий підхід дає змогу авторам зберігати повну творчу автономію та використовувати альтернативні стратегії фінансування. Репрезентативним кейсом такої моделі є військова драма «Іловайськ 2014. Батальйон Донбас» (2019 р., реж. І. Тимченко). Ключовою особливістю стрічки став її виключно позабюджетний характер: виробництво здійснювалося без залучення коштів платників податків. Фінансовий

фундамент проєкту склали приватні внески осіб, безпосередньо зацікавлених у висвітленні теми, зокрема бійців добровольчого батальйону «Донбас» [129]. Попри відносно обмежений бюджет (близько 1,1 млн євро або 33 млн грн на момент створення [203]), продюсери свідомо оминули процедуру пітчінгів Держкіно, консолідувавши ресурси через меценатів та неpubлічні фонди. Стратегія повернення інвестицій у цьому випадку передбачала диверсифікацію джерел доходу: широку мережу внутрішнього прокату; адаптацію контенту для телебачення у форматі серіалу; реалізацію прав на показ іноземним дистриб'юторам. Успішний продаж прав на трансляцію у декілька країн підтвердив комерційну життєздатність незалежних військових драм, що створюються поза державною системою фінансування [203].

Подібні приклади приватної ініціативи відображають ширший суспільний процес: у перші роки війни (2014–2017), коли державні механізми ще формувалися, саме громадська солідарність і волонтерський рух стали рушійною силою створення патріотичного контенту. Приватне фінансування забезпечує швидшу реакцію на актуальні події та більшу автентичність, оскільки проєкти часто ініціюються самими учасниками подій. Водночас, аналізуючи взаємодію двох моделей, можна стверджувати, що державна та приватна підтримка взаємодоповнюють одна одну: перша гарантує системність і масштаб, друга – гнучкість і безпосередність. Разом вони створюють різноманітний кінематографічний ландшафт, де наративи опору, травми та єднання транслюються різними каналами, посилюючи консолідацію суспільства та формування громадянської ідентичності як багатогранного феномену – від офіційно підтримуваних епічних стрічок до незалежних свідчень «з перших рук».

Важливим інструментом верифікації ефективності фінансових механізмів галузі став аудит державної підтримки кінематографії за період 2022–2024 років, результати якого Рахункова палата України оприлюднила у вересні 2025 року [222]. Згідно зі Звітом аудиту відповідності «Державна підтримка кінематографії: за що платить держава?» (затвердженим Рішенням

Рахункової палати від 26.08.2025 № 21-1), об'єктом експертного аналізу став комплексний стан нормативно-правового, організаційно-управлінського та фінансового забезпечення процесів формування й реалізації державної політики у вказаній сфері [94]. Зокрема, фахівцями було детально оцінено діяльність Держкіно щодо управління бюджетними асигнуваннями в обсязі 856,4 млн грн, спрямовані на підтримку національного кінематографа упродовж 2022–2024 років [94, с. 3]. Було звернено увагу на брак системного підходу до проведення державної політики у сфері кінематографії: у 2022–2025 роках відповідальний за формування державної політики у сфері кінематографії орган змінювався тричі: від Міністерства культури та інформаційної політики України ці функції спочатку передали до Держкіно, з 11.02.2025 знову повернули Мінкультури [94, с. 4]. При цьому головним розпорядником коштів залишався Господарсько-фінансовий департамент Секретаріату Кабінету Міністрів України. На рис. 3.3. наведено інформацію про учасників бюджетного процесу з управління коштами державної підтримки кінематографії у 2022–2024 роках.



Рис. 3.3. Учасники бюджетного процесу з управління коштами державної підтримки кінематографії у 2022–2024 роках [94, с. 5].

Аудит засвідчив, що у 2022–2024 роках із передбачених 856 426,4 тис. грн Держкіно надало державну підтримку кінематографії в сумі 742 980,8 тис. грн. Це дало змогу завершити виробництво 61 фільму (серіалу), розпочати виробництво 85 фільмів (серіалів). Також у межах заходів з популяризації національного кінематографа проведено 40 прем’єрних показів в Україні та 25 за кордоном, взято участь у 29 міжнародних заходах [94, с. 7]. У 2022–2024 роках завершено виробництво 61 фільму (серіалу) загальною кошторисною вартістю 1 437 266,2 тис. грн, з яких кошти державної підтримки кінематографії – 567 271,2 тис. грн [94, с. 23]. Інформацію за формами державної підтримки наведено у рис. 3.4.

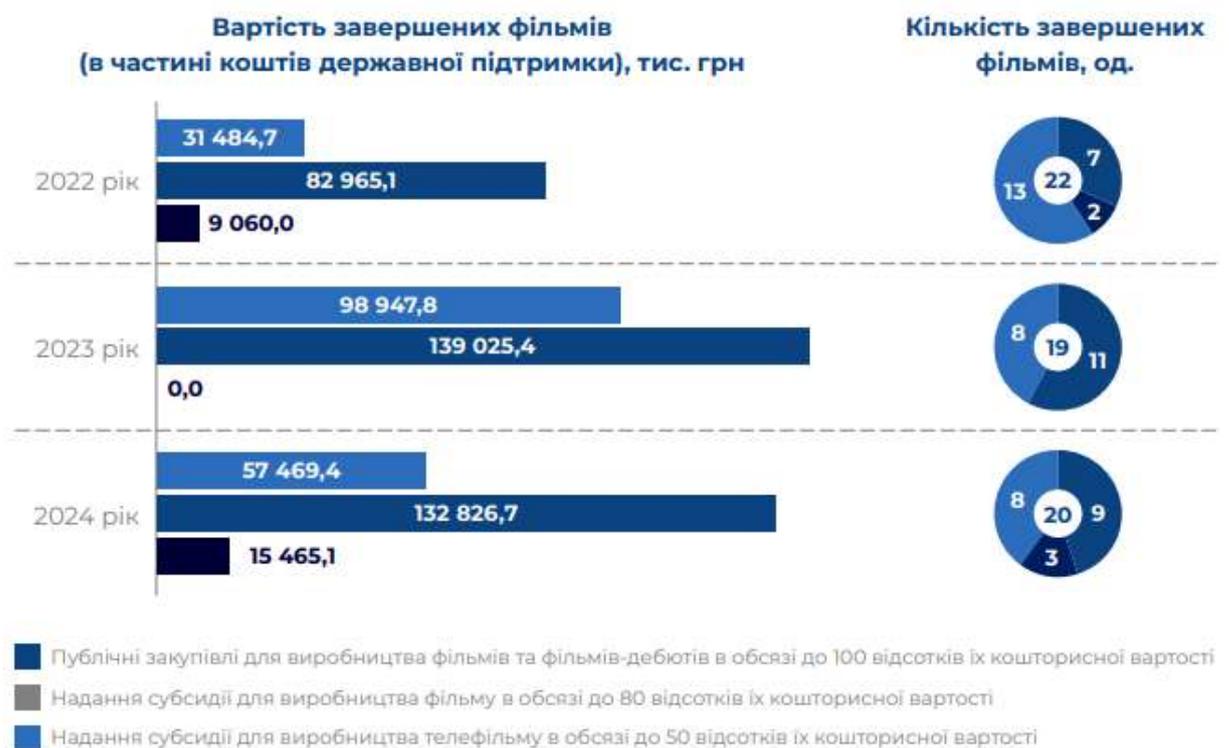


Рис. 3.4. Інформація про кількість та вартість завершених у 2022–2024 роках кінопроектів за формами державної підтримки [94, с. 23].

Така динаміка зростання (порівняно з попередніми періодами) відображає пріоритетність кіно в культурній політиці воєнного часу: фінансування не лише стимулює виробництво, а й сприяє поширенню

правдивих наративів про війну, посилюючи культурну дипломатію та протидію дезінформації. Водночас, аналіз ефективності засвідчує позитивну тенденцію до інтернаціоналізації: міжнародні покази та участь у фестивалях розширюють аудиторію, транслюючи українські історії глобально, що зміцнює ідентичність як частину світового контексту опору агресії.

Однак, аудит виявив і негативні тенденції, що потребують корекції для повної реалізації потенціалу підтримки. У межах аудиту Рахункової палати особливу увагу було приділено критичному стану збереження національного кінематографічного надбання. Експерти наголосили на дефіциті інституційної координації у діяльності ДП «Національний центр Олександра Довженка» (Довженко-Центр): попри те, що на установу покладено місію збереження спадщини, упродовж 2022–2024 років Держкіно не забезпечило належних умов для реалізації її управлінського потенціалу. Системними деструктивними чинниками було визнано відсутність цілісного нормативно-правового регулювання процесів виробництва, дистрибуції та архівування фільмів, а також багаторічне зволікання зі створенням Державного фонду фільмів України [94]. Інституція, відповідальна за збереження кінематографічної спадщини (62 403 одиниці зберігання на кінець 2024 року, з яких 52 464 – на плівці), працює в умовах хронічного недофінансування, що створює ризики втрати матеріалів через відсутність стандартів контролю технічного стану [222]. Ця тенденція – від занепаду спадщини в пострадянський період до часткового відновлення – свідчить про системну проблему: фокус на новому виробництві (субсидії, пітчінги) переважає над збереженням, що послаблює колективну пам'ять як основу ідентичності. Утім, без вирішення цих прогалин державна підтримка ризикує бути неефективною: втрата архівів підриває культурну безперервність, необхідну для консолідації суспільства в умовах війни.

Узагальнюючи результати звіту, можна констатувати, що ключовою проблемою галузі є не лише обмеженість фінансування, а передусім відсутність єдиної цифрової та правової екосистеми, яка б забезпечувала

безперервний цикл життя кінопроєкту – від виробництва до довгострокового зберігання та публічного доступу. Для подолання вказаного інституційного вакууму дослідники, зокрема С. Міранков, пропонують перехід до моделі цифровізації культурної спадщини через створення національної «Української кіноплатформи». Концепція передбачає надання вільного доступу до кіноконтенту, створеного за державної підтримки, після завершення його комерційного циклу [163]. Ця ініціатива, що ґрунтується на кращих міжнародних практиках, покликана усунути правові прогалини у сфері публічного використання фільмів та посилити потенціал культурної дипломатії. Впровадження такої платформи, особливо в контексті започаткованої у 2025 році інтеграції аудіовізуальних послуг у систему «Дія» [27], відкриває нові перспективи для формування національної ідентичності. Це дасть змогу трансформувати архівну спадщину у дієвий інструмент неформальної освіти та суспільної консолідації, забезпечуючи трансляцію українських наративів як для внутрішньої аудиторії, так і для світового співтовариства.

Висновки до розділу

Державна підтримка кінематографії в Україні функціонує як стратегічний чинник зміцнення національної безпеки та культурного суверенітету. Еволюція від фрагментарного фінансування до системної політики (реформи 2017 та 2025 рр.) та адаптація механізмів фінансування до умов повномасштабної війни (2022–2025 рр.) сприяють підтриманню інституційної життєздатності кінопроєкту як інструменту протидії дезінформації та консолідації суспільства. Кінематограф у цій системі постає не просто економічним сектором, а ключовим ресурсом «м'якої сили», що транслює ціннісні орієнтири держави.

Міжнародне визнання українського ігрового кіно на фестивалях класу «А» (Канни, Венеція, Берлін) є дієвим механізмом внутрішньої суспільної

інтеграції. Успіхи стрічок («Плем'я», «Атлантида», «Додому», «Клондайк») конвертуються у почуття колективної гідності та національної гордості, створюючи позитивну платформу для громадянської самоідентифікації. Кожна фестивальна перемога стає подією загальнонаціонального масштабу, що зміцнює віру суспільства у власну культурну спроможність та суб'єктність.

Культурна дипломатія через кінематограф сприяє деконструкції колоніальних стереотипів та слугує інструментом утвердження права України на «власний голос» у глобальному культурному контексті. Спроможність українських митців вести універсальний діалог без зовнішнього цензурування чи колоніальних фільтрів руйнує міф про «спільний культурний простір» з агресором. Кіно стає легітимним художнім свідченням, яке транслює світові українську ідентичність як самодостатній та конкурентоспроможний суб'єкт.

Трансформація української кіноспільноти – від епізодичної присутності у світовому кінопроцесі до спроб стратегічного планування – свідчить про етап інституційного становлення та професійної консолідації галузі. Системна робота національних павільйонів, проведення спеціалізованих форумів та активна участь у копродукціях перетворюють кіно з поодиноких мистецьких актів на скоординований інструмент міжнародної адвокації. Це забезпечує сталість українського наративу та відкриває доступ до міжнародних фондів, гарантуючи життєздатність індустрії в умовах кризи.

Синергія державної підтримки та приватних ініціатив створює гнучку модель культурного розвитку, здатну до швидкої рефлексії на суспільні виклики. Поєднання інституційних ресурсів держави з оперативністю приватного сектору дає змогу створювати розгалужену систему наративів – від патріотичного мейнстріму до глибоко особистих авторських висловлювань. Така багатовекторність є запорукою поствоєнного відновлення культурного простору та його подальшої інтеграції в європейську аудіовізуальну мережу.

ВИСНОВКИ

1. Критична рефлексія концепцій міфотворення Р. Барта, місць пам'яті П. Нора, медіатеорії М. Маклюєна та постколоніальних підходів Г. Бгабги й Е. Саїда засвідчує певні методологічні межі їхньої аналітичної здатності щодо сучасного українського кінематографа. Неспроможність суто текстоцентричного аналізу охопити весь масив матеріальних умов кіновиробництва – від інституційних механізмів фінансування до векторів державної культурної політики – вимагає перегляду статусу фільму, який постає не замкненим естетичним об'єктом, а результатом складної конфігурації економічних і політичних чинників. Разом з тим, очевидна розбіжність між сконструйованими в наративній структурі ідентифікаційними моделями та процесами реальної рецепції, де соціокультурний досвід, регіональна специфіка та поколіннева приналежність аудиторії суттєво коригують первинні авторські інтенції, вказує на недостатність абстрактно-теоретичних підходів для розуміння актуального кінопроцесу. Особливої ваги набуває гносеологічний розрив між універсалістськими моделями західного походження та унікальним досвідом деколонізації в умовах триваючої війни, що виявляє нерелевантність механічного запозичення класичних постколоніальних парадигм. Усвідомлення цих теоретичних обмежень та відмова від методологічного редукціонізму забезпечують адекватність осмислення складних процесів суспільної консолідації та утвердження ідентичності в українському ігровому кіно після 2014 року, даючи змогу продукувати нові знання з урахуванням специфіки національного культурного ландшафту як визначального чинника.

2. Дослідження українського ігрового кіно як чинника консолідації суспільства потребує комплексного розгляду трьох взаємопов'язаних аспектів, що розкривають послідовну логіку трансформації культурних текстів у потенціал соціальної дії. Перший аспект – символічне конструювання –

передбачає аналіз наративних стратегій та репрезентацій, через які кінематограф створює нові смисли: деколонізацію культурної пам'яті, реінтерпретацію знакових постатей та історичних подій, трансформацію образу героя від жертви до відповідального громадянина, опрацювання колективних травм та розширення гендерної й соціальної інклюзивності. Другий аспект – механізми впливу – передбачає виявлення процесів, через які символічний зміст потенційно може впливати на зміну свідомості: емоційне залучення та ідентифікацію глядача з екранними персонажами, масштабування складних ідей через аудіовізуальну форму на широку аудиторію, формування «місць пам'яті» та психологічну терапію через перетворення травматичного досвіду на основу для солідарності. Третій аспект – соціальний ефект – передбачає розгляд потенційних результатів функціонування кіно як інструменту трансформації у трьох вимірах: потенціал внутрішньої консолідації через формування проєктної громадянської ідентичності та інтелектуального імунітету проти чужорідних наративів; міжнародна суб'єктність через культурну дипломатію та конвертацію естетичного капіталу в міжнародну підтримку (що фіксується через міжнародне визнання фільмів); інституціоналізація через державну політику та професіоналізацію галузі. Цей аналітичний підхід має нелінійний характер: міжнародне визнання сприяє посиленню внутрішньої самоповаги суспільства, а глядацький запит і суспільні зміни коригують стратегії майбутнього кіновиробництва, забезпечуючи динамічну взаємодію між культурним текстом і соціальною реальністю.

3. В українському ігровому кіно (періоду 2014–2025 рр.) (зокрема історико-драматичного та воєнного спрямування) простежується спрямованість на деколонізацію культурної пам'яті та формування наративів інтелектуального спротиву, що визначає роль кіномистецтва як важливого чинника сучасного націєтворчого дискурсу. Застосування стратегій «опозиційного декодування» (за С. Голлом) дає змогу кінематографу демістифікувати радянсько-російські ідеологічні конструкти та заміщувати їх

автентичними національними нарративами. Це перетворює кінотекст із об'єкта споживання на простір активного самовизначення політичної нації, де засадничі цінності свободи та гідності масштабуються на рівень широкої глядацької аудиторії.

Реінтерпретація текстів культури (історичних подій, знакових постатей) створює смисловий ресурс для відновлення тяглості української державотворчої традиції. Переосмислення екранних образів та життєвих траєкторій знакових постатей національної історії й культури у сучасному кінодискурсі (Олекса Довбуш у «Довбуші», Тарас Шевченко у «Тарас. Повернення», Данило Червоний у «Червоному», Василь Стус у «Забороненому») дає глядачеві можливість відчувати себе частиною тривалого історичного процесу. Така актуалізація минулого впливає на формування стійкої ідентичності, яка ґрунтується не лише на спільній травмі, а й на досвіді успішного опору та усвідомленні власної суб'єктності. Таким чином, сучасний український кінематограф постає дієвим інструментом перетворення історичної травми на енергію державотворення та громадянського єднання.

Еволюція екранного героя від архетипових схем до постаті «відповідального громадянина» маркує дискурсивний перехід в українській культурі від пасивної підлеглих до цінності індивідуальної відповідальності. Траєкторія трансформації персонажів – від особистої кризи до прийняття колективної відповідальності (вчитель Микола у «Снайпер. Білий ворон», капітан Авдєєв у «Мирному-21», Памфір у «Памфірі») – репрезентує у культурному полі етичні моделі, спрямовані на подолання соціальної пасивності та зміцнення солідарності.

Наративні стратегії опрацювання колективних травм виконують терапевтичну та консолідуючу функції, трансформуючи «досвід жертви» у фундамент національної незламності. Художнє проживання трагічних сторінок історії та сучасної війни (окупація та депортація у «Хайтармі» та «Додому», бойові втрати у «Кіборгах») дають суспільству змогу знайти сенс у стражданнях через ідею солідарної боротьби. Це є необхідною умовою для

переходу від етноцентричної самоідентифікації до свідомої громадянської позиції, здатної протистояти зовнішній агресії.

Гендерна інклюзивність кінообразів розширює межі громадянської ідентичності, залучаючи жінок до ролі активних суб'єктів державотворення та опору. Докорінна трансформація жіночих ролей – від об'єктів захисту чи пасивних свідків до активних учасниць війни та тилового фронту (аеророзвідниця Ліля у «Баченні метелика», Ірина у «Клондайку») – відображає реальні зміни в українському соціумі після 2014 року. Висвітлення образів жінок-військовослужбовиць та волонтерок репрезентує громадянську ідентичність як інклюзивну й багатопланову конструкцію, об'єднану навколо демократичних принципів, солідарності та поваги до людської гідності, де гендерна рівність стає невід'ємним елементом сучасної національної свідомості.

4. Культурні та соціальні трансформації, репрезентовані сучасним українським ігровим кіно, мають не лише естетичне, а й фундаментальне безпекове та державотворче значення. Деколонізація пам'яті та реінтерпретація національних героїв створюють захисний когнітивний бар'єр проти пропагандистських наративів, заміщуючи нав'язані ззовні міфи власною суб'єктною історією. Перехід від героя–жертви до героя–відповідального громадянина сприяє формуванню у глядача психологічної готовності до активної соціальної дії. Це перетворює кінематограф на інструмент «м'якої сили», що готує суспільство до викликів довготривалої боротьби, замінюючи депресивне проживання травми конструктивною солідарністю. Розширення інклюзивності (включення різних соціальних ролей, етнічних і гендерних груп) є ключовим механізмом горизонтальної консолідації. Це дає змогу кожному громадянину, незалежно від походження чи статі, впізнати себе в загальнонаціональному проєкті, що є критично важливим для цілісності політичної нації в умовах війни. Досліджуваний сегмент кінематографа постає не просто культурним продуктом, а стратегічним ресурсом формування проєктної громадянської ідентичності,

який забезпечує перехід суспільства від стану пасивної адаптації до стану свідомого творення власного майбутнього.

5. Здатність кінематографа створювати конкурентоспроможні та змістовно глибокі образи спротиву («Атлантида», «Погані дороги», «Я працюю на цвинтарі») сприяє ефективній трансляції власних ціннісних орієнтирів України у глобальний світ. Це підтверджує, що кінематограф постає не лише мистецькою формою, а й механізмом соціокультурного самозбереження, що закладає підґрунтя для формування самостійного стратегічного наративу України, здатного протистояти зовнішнім інтерпретаціям та утверджувати суб'єктність нації в міжнародному культурному просторі.

Інституційна підтримка та системна міжнародна репрезентація вітчизняного кінематографа є фундаментальними компонентами стратегії захисту національних інтересів. Синергія виваженої державної політики та успіхів українських стрічок на світових кіномайданчиках («Плем'я», «Додому», «Памфір», «Атлантида») забезпечує Україні статус активного суб'єкта конструювання глобальних соціокультурних сенсів. Такий підхід уможливорює не лише ефективний захист національного інформаційного простору від зовнішніх маніпуляцій, а й ретрансляцію у глобальний контекст засадничих цінностей свободи та гідності. Це перетворює міжнародну підтримку України з суто прагматичної політичної допомоги на ціннісну солідарність світової спільноти.

Ефективність кінематографа як інструменту культурної дипломатії визначається процесом конвертації естетичного капіталу в політичний. На мікрорівні висока художня якість окремих творів створює передумови для емоційного залучення міжнародної аудиторії, що на макрорівні дає змогу трансформувати цей символічний ресурс в інструмент інституційної адвокації національних інтересів. У підсумку, успішна присутність українського кіно на світовій арені виконує зворотну консолідуючу функцію: міжнародне визнання вітчизняної культури сприяє підвищенню почуття національної гідності та

колективної самооцінки суспільства, перетворюючи культурні здобутки на спільний капітал національної гордості та ідентичності.

6. Суттєвим показником сучасного етапу розвитку українського кінематографа стає формування зрілої професійної спільноти, яка усвідомлює власну роль як активного суб'єкта державотворчих процесів. Перехід від спорадичних ініціатив до системного стратегування, що виявляється у діяльності профільних інституцій та фахових дискусіях, свідчить про якісну трансформацію та поглиблення процесів інституціоналізації культурної адвокатури України. Спільне вироблення стратегій та розвиток механізмів міжнародної копродукції не лише зміцнює ресурсний потенціал кіноіндустрії, а й сприяє поступовій інтеграції українських смислових конструктів у загальноєвропейський культурний ландшафт. Така динаміка вказує на поступове становлення цілісної системи, у межах якої кінематограф стає невід'ємним компонентом державної стратегії «м'якої сили». Це не лише легітимізує українські наративи на міжнародному рівні, а й посилює внутрішню переконаність суспільства у власній культурній суб'єктності, створюючи передумови для стійкої громадянської консолідації.

7. У період повномасштабної збройної агресії українське ігрове кіно остаточно утвердилося як стратегічний ресурс соціокультурної стійкості та простір для моделювання внутрішньої консолідації. Міжнародна активність української кіноіндустрії виконує функцію «дзеркала успіху», що стимулює почуття національної солідарності через спільне проживання культурних перемог на світовому рівні. Репрезентація досвіду спротиву, послідовна деконструкція колоніальних стереотипів та утвердження образу України як самодостатнього суб'єкта творчості закладають надійне підґрунтя для нового стратегічного наративу держави. Це визначає вектор розвитку України як сильної, мультикультурної та культурно автономної нації, здатної не лише захищати власну ідентичність, а й пропонувати нові ціннісні орієнтири для глобального поствоєнного світу.

8. Подальший розвиток українського ігрового кіно як чинника консолідації суспільства передбачає перехід до системної підтримки міжнародних копродукцій, розробку стратегій присутності на світових стрімінгових платформах та запровадження моніторингу соціального впливу фільмів, що не обмежується лише комерційними показниками. Оптимізація кінопроцесу також потребує стимулювання жанрової різноманітності задля подолання надмірної дидактичності та розвитку інклюзивних наративів, які через нові художні форми репрезентують багатогранність досвіду війни та сприяють ефективному опрацюванню колективної травми.

9. Представлене дослідження демонструє аналітичний потенціал культурологічного підходу до вивчення ігрового кіно як інструменту консолідації суспільства, фіксуючи результати аналізу українського кінематографа 2014–2025 років. Виявлені механізми деколонізації пам'яті, трансформації образу героя та опрацювання травм обґрунтовують роль кінематографа у формуванні проєктної громадянської ідентичності, що створює теоретичне підґрунтя для майбутніх наукових розвідок. Подальша експлікація окресленої проблематики передбачає поглиблення представлених результатів шляхом залучення емпіричних даних щодо рецепції фільмів різними соціальними групами. Це дасть змогу доповнити культурологічний аналіз соціологічним виміром сприйняття кіноконенту аудиторією та оцінити прикладну ефективність екранних образів у процесах консолідації. Важливим етапом має стати компаративний аналіз стратегій використання кіно в інших постконфліктних суспільствах для виявлення універсальних патернів та уникнення ризиків політичної інструменталізації мистецтва. Розширення дослідницької уваги на масові жанри, такі як комедія чи анімація, сприятиме розумінню ролі повсякденної культури в опрацюванні складних тем і запобіганню емоційній втомі глядача. Водночас інституційний аналіз умов кіновиробництва та вивчення міжнародного виміру уможливить розгляд фільму як продукту взаємодії економічних і політичних чинників, що впливає на глобальний імідж держави.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. «Слово» – будинок смерті українського відродження. *BBC Україна*. 2018, 13 трав. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/blogs-44068603> (дата звернення: 15.04.2024).
2. Алфьорова З. «Нове» українське кіно в контексті сучасного аудіовізуального мистецтва. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2020. Т. 3. № 2. С. 213–221.
3. Аронова В. «Війна очима тварин»: корова, рибки, коза та Шон Пенн. *Тукіїв*. 2024, 16 верес. URL: <https://tykyiv.com/mistECKij/viina-ochima-tvarin-korova-ribki-ta-shon-penn/> (дата звернення: 30.11.2024).
4. Аронова В. Режисерка стрічки «Медовий місяць» Жанна Озірна: «Я не хотіла знімати трилер, але фільм чіпляє». *Тукіїв*. 2025, 05 верес. URL: <https://tykyiv.com/intervyu/rezhiserka-strichki-medovii-misiats-zhanna-ozirna-ia-ne-khotila-znimati-triler-ale-film-viishov-napruzhenii/> (дата звернення: 28.10.2025).
5. 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.
6. Астрахан Н. І. Моделювання у літературознавстві: термінологічні аспекти методологічних проблем. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2005. Вип. 22. С. 173–176.
7. Атлантида. Фільм (2019). *Київстар-ТБ*. <https://tv.kyivstar.ua/ua/movie/643fb8c70b34e290c99fe91b-2019-atlantida> (дата звернення: 10.07.2025).
8. «Атлантида» Васяновича отримала Гран-прі фестивалю у Франції. *Детектор медіа*. 2019, 21 груд. URL : <https://detector.media/infospace/article/>

[173439/2019-12-21-atlantyda-vasyanovycha-otrymala-gran-pri-festyvalyu-u-frantsii/](#) (дата звернення: 20.02.2024).

9. Ахтем Сеїтаблаєв: «"Кіборги" – це фільм про мир, який створюється під час війни». *ТСН*. 2017, 03 жовт. URL: <https://tsn.ua/ukrayina/ahtem-seitablayev-kiborgi-ce-film-pro-mir-yakiy-stvoryuyetsya-pid-chas-viyini-1003815.html> (дата звернення: 20.12.2023).

10. Бабенко О. Фільм «Хайтарма» як болісне дзеркало історії. *Art-Area*. 2015. URL: <https://art-area.com.ua/2015/01/film-haytarma-yak-bolisne-dzerkalo-istoriyi/> (дата звернення: 25.05.2024).

11. Базів Л. 15 фільмів про війну, зняті українцями після повномасштабного вторгнення. *Укрінформ*. 2025, 23 лют. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3963277-filmiv-pro-vijnu-znati-ukraincami-pisla-povnomasstabnogo-vtorgnenna.html> (дата звернення: 15.06.2025).

12. Барнич М., Вірьовченко Б. Специфіка акторського виконавства прозових літературних творів і віршів в аудіовізуальному мистецтві: сучасні практики. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2025. Т. 8. № 1. С. 8–19.

13. Биков С. Як Україна перемаже у війні наративів. *Interfax-Україна*. 2022, 08 листоп. URL: <https://interfax.com.ua/news/blog/870738.html> (дата звернення: 17.11.2023).

14. Білокрай З. Культурна платформа «Україна відкрита світу»: новий погляд на українську ідентичність. *Life Kyiv UA*. 2024, 14 верес. URL: <https://life.kyiv.ua/news/kulturna-platforma-ukrana-vidkrita-svitu-noviy-poglyad-na-ukransku-identichnist> (дата звернення: 20.11.2025).

15. Богуславська К., Брюховецька О. Ідеологічні інтерпеляції сучасних фільмів про УНР в українському культурному контексті (на прикладі стрічок «Таємний щоденник Симона Петлюри» (2018) та «Крути 1918» (2019)). *Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури*. 2020. № 3. С. 49–61.

16. Бодак В. Осмислення тоталітарного минулого (30-ті роки ХХ ст.) в сучасному українському ігровому кінематографі. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2011. Вип. 9. С. 46–55.

17. Бойчук А. Фільм «Захар Беркут», який сьогодні вийшов у широкий прокат, порівнюють із «Грою престолів». 2019, 10 жовт. URL: <https://galychyna.if.ua/analytic/film-zahar-berkut-yakiy-sogodni-viyshov-u-shirokiy-prokat-porivnyuyut-iz-groyu-prestoliv/> (дата звернення: 18.03.2024).

18. Бондарєва А. Луганські прикордонники у 2014-му – це вся Україна у 2022-му: рецензія на фільм “Мирний-21”. *ПроШоКіно*. 2022. URL: <https://proshokino.com.ua/luganski-prykordonnyku-u-2014-mu-cze-vsya-ukrayina-u-2022-mu-recenziya-na-film-myrnyj-21/> (дата звернення: 23.04.2024).

19. Британський глухий глядач про українське «Плем'я». *BBC*. 2015, 14 трав. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/blogs/2015/05/150514_tribe_film_britain (дата звернення: 30.01.2025).

20. Будинок «Слово». Нескінчений роман. Офіційний трейлер. *Youtube*. 2024, 19 трав. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MxR257eNEFE> (дата звернення: 11.02.2025).

21. Булан О. 2014 – рік, коли український фільм «Плем'я» шокував і вразив весь світ. 2016, 22 серп. URL: https://24tv.ua/2014_rik_koli_ukrayinskiy_film_plemya_shokuvav_i_vraziv_ves_svit_n717348 (дата звернення: 10.11.2023).

22. Булега К. І., Чарських І. Ю. Кінематограф як інструмент культурної дипломатії: компаративний підхід. *Матеріали наук. конф. проф.-викл. складу, наук. працівників і здобувачів наук. ступеня за підсумками наук.-дослід. роботи за період 2017–201 рр.*, м. Вінниця, 16–17 трав. 2019 р. Вінниця : Донецький національний університет імені Василя Стуса, 2019. Т. 1. С. 68–70.

23. Буча. Драма (2024). *Київстар-ТБ*. URL: <https://tv.kyivstar.ua/ua/movie/676d5240b7140a1fef36378e-2024-bucha> (дата звернення: 19.05.2025).

24. В прокат виходить фільм «Мати Апостолів» Зази Буадзе. *Нове українське кіно*. 2020, 03 груд. URL: <https://www.cinema.in.ua/maty-apostoliv-zazy-buadze/> (дата звернення: 19.05.2025).

25. В Українському національному павільйоні відбулася панельна дискусія: «Кінофестивалі під час війни: українські культурні платформи як інструменти дипломатії та опору». *Держкіно*. 2025, 20 трав. URL: <https://usfa.gov.ua/press-center/v-ukrainskomu-nacionalnomu-pavilyoni-vidbulasya-panelna-dyskusiya-kinofestyvali-pid-chas-viyny-i14276> (дата звернення: 12.09.2025).

26. Василевич В. Реляційне опрацювання наративних моделей: перекладознавчий аспект. *Мовний простір сучасного світу*: тези доп. VIII Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 24 трав. 2024 р. Київ: НаУКМА, 2024. С. 28–32.

27. Верховна Рада України прийняла Закон щодо державної підтримки кінематографії в Україні. *Верховна Рада України*. 2025, 18 груд. URL: <https://www.rada.gov.ua/news/razom/269209.html> (дата звернення: 28.12.2025).

28. Відблиск. Фільм (2022). *Sweet.TV*. URL: <https://sweet.tv/movie/29387-vidblisk> (дата звернення: 22.01.2025).

29. Відбувся онлайн-захід «Кіно та культурна дипломатія». *Наук. тово історії дипломатії і міжнар. відносин*. 2021, 08 верес. URL: <https://sshdir.org.ua/vidbuvsya-onlajn-zahid-kino-ta-kulturna-dyplomatiya/> (дата звернення: 13.03.2024).

30. Відгук про український фільм «Поводир». *Ola Blog*. 2014, 11 листоп. URL: <https://olasuprun.wordpress.com/2014/11/11/povodyr14/> (дата звернення: 12.09.2025).

31. Вітрів В. Принцип дедраMATизації в артхаузному кіно як авторський підхід до інтерпретації соціальної реальності. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2024. № 34. С. 181–188.

32. Вони чинитимуть опір. Рецензія на фільм «Черкаси». *Шпальта*. 2020, 01 берез. URL: <https://shpalta.media/2020/03/01/voni-chinitimut-opir-recenziya-na-film-cherkasi/> (дата звернення: 22.10.2023).
33. Воронік Д. С. Конструювання образу героя в українському кіно періоду незалежності. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 34. С. 71–78.
34. Гавран І., Попова Я. Роль кінематографа у житті сучасної людини. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2019. Т. 2. № 2. С. 181–187.
35. Галину Вярвельську призначено головою Ради з державної підтримки кінематографії. 2025, 30 черв. URL: <https://usfa.gov.ua/press-center/galynu-vyarvelsku-pryznacheno-golovoju-rady-z-derzhavnoi-pidtrymky-kinematografii-i14328> (дата звернення: 15.07.2025).
36. Галкін Л. «Війна – це хвороба». Інтерв'ю з режисеркою фільму «Клондайк» Мариною Ер Горбач. *Суспільне Культура*. 2022, 17 лют. URL: <https://suspilne.media/culture/206771-vijna-ce-hvoroba-intervu-z-reziserkou-filmu-klondajk-marinou-er-gorbac/> (дата звернення: 20.09.2024).
37. Гетьман (2015). *Кіно-Театр*. 2017. URL: <https://kino-teatr.ua/uk/film/getman-46121.phtml> (дата звернення: 30.01.2025).
38. Гетьман. Фільм (2015). *Dzyga MDB*. URL: <https://dzygamdb.com/uk/films/465> (дата звернення: 30.01.2025).
39. Глазунова М. Кіно і культурна дипломатія: дискусія у Довженко-Центрі. *LB.ua*. 2022, 09 лип. URL: https://lb.ua/culture/2022/07/09/522475_kino_i_kulturna_diplomatiya.html (дата звернення: 27.02.2025).
40. Голіченко Ю. М. Правда в кіно: реалістичність образу сучасного українського історичного кіногероя. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2021. № 29. С. 51–58.
41. Голобородько О. О. Феномен героїзації в сучасній медіакulturі: культуруоутворююча сутність і механізми конструювання : дис. докт. філософії

зі спец. 034 Культурологія / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2024. 177 с.

42. Головач А. Проти орд та імперій. 13 фільмів про героїв, які боролися за незалежну Україну. *NV Life*. 2022, 14 жовт. URL: <https://life.nv.ua/ukr/art/istorichni-filmi-10-ukrajinskih-filmiv-pro-borotbu-za-nezalezhnist-divitisya-onlayn-50107422.html> (дата звернення: 21.08.2024).

43. Гололобов С. Культурна дипломатія як складова державної політики у сфері культури на сучасному етапі державотворення. *Публічне управління регіонального розвитку*. 2022. № 18. С. 1057–1078.

44. Гонтарська О. Історичне кіно в дослідженнях пам'яті в Україні часів транс-формації. *Історичні і політологічні дослідження*. 2018. Спец. вип. С. 97–102.

45. Горон Д. Рада ухвалила закон про підтримку українського кіно. *Детектор медіа*. 2025, 19 груд. URL: <https://detector.media/infospace/article/246460/2025-12-19-rada-ukhvalyla-zakon-pro-pidtrymku-ukrainskogo-kino/> (дата звернення: 28.12.2025).

46. Грабович І. «Крути 1918» – ще раз про історичне кіно. *Укрінформ*. 2019, 09 лют. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2636719-kruti-1918-se-raz-pro-istoricne-kino.html> (дата звернення: 07.07.2024).

47. Грабович І. Фільм «Екс» – гра у кіно та в історію. *Укрінформ*. 2020, 27 січ. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2863892-film-eks-gra-u-kino-ta-v-istoriu.html> (дата звернення: 25.08.2024).

48. Гречка С. О. Наративні технології моделювання іміджу України в умовах інформаційно-психологічного протиборства. *Молодий вчений*. 2020. № 8 (84). С. 183–189.

49. Григоренко М. «Мирний-21»: огляд фільму Ахтема Сеїтаблаєва про честь і сміливість луганських прикордонників. *УНІАН*. 2023, 24 лют. URL: <https://www.unian.ua/lite/kino/mirniy-21-oglyad-filmu-ahtema-seitablayeva-pro-luganskih-prikordonnikov-recenziya-na-film-12157680.html> (дата звернення: 27.02.2024).

50. Гриценко О. А. Наративи декомунізації в культурному просторі України. *Українські культурологічні студії*. 2019. № 1 (4). С. 47–53.

51. Гром'як Р. Т. Літературознавчий словник-довідник. Київ : ВЦ «Академія», 2006. 752 с.

52. Грушевський О. Який фільм на Netflix став хітом 2023 року для українців. *Online.ua. Культура*. 2024, 03 січ. URL: <https://news.online.ua/iakii-film-na-netflix-stav-hitom-2023-roku-dlia-ukrayinciv-870605/> (дата звернення: 20.09.2025).

53. Гук О.-М. І., Бехта І. А. Поняття наративного аналізу і основні підходи. *Молодий вчений*. 2020. № 11 (87). С. 430–435.

54. Давидченко І. Наративи концепту «війна» у лінгвокультурологічних дискурсах. *Наративи війни у фольклорних, літературних та медійних текстах* : зб. тез міжнар. наук. конф., м. Тернопіль, 2023, 27 квіт. Тернопіль : Тернопільський нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка, 2023. С. 11–13.

55. Данилюк В. П. Воєнна тематика в українському ігровому кіно. *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. 27–29.

56. Данилюк В. П. Ігрове кіно про російсько-українську війну (2014–2024 роки). *Культурологічний альманах*. 2024. № 4. С. 319–326.

57. Данилюк В. П. Кінематографічні герої як відображення громадянської свідомості. *Наукові тренди постіндустріального суспільства* : зб. наук. пр. з матер. X Міжнар. наук. конф., м. Рівне, 12 верес. 2025 р. / Міжнародний центр наукових досліджень. Вінниця : ТОВ «УКРЛОГОС Груп», 2025. С. 220–223.

58. Данилюк В. П. Наративи в ігровому кіно: сутність, значення і контекст російсько-української війни. *Питання культурології*. 2025. Вип. 45. С. 90–108.

59. Данилюк В. П. Роль ігрового кіно у вихованні патріотизму в умовах російсько-української війни. *Мистецтвознавство. Культурологія*.

Медіапедагогіка : матеріали II Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 17 груд. 2024 р. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2024. Т. 2. С. 33–37.

60. Данилюк В. П. Трансформація культурної спадщини в наративах українського кіно. *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. 178–181.

61. Данилюк В. П. Українське ігрове кіно як інструмент культурної дипломатії та каталізатор громадських дискусій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 2. С. 131–139.

62. Данилюк В. П. Українське кіно як суспільний феномен: теоретичний аналіз. *Theory and Practice of Modern Science* : collection of scientific papers «SCIENTIA» with Proceedings of the X International Scientific and Theoretical Conference, Sept. 26, 2025. Kraków, Republic of Poland : International Center of Scientific Research, 2025. P. 120–123.

63. Данилюк В., Філоненко Н. Українська тележурналістика як інформаційна зброя в умовах війни. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2025. Т. 8. № 1. С. 32–43.

64. Демецька В., Федорченко В. До проблеми перекладу кінотекстів. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Лінгвістика»*. 2010. Розд. IV. С. 239–243.

65. Демура А. Кіно травмуючої дійсності: між репрезентацією та досвідом. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2024. № 34. С. 106–113.

66. Демура А. Культурна травма: роль екрана у формуванні колективної ідентичності під впливом пережитого болю. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2024. № 35. С. 194–202.

67. Держкіно: як в Україні підтримують українського та зарубіжного кіновиробника. *Слово і діло*. 2020, 30 січ. URL: <https://www.slovoidilo.ua/2020/01/30/infografika/kultura/derzhkino-yak-ukrayini-pidtrymuyut-ukrayinskoho-ta-zarubizhnoho-kinovyrobnyka> (дата звернення: 20.04.2025).

68. 10 нових програм: Український культурний фонд анонсував грантовий сезон на 2026 рік. *Український культурний фонд*. 2025, 28 жовт. URL: <https://ucf.in.ua/news/anons-2026> (дата звернення: 25.11.2025).

69. Дні Українського кіно в Римі 2024. *Посольство України в Італійській Республіці*. 2024, 03 груд. URL: <https://italy.mfa.gov.ua/news/dni-ukrayinskogo-kinov-v-rimi-2024> (дата звернення: 20.04.2025).

70. До художньої драми «Буча» презентували головні постери. *Укрінформ*. 2024, 01 лют. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3821347-do-hudoznoi-drami-buca-prezentovali-golovni-posteri.html> (дата звернення: 10.11.2024).

71. Довбуш (2023). *Київстар-ТБ*. URL: <https://tv.kyivstar.ua/ua/movie/6754418ccdf4cb8a6705a896-2023-dovbush> (дата звернення: 24.02.2025).

72. Документальні та художні фільми про українських письменників. *Vivat*. 2025. URL: <https://vivat.com.ua/blog/filmy-pro-ukrainskykh-pysmennykiv/> (дата звернення: 20.11.2025).

73. Друзюк Я. «Памфір» – видатне досягнення сучасного українського кіно. Велике інтерв'ю режисера (зі спойлерами). *Village*. 2023, 07 квіт. URL: <https://www.village.com.ua/village/culture/movies/337777-suholitkiy-sobchuk-ramfir-spoilers-interview-2023> (дата звернення: 05.08.2024).

74. Друзюк Я. Чому «Атлантида» – головний український фільм року. *Village*. 2020, 23 жовт. URL: <https://www.village.com.ua/village/culture/movies/303355-chomu-atlantida-golovniy-ukrayinskiy-film-roku-velika-istoriya-pro-film-valentina-vasyanovicha> (дата звернення: 11.11.2023).

75. Дубовик О. Тарас Шевченко повертається на екрани України. *Український інтерес*. 2020, 16 груд. URL: <https://uain.press/articles/taras->

shevchenko-povertayetsya-na-ekrani-ukrayini-1376612 (дата звернення: 10.10.2024).

76. Єпик Д. Принцип історизму в кінематографі: світовий та український контекст. *Культурологічний альманах*. 2023. Вип. 3. С. 256–263.

77. Єпик Л. Засновано на реальних подіях: Українське історичне кіно початку ХХІ століття. *Шлях науки: міжнар. ел. наук. журн.* 2021. Т. 7. № 10. С. 8001–8004.

78. Журавльова Т. Екранні інтерпретації драми Т. Шевченка «Назар Стодоля» у полі міжтекстових взаємин. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2019. № 25. С. 83–89.

79. Журавльова Т. Жанр мелодрами та гендерні стереотипи в екранних мистецтвах. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2023. № 33. С. 103–110.

80. Журавльова Т. Українське екранне мистецтво початку ХХІ століття в процесі національної ідентифікації. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2023. № 32. С. 93–100.

81. З'явилися кадри зі зйомок фільму «Я працюю на цвинтарі». *Cut Insight*. 2020. URL: <https://www.cutinsight.com/poiavylys-kadr-yz-fyl-ma-ya-rabotaiu-na-kladbyshche/> (дата звернення: 03.04.2024).

82. Заборонений. Фільм (2019). *Київстар-ТБ*. URL: <https://tv.kyivstar.ua/ua/movie/66a1e6d5fc34a4d503d2d5a2-2019-zaboroneni-j> (дата звернення: 10.10.2024). (дата звернення: 10.10.2024).

83. Завершено зйомки фільму про «розстрільний» з'їзд кобзарів. *Історична правда*. 2013, 14 січ. URL: <https://www.istpravda.com.ua/short/50f3e71f7ce75/> (дата звернення: 17.09.2024).

84. Закусило М. Рада ухвалила новий бюджет: 1,5 млрд для Суспільного, 455 млн для кіно, 400 млн для УКФ, 100 млн для Інституту книги. *Детектор media*. 2020, 13 квіт. URL: <https://detector.media/rinok/article/176326/2020-04->

13-rada-ukhvalyla-novyy-byudzhets-15-mlrd-dlya-suspilnogo-455-mln-dlya-kino-400-mln-dlya-ukf-100-mln-dlya-instytutu-knygy/ (дата звернення: 16.06.2025).

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

86. Захар Беркут. Фільм (2019). *Київстар-ТБ*. URL: <https://tv.kyivstar.ua/ua/movie/608aa06e35f4f9ff41a5e1b8-2019-zahar-berkut> (дата звернення: 14.11.2024).

87. Захарченко А. Має лишитися тільки один. Який із трьох національних нарративів – ваш? *Українська правда*. 2024, 28 квіт. URL: <https://www.pravda.com.ua/columns/2024/04/28/7453294/> (дата звернення: 12.12.2024).

88. Захарченко А., Самигін Д. Стратегічний нарратив України: що це, чому важливо та до чого тут Курський наступ. *Детектор медіа*. 2024, 22 верес. URL: <https://detector.media/infospace/article/232466/2024-09-22-strategichnyu-naratyv-ukrainy-shcho-tse-chomu-vazhlyvo-ta-do-chogo-tut-kurskyu-nastup/> (дата звернення: 02.03.2025).

89. Звіт за результатами діяльності Державного агентства України з питань кіно за 2019 рік. URL: https://usfa.gov.ua/upload/media/2020/04/13/5e945b31b8155-zvit_2019_fin.pdf (дата звернення: 20.09.2025).

90. Звіт за результатами діяльності Державного агентства України з питань кіно за 2020 рік. URL: <https://usfa.gov.ua/upload/media/2021/02/09/60226182b3f92-2020-zvit-zagalnyu.pdf> (дата звернення: 20.09.2025).

91. Звіт за результатами діяльності Державного агентства України з питань кіно за 2021 рік. URL: https://usfa.gov.ua/upload/media/2022/02/22/6214b7b8c9ac7-report_dk_2021.pdf (дата звернення: 25.09.2025).

92. Звіт за результатами діяльності Державного агентства України з питань кіно. 1 січня 2023 – 31 грудня 2023. 30 с. *Держкіно*. URL: <https://usfa.gov.ua/upload/media/2024/04/02/660bf35447d8b-zvit-2023.pdf> (дата звернення: 30.09.2025).

93. Звіт за результатами діяльності Державного агентства України з питань кіно. 1 січня 2024 – 31 грудня 2024. 37 с. *Держкіно*. URL: <https://drive.google.com/file/d/1gDZEa3sXCH3xpXsBNfhztbDYpTNRDdPb/view> (дата звернення: 05.10.2025).

94. Звіт про результати аудиту відповідності на тему «Державна підтримка кінематографії: за що платить держава?» : Затверджено Рішенням Рахункової палати, № 21-1 від 26.08.2025 р. *Рахункова палата*. 2025. 54 с. URL: https://rp.gov.ua/upload-files/Activity/Collegium/2025/21-1_2025/Zvit_21-1_2025.pdf (дата звернення: 30.11.2025).

95. «Зроби мені патріотично»: що не так з держфінансуванням українського кіно. *BBC*. 2018, 06 листоп. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-46112705> (дата звернення: 07.08.2024).

96. Зубавіна І. Жіночий образ на екрані: етико-естетичний імператив. *Мистецтвознавство України* : зб. наук. пр. / АМУ. Київ, 2000. Вип. 1. С. 292–302.

97. Зубавіна І. Кіноархетипіка як ядро екранного наративу. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2015. № 16. С. 75–83.

98. Зубавіна І. Онтологія віртуального простору. *Екранознавчі зшитки / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України*. Одеса : Вид. дім «Гельветика», 2001. 376 с.

99. Зубавіна І. Особливості еволюції жіночого образу (український кінематограф 1917–1990 рр.). *Актуал. пробл. історії, теорії та практики худож. культури* : зб. наук. пр. / ДАКККіМ, КНУ ім. Т. Шевченка. Київ, 1998. Ч. 2. С. 51–60.

100. Зубавіна І. Ціннісно-сміслові домінанти часу в концепт-образі матері (на матеріалі кінематографа України). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2022. № 31. С. 51–60.

101. Іловайськ 2014. Батальйон «Донбас». Фільм (2019). *1+1*. URL: <https://1plus1.ua/ilovajsk-2014-bataljon-donbas> (дата звернення: 27.07.2024).
102. Іній. Фільм (2017). *Київстар-ТБ*. URL: <https://tv.kyivstar.ua/ua/movie/642ecc8f3e94d33ca30f5760-2017-h-f-inij> (дата звернення: 19.06.2024).
103. Іній. Фото. *Кінорум*. URL: <https://ua.kinorium.com/1615213/gallery/> (дата звернення: 20.06.2024).
104. Інший Франко. Фільм (2021). *Київстар-ТБ*. URL: <https://tv.kyivstar.ua/ua/movie/665acdf5e4b034991313f0d1-2024-inshij-franko> (дата звернення: 02.12.2024).
105. Кабацій М. Міф про богоборця на фоні Маланки. Фільм «Памфір» нарешті вийшов у кінопрокат. *Українська правда*. 2023, 24 берез. URL: <https://life.prawda.com.ua/culture/2023/03/24/253501/> (дата звернення: 11.12.2024).
106. Каганець О. Фільм-катарсис. Чому «Довбуш» став несподіваним хітом у війсьній Україні – *Washington Post*. *ar25.org*. 2023, 07 листоп. URL: <https://www.ar25.org/article/film-katarsys-chomu-dovbush-stav-nespodivanyum-hitom-u-voynennyi-ukrayini-washington-post.html> (дата звернення: 02.02.2025).
107. Кадри фільма «Хайтарма». *Kinofilms.ua*. URL: <https://www.kinofilms.ua/movie/55252/shots/?photo=623149> (дата звернення: 18.03.2025).
108. Калантай С. Трансформація українського кінематографа в умовах сучасних суспільно-політичних викликів. *Культурологічний альманах*. 2024. № 4. С. 399–407.
109. Калантай С. Українське кіно в умовах війни: особливості та виклики. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2024. № 35. С. 153–158.
110. Канівець А. Український поет: доля і воля в кіно. *Дзеркало тижня*. 2019. № 33. URL: <https://web.archive.org/web/20190910043145/https://dt.ua/ART/ukrayinskiy-poet-dolya-i-volya-v-kino-322795.html> (дата звернення: 14.04.2025).

111. Канівець А. Шлях «Додому». *ART*. 2019, 08 листоп. URL: https://web.archive.org/web/20191109054958/https://dt.ua/ART/shlyah-dodomu-328959_.html (дата звернення: 10.10.2024).

112. Канівецька Т., Бабій І. Мова кінематографа України як інструмент формування національної ідентичності. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія : Філологія. Журналістика*. 2023. Т. 34 (73). № 3. С. 306–312.

113. Карманська Ю. Народний месник за 120 млн грн. У прокат виходить один із найдорожчих українських фільмів – екшн «Довбуш». На що витратили бюджет і як його збираються відбити. 2023, 23 серп. URL: <https://forbes.ua/lifestyle/ekshn-dovbush-odin-iz-naydorozhchikh-ukrainskikh-filmiv-chasiv-nezalezhnosti-na-shcho-vitratili-byudzheth-i-yak-tvortsi-zaroblyatimut-u-prokati-22062023-14336> (дата звернення: 10.10.2024).

114. Касій М. День захисників Донецького аеропорту: хто такі «кіборги» та коли вшануємо їхню пам'ять. *24 канал*. 2025, 16 січ. URL: https://24tv.ua/lifestyle24/den-pamyati-kiborgiv-2025-hto-taki-kiborgi-koli-vshanovuyemo_n2731093 (дата звернення: 05.10.2025).

115. Кацімон О. Представили офіційний постер українського фільму «Мишоловка». *Детектор медіа*. 2024, 16 листоп. URL: <https://detector.media/infospace/article/234811/2024-11-16-predstavyly-ofitsiynny-poster-ukrainskogo-filmu-mysholovka/> (дата звернення: 26.07.2025).

116. Кемпбелл Дж. Тисячолікий герой / пер. з англ. Львів : Terra Incognita, 2021. 416 с.

117. Кирилюк О. «Гетьман» - фільм про українців, які перемагають!. 2017, 24 верес. URL: <https://persha.kr.ua/blogs/142864-getman-film-pro-ukrayintsiv-yaki-peremagayut/> (дата звернення: 21.11.2024).

118. Кисла Ю. Український Голод 1932–1933 років на екрані: осмислення страждання. *Україна модерна*. 2016, 26 листоп. URL: <https://ua.moderna.com/md/kysla-holodomor-in-films/> (дата звернення: 29.04.2024).

119. Кіборги. Фільм (2017). *Київстар-ТБ*. URL : <https://tv.kyivstar.ua/ua/movie/6304c485d8b4acc222f0fb63-2017-kiborgi> (дата звернення: 19.05.2025).

120. «Кіно – інструмент культурної дипломатії»: учасники платформи обговорили перспективи українських стрічок. *Міністерство культури України*. 2024, 14 верес. URL: <https://mcsc.gov.ua/news/kino-instrument-kulturnoyi-dyplomatiyi-uchasnyku-platformy-obgovoryly-perspektyvu-ukrayinskyh-strichok/> (дата звернення: 20.11.2025).

121. Ковтонюк В. Мистецтво під час війни: розвиток українського кіно. *Дивись info*. 2023, 31 жовт. URL: <https://divys.info/author/valentyna/> (дата звернення: 01.02.2025).

122. Кокотюха А. У чому помилка фільму «Екс» і чому її краще уникати в усіх сферах. *Детектор медіа*. 2020, 06 лют. URL: <https://detector.media/kritika/article/174524/2020-02-06-u-chomu-pomylka-filmu-eks-i-chomu-ii-krashche-unykaty-v-usikh-sferakh/> (дата звернення: 20.09.2024).

123. 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.

124. Конотопська відьма. Фільм (2024). *Київстар-ТБ*. 2024. URL: <https://tv.kyivstar.ua/ua/movie/6668334cddb48ec1859d3566-2024-konotopska-vidma> (дата звернення: 10.05.2025).

125. Крайній І. Олексі Довбушу – від Володимира Грабовецького. *Україна молода*. 2007, 22 берез. URL: <https://www.umoloda.kiev.ua/number/882/171/32149/> (дата звернення: 21.12.2023).

126. Кромф І. «Будинок “Слово”. Нескінчений роман». Протистояння молі й генія. *LB.ua*. 2024, 09 трав. URL: https://lb.ua/culture/2024/05/09/612483_budinok_slovo_neskincheniy.html (дата звернення: 30.04.2025).

127. Кромф І. «Донька». Експлуатаційний горор про геноцид у Бучі, який викликає більше питань, ніж відповідей. *Лірум*. 2024, 04 листоп. URL: <https://liroom.com.ua/films/donka-review/> (дата звернення: 11.05.2025).

128. Кромф І. «Українська нова хвиля». Як кіно стало відображати суспільні запити українців після 2014 року. *Лірум*. 2023, 27 листоп. URL: <https://liroom.com.ua/films/new-ukrainian-film-wave/> (дата звернення: 10.07.2024).

129. Кромф І. Військова драма «здорової людини»: рецензія на фільм «Іловайськ 2014. Батальйон Донбас». *Прямий*. 2019, 29 серп. URL: <https://prm.ua/viyskova-drama-zdorovoyi-lyudini-retsenziya-na-film-ilovaysk-2014-batalyon-donbas/> (дата звернення: 14.11.2024).

130. Кромф І. Притча про повороти долі. Огляд на фільм «Клондайк» Марини Ер Горбач. *Лірум*. 2022, 02 листоп. URL: <https://liroom.com.ua/films/review-klondike/> (дата звернення: 01.04.2025).

131. Кромф І. Чому історичні драми – найслабша сторона української нової хвилі? Огляд на «Інший Франко». *Лірум*. 2024, 15 лют. URL: <https://liroom.com.ua/news/inshyi-franko-review/> (дата звернення: 22.05.2025).

132. Крути 1918. Фільм (2019). *Київстар-ТБ*. URL: <https://tv.kyivstar.ua/movie/645c89b692941a0b503b349c-2018-kruti-1918> (дата звернення: 09.09.2024).

133. Кузан В. Ніякий не Шевченко. Рецензія на стрічку «Тарас. Повернення». *Gazeta.ua*. 2024, 10 лют. URL: <https://gazeta.ua/articles/poglyad/niyakij-ne-sevchenko-recenziya-na-strichku-taras-povernennya/1171381> (дата звернення: 03.03.2025).

134. Кулик Р. «Позивний Бандерас» – непогано, але можна краще. На фільм варто сходити. *Texty.org.ua*. 2018. 24 жовт. URL: https://texty.org.ua/articles/88862/Pozyvnyj_Banderas_nepogano_ale_mozhna_krashhe-88862/ (дата звернення: 12.12.2024).

135. Куришко Д. Фільм «Будинок “Слово”». Що правда, а що вигадка. *BBC Україна*. 2024, 10 трав. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/articles/cn0rny48znjo> (дата звернення: 09.08.2025).

136. Курінська А. Український культурний фонд створить окремі гранти для аудіовізуальних творців: Образцова. *Суспільне Культура*. 2025, 26 верес.

URL: <https://suspilne.media/culture/1124563-ukrainskij-kulturnij-fond-stvorit-okremi-granti-dla-audiovizualnih-tvorciv-obrazcova/> (дата звернення: 01.11.2025).

137. Кушнарьова М. Українська культурна дипломатія під час війни: досвід, проблеми, перспективи. *Наукові праці Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського*. 2023. Вип. 67. С. 35–53.

138. Кушнірова Т. В. Наратив як літературознавча категорія: генеза, ознаки, типологія. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія*. 2019. № 39. Т. 1. С. 130–133.

139. Лавришин Ю., Мельник Р. Олесь Санін: П'ятеро людей з команди фільму «Довбуш» загинули, семеро зникли безвісти, а 70 зараз у лавах ЗСУ. *Детектор медіа*. 2024, 12 листоп. URL: <https://detector.media/infospace/article/234613/2024-11-12-oles-sanin-pyatero-lyudey-z-komandy-filmu-dovbush-zagynuly-semero-znykly-bezvisty-a-70-zaraz-u-lavakh-zsu/> (дата звернення: 15.04.2025).

140. Ларін Д., Гайворонська О. Ахтем Сеїтаблаєв: Пересічні глядачі аналізують «Кіборгів» глибше, ніж так звані кінокритики. *Українська правда*. 2018, 01 лют. URL: <https://life.prawda.com.ua/culture/2018/02/01/228712/> (дата звернення: 25.12.2024).

141. Лебідь Н. М. Наративи війни в українських ЗМІ в умовах повномасштабного вторгнення росії. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія : Філологія. Журналістика*. 2022. Т. 33 (72). № 5. Ч. 2. С. 295–300.

142. Легендарна зв'язкова УПА Ганна Попович пережила своїх катів. *Гал-інфо*. 2018, 17 трав. URL: <https://galinfo.com.ua/news/legendarna-zvyazkova-ura-ganna-popovych-perezhyla-svoih-kativ-288585.html> (дата звернення: 30.01.2025).

143. Литвиненко Н. М., Данилюк В. П. До питання операторської творчості при створенні документального фільму. *Актуальні питання мистецької педагогіки: сучасний стан, перспективи розвитку* : зб. тез доп.

учасників XI Всеукр. наук.-практ. конф., м. Хмельницький, 20 груд. 2023 р. Хмельницький : ХГПА, 2024. С. 68–71.

144. Литвиненко О. Аналіз та інтерпретація візуальних текстів культури. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2022. № 30. С. 71–76.

145. Литвинов С. Документалістика як дієвий інструмент культурної дипломатії. *Україна дипломатична*. 2023. Вип. XXIV. С. 775–784.

146. Лишайся онлайн. Фільм (2023). *Київстар-ТБ*. URL: <https://tv.kyivstar.ua/ua/movie/689ef2b299343850f3ca3e78-2023-lishajsysya-onlajn> (дата звернення: 13.03.2025).

147. Ліцкевич О. UA: ПЕРШИЙ покаже драму Нарімана Алієва «Додому». *Суспільне. Культура*. 2021, 23 берез. URL: <https://suspilne.media/culture/116033-ua-persij-pokaze-dramu-narimana-alieva-dodomu/> (дата звернення: 15.03.2025).

148. Лозинський О., Кожушко-Лозинська І. Психологія кіномитецтва та кінематографічні уподобання молоді. *Психологічні виміри культури, економіки, управління*. Львів, 2018. Вип. XI. С. 165–180.

149. Луцишин Г., Гончарук А. Особливості розвитку культурної дипломатії України в сучасних умовах. *Політичні науки*. 2017. Вип. 3. № 1. С. 25–30.

150. Магалецька О. Кіно й ідеологія. Не партійна, а суспільна. *Кіно-Театр*. 2024, № 5. URL: <https://ktm.ukma.edu.ua/index.php/ktm/article/view/598> (дата звернення: 25.02.2025).

151. Макарець Ю. Довколотовні гібридні наративи в російсько-українському протистоянні. *Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика*. 2022. № 1 (31). С. 21–26.

152. Максименко О. Фільм «Черкаси»: трансформація армії й характерів, які чинять опір. *Новинарня*. 2020. 26 лют. URL: <https://novynarnia.com/2020/02/26/film-cherkasi-transformatsiya-armiyi-y-harakteriv-yaki-chinyat-opir/> (дата звернення: 10.10.2024).

153. Малишенко А. 2022 рік – один із найкращих для українського кіно. Але чи побачимо ми нові фільми у 2023-му? *Village*. 2022, 13 груд. URL: <https://www.village.com.ua/village/culture/culture-2022/333879-2022-rik-odin-iz-naykraschih-dlya-ukrayinskogo-kino-ale-chi-pobachimo-mi-novi-filmi-u-2023-mu> (дата звернення: 21.11.2024).

154. Мамонова Г. У Венеції відбулася світова прем'єра стрічки Васяновича «Відблиск», яка претендує на «Золотого лева». *Суспільне Культура*. 2021, 07 верес. URL: <https://suspilne.media/culture/161787-u-venecii-vidbulasa-svitova-premera-stricki-vasanovica-vidblisk-aka-pretendue-na-zolotogo-leva/> (дата звернення: 30.11.2024).

155. Масенко В. Українську режисерку та її фільм про катастрофу рейсу МН-17 відзначили на фестивалі Sundance. *Village*. 2022, 29 січ. URL: <https://www.village.com.ua/village/culture/culture-news/321967-ukrayinsku-rezhiserku-ta-yiyi-film-pro-katastrofu-reysu-mh-17-vidznachili-na-festivali-sundance> (дата звернення: 20.10.2024).

156. Мати апостолів. Фільм (2020). URL: <https://www.mother-apostles-film.in.ua/home/> (дата звернення: 10.08.2024).

157. Мацевко-Бекерська Л. Наратив як засіб організації просторово-часової конфігурації літературного твору. *Вісник Львівського університету. Серія : Іноземні мови*. 2011. Вип. 18. С. 52–59. URL: <http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/lingua/article/viewFile/2133/2191> (дата звернення: 20.10.2024).

158. «Ми живемо в повоєнному суспільстві, навіть якщо більшість цього не помічає»: режисер «Бачення метелика» Наконечний. *Суспільне Культура*. 2023, 07 квіт. URL: <https://suspilne.media/culture/438474-mi-zivemo-v-povoennomu-suspilstvi-navit-akso-bilsist-cogo-ne-pomicae-reziser-bacenna-metelika-nakonесnij/> (дата звернення: 29.08.2024).

159. Ми здатні змінювати глибинні переконання інших суспільств: Володимир Шейко про цінність культурної дипломатії. *Суспільне Культура*. 2025, 10 жовт. URL: <https://suspilne.media/culture/1135092-mi-zdatni-zminuvati->

glibinni-perekonanna-insih-suspilstv-volodimir-sejko-pro-cinnist-kulturnoi-diplomatii/ (дата звернення: 07.12.2025).

160. Мирний-21. Фільм (2023). Київстар ТБ. URL: <https://tv.kyivstar.ua/ua/movie/642d34df3e346540927a5ea6-2023-mirnij-21> (дата звернення: 12.06.2025).

161. Мистецтво в кадрі: нова програма УКФ для творців із аудіовізуального сектору. *УКФ*. 2025, 05 листоп. URL: <https://ucf.in.ua/news/mystetstvo-v-kadri-anons> (дата звернення: 23.12.2025).

162. Міжнародний форум культурної дипломатії 2025. *Український інститут*. 2025, 06 жовт. URL: <https://ui.org.ua/sectors/projects/mizhnarodnyj-forum-kulturnoyi-dyplomatiyi-2025/> (дата звернення: 04.12.2025).

163. Міранков С. Публічний доступ до аудіовізуальних продуктів, профінансованих державою на безоплатній основі як інструмент державної культурної політики: міжнародні практики та перспективи України. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2025. № 36. С. 133–140.

164. Морі Є. «Війна несе смерть і тільки любов може її перемогти». Огляд фільму «Атлантида» Валентина Васяновича. *Суспільне Культура*. 2020, 28 жовт. URL: <https://suspilne.media/culture/74663-vijna-nese-smert-i-tilki-lubov-moze-ii-peremogti-oglad-filmu-atlantida-valentina-vasanovica/> (дата звернення: 02.11.2024).

165. Морі Є. Іловайська трагедія: хронологія подій. *Суспільне Новини*. 2020. 29 серп. URL: <https://suspilne.media/58872-ilovajska-tragedia-hronologia-podij/> (дата звернення: 24.09.2024).

166. Морі Є. Канни-2022: світова прем'єра «Бачення метелика» та російський фільм у конкурсі. *Суспільне Культура*. 2022, 19 квіт. URL: <https://suspilne.media/culture/230380-kanni-2022-svitova-premera-bacenna-metelika-ta-rosijskij-film-u-konkursi/> (дата звернення: 05.06.2024).

167. 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.

168. Мудрак А. Фейки та наративи. *Truthful Reporting*. 2023, 22 квіт. URL: <https://truthfulreporting.org/mediagramotnist/fejky-ta-naratyvy/> (дата звернення: 17.10.2024).

169. Мусієнко О. Українське кіно: тексти і контекст. Вінниця : Глобус-Прес, 2009. 432 с.

170. Мусієнко О. С. Модернізм & авангард: єдність протилежностей. Кінематограф ХХ століття. Київ : Логос, 2018. 400 с.

171. Мучанка В. Що таке наратив у маркетингу і як просувати бренд за допомогою історій? *Web-promo*. 2024, 06 верес. URL: <https://web-promo.ua/ua/blog/scho-take-narativ-u-marketingu-i-yak-prosuvati-brend-za-dopomogoyu-istoriy/> (дата звернення: 10.07.2025).

172. На 78-му Каннському кінофестивалі працюватиме Український національний павільйон. *Укрінформ*. 2025, 17 трав. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3971565-na-78mu-kannskomu-kinofestivali-pracuvatime-ukrainskij-nacionalnij-paviljon.html> (дата звернення: 20.09.2025).

173. На Каннському кінофестивалі у травні запрацює Український павільйон. *Укрінформ*. 2024, 12 квіт. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3851606-na-kannskomu-kinofestivali-u-travni-zpracue-ukrainskij-paviljon.html> (дата звернення: 07.04.2025).

174. Наративи війни у фольклорних, літературних та медійних текстах : зб. тез міжнар. наук. конф., м. Тернопіль, 27 квіт. 2023 р. / упоряд. О. Лабащук. Тернопіль : Тернопільський нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка, 2023. 63 с. URL: http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/29485/1/Naratuvu_vijnu_zb_tez.pdf (дата звернення: 15.05.2025).

175. Національна стратегія розвитку кіноіндустрії України на 2015–2020 рр. : проєкт (неофіційний текст). *Держкіно*. 2015, 13 січ. Київ, 2015. 22 с. URL: <https://ips.ligazakon.net/document/NT1201> (дата звернення: 18.09.2023).

176. Національний нарратив: три бачення України. *CAT-ua*. 2024, 17 квіт. URL: <https://cat-ua.org/2024/04/17/nacziionalnyj-naratyv-try-bachennya-ukrayiny/> (дата звернення: 24.01.2025).

177. Нежива Л. Л. Методична модель вивчення літературних напрямів крізь призму синергетики та педагогічних стратегій евристики. *Науковий вісник Донбасу*. 2014. № 2. URL: <https://nvd.luguniv.edu.ua/archiv/NN26/12.pdf> (дата звернення: 13.07.2024).

178. Никоненко В. Постать Богдана Хмельницького на українському кіноекрані: трансформації образу. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2023. № 33. С. 111–118.

179. Новікова Л. Зміна парадигми кінематографічної шевченкіани. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2014. № 14. С. 181–188.

180. 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.

181. Оголошується конкурс на здобуття грантів Президента України молодим діячам у галузі кінематографії для створення та реалізації творчих проєктів у 2026 року. *Держкіно*. 2025, 08 верес. URL: <https://usfa.gov.ua/press-center/ogoloshuyetsya-konkurs-na-zdobuttya-grantiv-prezydenta-ukrainy-molodym-diyacham-u-galuzi-i14423> (дата звернення: 28.11.2025).

182. Оніщенко О. Феномен потворного у концептуальному просторі європейської гуманістики: «реабілітація» Карла Розенкранца. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Серія : Культурологія*. 2017. Вип. 21. С. 130–135.

183. Орлов О. Кінематограф незалежної України як «дзеркало» кордоцентричної ментальності. *Вісник ХНУ імені В. Н. Каразіна. Серія «Філософія. Філософські перипетії»*. 2017. Вип. 57. С. 109–113.

184. Папуша І. Що таке наратологія? (огляд концепцій). *Наративні виміри літератури* : матеріали Міжнар. конф. з наратології, м. Тернопіль, 23–24 жовт. 2003 р. *Studia Methodologica*. Вип. 16. Тернопіль : Ред.-видавнич. відділ ТНПУ, 2005. С. 29–46.

185. Пашенко А. «Захар Беркут»: свобода як цивілізаційний вибір. *Кіно-Темп*. 2020. № 1. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=2402 (дата звернення: 09.08.2024).

186. Педоренко М. У війни буденне обличчя: П'ять історій про українців у фільмі «Погані дороги». *Bird in Flight*. 2021, 20 трав. URL: <https://birdinflight.com/kino-3/plohie-dorogi-natali-vorozhbit.html> (дата звернення: 04.04.2024).

187. Пересунько Т. «Поводир»: сигнальний фільм для постгеноцидного суспільства. *День*. 2014, 10 груд. URL: <https://day.kyiv.ua/blog/kultura/povodyr-syhnalnuu-film-dlya-posthenotsydnoho-suspilstva> (дата звернення: 19.05.2025).

188. Печеранський І., Губернатор О. Нові наративи, імерсійні та інтерактивні художні практики в відеоарті та аудіовізуальній культурі епохи постмодерну. *Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство*. 2024. Вип. 50. С. 67–73.

189. Підгора-Гвядзовський Я. «Снайпер. Білий ворон»: фільм про російсько-українську війну без компромісів. *Детектор медіа*. 2022. 14 верес. URL: <https://detector.media/kritika/article/202802/2022-09-14-snauper-bilyu-voron-film-pro-rosiysko-ukrainsku-viynu-bez-kompromisiv/> (дата звернення: 30.08.2024).

190. Підгора-Гвядзовський Я. Попри війну: які фільми знімаються в Україні. *Sestry*. 2024, 06 лип. URL: <https://www.sestry.eu/statti/popri-viynu-yaki-filmi-znimayutsya-v-ukrayini> (дата звернення: 30.01.2025).

191. Плем'я. Awards. *IMDb*. URL: <https://www.imdb.com/title/tt1745787/awards/> (дата звернення: 10.12.2024).

192. «Погані дороги». *Архів проєктів УКФ*. 2019. URL: <https://ucf.in.ua/archive/5eff0c079ad8774db12b90a3> (дата звернення: 03.03.2025).

193. 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.

194. Погребняк Г. П. Віддзеркалення національної ідеї в режисерських моделях авторського кіно. *АРТ-платФОРМА*. 2023. Вип. 7 (1). С. 243–274.

195. Погребняк Г. П. Фільми українських режисерів як репрезентанти авторських світоглядних моделей у міжкультурному середовищі. *АРТ-платФОРМА*. 2022. Вип. 6 (2). С. 257–286.

196. Позивний Бандерас. Фільм (2018). *Kinoukr.tv*. URL: <https://kinoukr.tv/645-rozuvnyu-banderas.html> (дата звернення: 16.06.2024).

197. «Позивний Бандерас» – фільм-відкриття Днів українського кіно на Івано-Франківщині : Міністерство культури України. 2018, 17 жовт. *Урядовий квартал*. URL: <https://www.kmu.gov.ua/news/pozivnij-banderas-film-vidkrittya-dniv-ukrayinskogo-kino-na-ivano-frankivshchini> (дата звернення: 27.06.2024).

198. «Поміжтіней». *Архів проєктів УКФ*. 2019. URL: <https://ucf.in.ua/archive/5ef76c902713cc2ef36a28e3> (дата звернення: 14.07.2024).

199. Пономаренко О. Екранний герой як камертон культурної орієнтації сучасного суспільства. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2024. № 34. С. 160–165.

200. Попіль Д. «Позивний Бандерас» – український блокбастер. *Наше слово*. 2019, 21 трав. URL: <https://nasze-slowo.pl/pozivnij-banderas-ukra-nskij-blokbuster/> (дата звернення: 29.07.2024).

201. Поплавська М. В. Культурна дипломатія: трансформація дефініції поняття в контексті еволюції світової спільноти (1930-ті – початок 2020-х рр.). *Культура і сучасність*. 2022. № 2. С. 30–35.

202. Порядок та критерії проведення творчого конкурсу (пітчінгу) : Затверджено Наказом Державного агентства України з питань кіно, № 32 від 15.03.2023 р. *Держкіно*. URL: <https://usfa.gov.ua/poryadok-konkursnogo-vidboru> (дата звернення: 26.11.2024).

203. Потерянюк Ю. «Іловайськ 2014. Батальйон “Донбас”»: Про війну і про людяність. Рецензія на фільм. *112.ua*. 2019, 30 серп. URL: <https://web.archive.org/web/20190830183023/https://ua.112.ua/mnenie/ilovaisk-2014-batalion-donbas-pro-viinu-i-pro-liudianist-505419.html> (дата звернення: 17.08.2024).

204. Почепцов Г. Наратив як інструментарій: від літературознавства до боротьби з тероризмом. *Політичний менеджмент*. 2008. № 4. С. 3–11. URL: https://ipiend.gov.ua/wp-content/uploads/2018/07/pochepctsov_naratyv.pdf (дата звернення: 17.08.2024).

205. Почепцов Г. Не читайте чужих наративів. *Укрінформ*. 2022, 19 жовт. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-society/3596443-ne-citajte-cuzih-parativiv.html> (дата звернення: 25.08.2024).

206. Прима В. В. Політичний та діловий наративи як філологічні проблеми. *Наукові записки. Серія : Філологічні науки*. 2024. Вип. 208. С. 289–292.

207. Приходько І. Дослідження поняття «образ» у гуманітарній парадигмі. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія : Лінгвістика*. 2016. Вип. 25. С. 135–139.

208. Про відзначення подвигу героїв бою під Крутами : Постанова Верховної Ради України, № 261-VII від 16.05.2013 р. *Відомості Верховної Ради (ВВР)*. 2014. № 1, ст. 34. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/261-18#Text> (дата звернення: 18.12.2024).

209. Про державну підтримку кінематографії в Україні : Закон України, № 1977-VIII від 23.03.2017 р. *Відомості Верховної Ради (ВВР)*. 2017. № 20, ст. 240. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1977-19#Text> (дата звернення: 16.02.2025).

210. Про дострокове припинення повноважень члена Ради з державної підтримки кінематографії : Розпорядження Кабінету Міністрів, № 1186-р від 29.10.2025 р. URL: <https://ips.ligazakon.net/document/KR251186> (дата звернення: 23.12.2025).

211. Про затвердження переліку фільмів патріотичного спрямування, для виробництва та розповсюдження яких надається державна фінансова підтримка : Постанова КМУ від 5 вересня 2018 р., № 686-р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/686-2018-%D1%80#Text> (дата звернення: 12.03.2024).

212. Про затвердження Положення про Державне агентство України з питань кіно : Постанова Кабінету Міністрів України, № 277 від 17.07.2014 р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/277-2014-%D0%BF#Text> (дата звернення: 07.03.2024).

213. Про затвердження Положення про порядок надання грантів Президента України молодим діячам у галузі театрального, музичного, циркового, образотворчого мистецтва та кінематографії, молодим письменникам майстрам народного мистецтва для створення і реалізації творчих проєктів Указ Президента України, № 127/99 від 06.02.1998 (із змінами, остання редакція 17.05.2019). *Верховна Рада України*. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/127/99#Text> (дата звернення: 10.10.2024).

214. Про кінематографію : Закон України. *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: 11.09.2024).

215. Про кохання серед цілковитої руїни: донбаська «Атлантида» Васяновича виходить в прокат у листопаді. *Радіо Свобода*. 2020, 26 верес. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/30858225.html> (дата звернення: 15.02.2025).

216. Про призначення грантів Президента України молодим діячам у галузі кінематографії для створення і реалізації творчих проєктів : Розпорядження Президента України, № 131/2024-рп від 15.11.2024. URL:

<https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/131/2024-%D1%80%D0%BF#Text> (дата звернення: 28.03.2025).

217. Про Український культурний фонд : Закон України, № 1976-VIII від 23.03.2017 р. *Відомості Верховної Ради (ВВР)*. 2017. № 19, ст.238. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1976-19#Text> (дата звернення: 21.08.2024).

218. Про утворення Ради з державної підтримки кінематографії та затвердження її складу : Розпорядження Кабінету Міністрів України, № 986-р від 01.10.2024 р. *Верховна Рада України*. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/986-2024-%D1%80#Text> (дата звернення: 30.04.2025).

219. Продюсери розповіли, як знімали «Таємний щоденник Симона Петлюри». 2018, 28 берез. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2430821-produseri-rozpovili-ak-znimali-taemnij-sodennik-simona-petluri.html> (дата звернення: 23.10.2024).

220. Пушнова Т. «Не тих ми братами називали»: режисер «Довбуша» Санін розкриває деталі фільму, який вже розтягли на цитати. *Українська правда. Життя*. 2023, 14 черв. URL: <https://life.prawda.com.ua/culture/2023/06/14/254850/> (дата звернення: 27.01.2025).

221. Рада з державної підтримки кінематографії затвердила перелік кінопроектів-переможців Дев'ятнадцятого конкурсного відбору Держкіно. *Держкіно*, 2024, 22 жовт. URL: <https://usfa.gov.ua/press-center/rada-z-derzhavnoi-pidtrymky-kinematografii-zatverdyla-perelik-kinoprojektiv-peremozhciv-i13989> (дата звернення: 18.02.2025).

222. Рахункова палата: державна підтримка кіно потребує системності та контролю. *Рахункова палата*. 2025, 02 верес. URL: <https://rp.gov.ua/PressCenter/News/?id=2740> (дата звернення: 30.11.2025).

223. Реєстр програми «Відновлення культурно-мистецької діяльності». 2023. *УКФ*. URL: https://ucf.in.ua/m_programs/639079e56781d904187f36a2/register?type=signed_agreement (дата звернення: 07.12.2025).

224. Реєстр програми «Культура під час війни». УКФ. URL: https://ucf.in.ua/m_programs/6759772c7037cb75722c6572/register?type=signed_agreement (дата звернення: 05.12.2025).

225. Рецензія на фільм «Захар Беркут». Перший український кіноепік. *Нове українське кіно*. 2019, 12 жовт. URL: <https://www.cinema.in.ua/retsenziia-na-film-zakhar-berkut-pershyj-ukrainskyj-kinoepik/> (дата звернення: 06.10.2024).

226. Рецензія на фільм «Чорний ворон» (2019). *Культурно-історичний портал «Спадщина предків»*. 2019, 18 груд. URL: <https://spadok.org.ua/kinematograf/retsenziya-na-film-chornyy-voron-2019> (дата звернення: 08.04.2025).

227. Ржевська Н. Культурна дипломатія України: сучасний стан та перспективи. *Міжнародні відносини*. 2018. Вип. 18–19. С. 1–12.

228. Рильов К. «Снайперів ніхто не любить». Реальна історія помсти вчителя, який пішов на війну з Росією. *Фокус*. 2022. 22 серп. URL: <https://focus.ua/uk/culture/526254-snayperov-nikto-ne-lyubit-realna-istoriya-mesti-uchitelya-ushedshego-na-voynu-s-rossiey> (дата звернення: 02.02.2025).

229. Робенко О. «Чому я живий»: рецензія на воєнну драму Віллена Новака. *УНІАН*. 2021, 09 листоп. URL: <https://www.unian.ua/lite/kino/chomu-ya-zhiviy-2021-recenziya-na-film-villena-novaka-vidguki-ocinka-11602543.html> (дата звернення: 12.12.2023).

230. Розпочато роботу Українського національного стенду у межах Toronto International Film Festival. *Держкіно*. 2025, 05 верес. URL: <https://usfa.gov.ua/press-center/rozpochato-robotu-ukrainskogo-stendu-u-mezhakh-toronto-international-film-festival-i14416> (дата звернення: 01.12.2025).

231. Романів К. Що треба знати про новий фільм Ахтема Сеїтаблаєва «Мирний-21». *Vogue*. 2023. 18 лют. URL: <https://vogue.ua/article/culture/kino/shcho-treba-znati-pro-noviy-film-ahtema-seitablayeva-mirniy-21-51344.html> (дата звернення: 27.10.2024).

232. Руденко Є. На кінофестивалі у Каннах пролунала кримськотатарська мова. *Радіо Свобода*. 2019, 23 трав. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/29957286.html> (дата звернення: 11.12.2024).

233. Ряпулова М. Заза Буадзе: «Зараз народжується нове українське кіно, і для нього вкрай важливі нові обличчя, нова кров». *Детектор медіа*. 2017, 01 лип. URL: <https://detector.media/production/article/127514/2017-07-01-zaza-buadze-zaraz-narodzhuietsya-nove-ukrainske-kino-i-dlya-nogo-vkray-vazhlyvi-novi-oblychchya-nova-krov/> (дата звернення: 05.12.2024).

234. Савон К. Вплив політики «м'якої сили» на імідж держави. *Актуальні проблеми політики*. 2020. Вип. 66. С. 112–117.

235. Савчук І. «Чужа молитва» – фільм до річниці депортації кримських татар. *Український інтерес*. 2017, 16 трав. URL: <https://uain.press/articles/chuzha-molytva-film-richnytsi-deportatsiyi-krymskyh-tatar-video-125493> (дата звернення: 01.02.2025).

236. Саковська А. «Це кіно про біль. І дивитись його боляче»: соцмережі про стрічку «Додому». *Радіо Свобода*. 2019, 11 листоп. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/dodomu-evge-film/30262898.html> (дата звернення: 05.12.2024).

237. Саманчук С. Тарас Химич про фільм «Жива»: «Перш за все – це історія жінки». *Firtka*. 2016, 15 квіт. URL: <https://firtka.if.ua/blog/view/taras-himic-pro-film-ziva-pers-za-vse-ce-istoria-zinki-fotovideo104363> (дата звернення: 07.02.2024).

238. Самусенко Ю. Максим Наконечний: «"Бачення метелика" – це пошук орієнтиру для травмованого війною суспільства». *DTF*. 2022, 25 квіт. URL: <https://donttakefake.com/hochetsya-but-i-superagresivnim-ale-ne-varto-rezhiser-maksim-nakonechnij-pro-uchast-u-kannah/> (дата звернення: 13.03.2025).

239. Самченко В. Мар'ян Бушан, режисер фільму «Снайпер. Білий ворон». *Укрінформ*. 2022. 24 серп. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3557290-maran-busan-reziser-filmu-snajper-bilij-voron.html> (дата звернення: 03.03.2025).

240. Світова прем'єра драми «Клондайк» відбудеться в основній конкурсній програмі Sundance Film Festival (США). *Держкіно*. 2021, 09 груд. URL: <https://usfa.gov.ua/press-center/svitova-prem-yera-dramy-klondayk-vidbudetsya-v-osnovniy-konkursniy-programi-sundance-film-festival-i11788> (дата звернення: 01.07.2024).

241. Світова прем'єра фільму «Буча» відбудеться на Варшавському міжнародному кінофестивалі. *Культура сьогодні*. 2024, 11 жовт. URL: <https://ktoday.com.ua/28871/svitova-premyera-filmu-bucha-vidbudetsya-na-varshavskomu-mizhnarodnomu-kinofestyvali/> (дата звернення: 06.06.2025).

242. Семенова О. Вітчизняний кінематограф як протидія інформаційній агресії Російської Федерації (на прикладі історико-патріотичного кіно). *Українознавство*. 2021. Вип. 2 (79). С. 30–49.

243. Сивачук В. Відображення трагедії Голодомору в сучасному українському кінематографі. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2014. № 15. С. 99–105.

244. Сивачук В. Віра в кіно: рецензія на драму Нарімана Алієва «Додому». *Суспільне Культура*. 2022, 03 серп. URL: <https://suspilne.media/culture/266752-vira-v-kino-recenzia-na-dramu-narimana-alieva-dodomu/> (дата звернення: 08.02.2025).

245. Сивачук В. Шість хвилин для тих, хто любить Київ. Рецензія на фільм «Це побачення» Надії Парфан. *Суспільне Культура*. 2023, 24 берез. URL: <https://suspilne.media/culture/422964-sist-hvilin-dla-tih-hto-lubit-kiiv-recenzia-na-film-ce-pobacenna-nadii-parfan/> (дата звернення: 10.02.2025).

246. Сліпченко К. «Хотілось зняти потужну людську драму в жанрі вестерна». Режисер Володимир Харченко-Куликовський про фільм «Обмін». *Zaxid.net*. 2022, 04 груд. URL: https://zaxid.net/film_obmin_2022_oglyad_ta_rozмова_z_rezhiserom_n1553833 (дата звернення: 11.02.2025).

247. Словотвір. URL: <https://slovotvir.org.ua/> (дата звернення: 20.10.2025).

248. Смерека Є. 9 знакових фільмів по російсько-українську війну. *Mind*. 2022, 31 жовт. URL: <https://mind.ua/publications/20248901-9-znakovih-filmiv-pro-rosijsko-ukrayinsku-vijnu> (дата звернення: 24.01.2024).

249. Смерека Є. Українські фільми про війну, які ви ще не бачили. *Mind*. 2024, 10 серп. URL: <https://mind.ua/publications/20277425-ukrayinski-filmi-pro-vijnu-yaki-vi-shche-ne-bachili> (дата звернення: 20.10.2024).

250. Снайпер. Білий ворон. Фільм (2022). *Київстар-ТБ*. URL: <https://tv.kyivstar.ua/ua/movie/63488d918a54d0ba2245657e-2022-snajper-bilij-voron> (дата звернення: 08.03.2025).

251. Станіславська К. Видовищні форми у сучасній культурі. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2021. № 29. С. 85–90.

252. Станіславська К. Метатекстуальні прояви в культурно-мистецькому середовищі сьогодення. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2025. № 36. С. 237–246.

253. Стельмах І. Сенсація Канн – фільм «Плем'я» Мирослава Слабошпицького. *Радіо Свобода*. 2014, 23 трав. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/25396169.html> (дата звернення: 20.01.2025).

254. Сторожева застава. 2017. Фото. *Кінорум*. URL: <https://ua.kinorium.com/1566175/gallery/> (дата звернення: 18.08.2025).

255. Сторожова застава. Фільм (2017). *Київстар-ТБ*. 2017. URL: <https://tv.kyivstar.ua/ua/movie/608a9cda35f4f9ff41a5166c-2017-storozhova-zastava> (дата звернення: 09.09.2024).

256. Стражник Л. У Франковому місті – «Інший Франко». *Голос України*. 2024, 17 лют. URL: <https://www.golos.com.ua/article/376958> (дата звернення: 04.04.2025).

257. «Стратегічний наратив»: до проблеми реалізації сутнісної складової стратегічних комунікацій в Україні. Аналітична записка. *НІСД*. 2016. 03 листоп. URL: <https://niss.gov.ua/doslidzhennya/informaciyni-strategii/>

[strategichniy-narativ-do-problemi-realizacii-sutnisnoi](#) (дата звернення: 14.04.2025).

258. Стратегія розвитку культури в Україні на період до 2030 року : Схвалено Розпорядженням Кабінету Міністрів України, № 293-р. від 28 березня 2025 року. *Верховна Рада України*. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/293-2025-%D1%80#Text> (дата звернення: 11.11.2025).

259. Таємний щоденник Симона Петлюри (2018). *Кіно-Театр.ua*. URL: <https://kino-teatr.ua/uk/film/tamniy-schodennik-simona-petlyuri-49568.phtml> (дата звернення: 17.09.2024).

260. Тарадюк Ю. Три виміри фільму «Чому я живий». *Район. Культура*. 2021, 07 листоп. URL: <https://kultura.rayon.in.ua/blogs/449759-tri-vimiri-filmu-chomu-ya-zhiviy> (дата звернення: 10.10.2023).

261. Тарас. Повернення. Фільм (2019). *Київстар-ТБ*. URL: <https://tv.kyivstar.ua/ua/movie/66a12827fc34a4d503094973-2020-taras-povernennya> (дата звернення: 11.12.2024).

262. Тимошенко А. Образ героя в сучасному українському кінематографі: моральні та соціокультурні колізії творення. *Українські культурологічні студії*. 2024. Вип. 1 (14). С. 13–21.

263. 1000 днів Національного туру «Кіно заради Перемоги!». *Держкіно*. 2025, 02 трав. URL: <https://usfa.gov.ua/press-center/1000-dniv-nacionalnogo-turu-kino-zarady-peremogy-ponad-2300-kinopokaziv-u-23-oblastyakh-ukrainy-i14250> (дата звернення: 05.08.2025).

264. Тищук О. Гуманітарна допомога: Лук'ян Галкін про те, що українське кіно розповідає світові. *Platfor.ma*. 2022, 12 груд. URL: <https://www.platfor.ma/topic/gumanitarna-dopomoga-luk-yan-galkin-pro-te-shho-ukrayinske-kino-rozprovidaye-svitovi/> (дата звернення: 27.02.2024).

265. Туряниця В. Валентин Васянович: представник української «нової хвилі». *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2025. № 36. С. 158–164.

266. У виробництві фільм про Василя Стуса «Птах душі». *Держкіно. Архів*. 2017. 19 груд. URL: https://web.archive.org/web/20180514085754/http://dergkino.gov.ua/ua/news/show/1327/u_virobnitstvi_film_pro_vasilya_stusa_ptah_dushi.html (дата звернення: 21.09.2024).

267. У Держкіно розподілили кошти на 2021 рік. *Укрінформ*. 2021, 03 трав. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-society/3201508-u-derzkino-rozpodilili-kosti-na-2021-rik.html> (дата звернення: 04.04.2025).

268. У прокат вийшла воєнна екшн-драма «Мирний-21» про історію луганських прикордонників, які ще в 2014 році не здалися під вогневим та моральним натиском ворога. *Держкіно*. 2023. 23 лют. URL: <https://usfa.gov.ua/press-center/u-prokat-vyuyshla-voynenna-ekshn-drama-myruyu-21-pro-istoriyu-luganskykh-prykordonnykiv-yaki-shhe-v-i12735> (дата звернення: 27.01.2025).

269. «Україна відкрита світу»: у Києві обговорили нові підходи до промоції української культури на міжнародній арені. *Міністерство культури України*. 2024, 13 верес. URL: <https://mcsc.gov.ua/news/ukrayina-vidkryta-svitu-u-kyuevi-obgovoryly-novi-pidhody-do-promocziyi-ukrayinskoyi-kultury-na-mizhnarodnij-areni/> (дата звернення: 20.11.2025).

270. Українське кіно після Перемоги – перспективи розвитку. *Укрінформ*. 2023, 04 лип. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3731351-ukrainske-kino-pisla-peremogi-perspektivi-rozvitku.html> (дата звернення: 10.08.2024).

271. Український день на 82-му Венеційському кінофестивалі. *Держкіно*. 2025, 04 верес. URL: <https://usfa.gov.ua/press-center/ukrainskyu-den-na-82-mu-veneciyskomu-kinofestyvali-i14412> (дата звернення: 30.11.2025).

272. Український короткометражний фільм «Це побачення» отримав спеціальну відзнаку журі Берлінале. *Odesa Film Office*. URL: <https://odesafilmoffice.org.ua/ru/posts/ukrayins-kij-kortkometrazhnyj-fil-m-ce-robachennya> (дата звернення: 07.12.2025).

273. Український національний стенд на 75-му Міжнародному кінофестивалі в Берліні. *Держкіно*. 2025, 14 лют. URL: <https://usfa.gov.ua/press-center/ukrainskyu-nacionalnyu-stend-na-75-mu-mizhnarodnomu-kinofestyvali-v-berlini-i14162> (дата звернення: 24.08.2025).

274. Український фільм «Плем'я» став найпотужнішою стрічкою року у США. *Нромадске*. 2015, 17 черв. URL: <https://hromadske.ua/posts/ukrainskyi-film-plemia-stav-naipotuzhnishoiu-strichkoiu-roku-u-ssha> (дата звернення: 31.08.2025).

275. Український фільм «Погані дороги» здобув приз на тижні кінокритиків у Венеції. *Детектор медіа*. 2020, 11 верес. URL: <https://detector.media/production/article/180541/2020-09-11-ukrainskyu-film-pogani-dorogy-zdobuv-pryz-na-tyzhni-kinokrytykiv-u-venetsii/> (дата звернення: 25.05.2024).

276. Український фільм переміг на Венеційському фестивалі. *BBC*. 2019, 07 верес. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/news-49623712> (дата звернення: 10.02.2025).

277. Українські кінематографісти на війні. *Український інститут*. URL: <https://ui.org.ua/artists/akhtem-seitablaiev/> (дата звернення: 22.02.2025).

278. Урочисте відкриття «Днів українського кіно» Мюнхені! *Держкіно*. 2025, 14 листоп. URL: <https://usfa.gov.ua/press-center/urochyste-vidkryttya-dniv-ukrainskogo-kino-myunkheni-i14517> (дата звернення: 03.12.2025).

279. Фільм «Мати Апостолів» внесено до «Книги рекордів України». *Держкіно*. 2025, 21 трав. URL: <https://usfa.gov.ua/press-center/film-maty-apostoliv-vneseno-do-knygy-rekordiv-ukrainy-i14280> (дата звернення: 20.08.2025).

280. Фільм «Таємний щоденник Симона Петлюри». *Укрінформ*. 2018, 06 верес. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2532776-film-taemnij-sodennik-simona-petluri-vijsov-u-sirokij-prokat.html> (дата звернення: 21.07.2024).

281. Фільм «Тарас. Повернення» виклали у вільний доступ. *Історична правда*. 2022, 21 берез. URL: <https://www.istpravda.com.ua/short/2022/03/21/161085/> (дата звернення: 20.05.2025).

282. Фільм з України очолив список переможців Каннського кінофестивалю. *Укрінформ*. 2014, 22 трав. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-world/1665797-film_z_ukraiiini_ocholiv_spisok_peremogtsiv_kannskogo_kinofestivalyu_1941182.html (дата звернення: 23.05.2025).

283. Фільм Мирослава Слабошпицького «Плем'я» вже здобув у Каннах три призи. 2014, 23 трав. URL: <https://detector.media/infospace/article/93950/2014-05-23-film-myroslava-slaboshpytskogo-plemya-vzhe-zdobuv-u-kannakh-try-pryzy/> (дата звернення: 29.07.2024).

284. Фільми «Клондайк» і «Будинок зі скалок» про події війни на Сході України отримали нагороди на фестивалі Sundance Film Festival у США. *Держкіно*. 2022, 31 січ. URL: <https://usfa.gov.ua/press-center/filmy-klondayk-i-budynok-zi-skalok-pro-podii-viyny-na-skhodi-ukrainy-otrymaly-nagorody-sundance-i11874> (дата звернення: 23.06.2024).

285. Хайруліна Н. Ф. Літературознавчий аспект моделювання художнього твору. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія*. 2019. № 43. Т. 4. С. 42–46.

286. Хайтарма. Фільм (2013). *Київстар-ТБ*. URL: <https://tv.kyivstar.ua/ua/movie/631776f704742c7221fe69f3-2012-hajtarma> (дата звернення: 20.12.2024).

287. Художній повнометражний фільм «Тарас. Повернення». *Комітет з Національної премії України імені Тараса Шевченка*. URL: <https://knpu.gov.ua/archive/khudozhnij-povnometrazhnyj-film-taras-povernennia/> (дата звернення: 24.12.2025).

288. Художній фільм «Буча» вирушає в міжнародний тур США. *Держкіно*. 2025, 13 лют. URL: <https://usfa.gov.ua/press-center/khudozhniy-film-bucha-vyrushaye-v-mizhnarodnyy-tur-ssha-i14158> (дата звернення: 27.09.2025).

289. Ціна перемоги. Про «Атлантиду» Валентина Васяновича. *Your Art*. URL: <https://supportyourart.com/columns/atlantyda/> (дата звернення: 03.03.2025).

290. Червоний. 2017. Фото. *Кіноріум*. URL: <https://ua.kinorium.com/1613846/gallery/> (дата звернення: 20.03.2025).
291. Червоний: художній фільм. *ICTV*. URL: <https://ictv.ua/ua/videos/chervonyj-hudozhnij-film/> (дата звернення: 20.03.2025).
292. Черков Г. Образ історичної постаті як феномен національної екранної культури. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2014. № 14. С. 176–180.
293. Чернова О., Захарченко С., Зашко О., Слобода В. Сильна історія та заплутана екранізація: рецензія на фільм «Черкаси» від «Громадське.Культура». *Громадське Культура*. 2020. 27 лют. URL: <https://hromadske.ua/posts/silna-istoriya-ta-zaplutana-ekranizaciya-recenziya-na-film-cherkasi-vid-gromadskekultura> (дата звернення: 16.04.2024).
294. Чміль Г. Дзеркало на екрані: роздроблена Реальність часів війни. *Культурологічна думка*. 2023. Вип. 2. № 1. С. 8–26.
295. 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.
296. Чому я живий. Драма (2021). *Київстар-ТБ*. URL: <https://tv.kyivstar.ua/ua/movie/66a12c13fc34a4d503094f4f-2021-chomu-ya-zhivij> (дата звернення: 14.11.2024).
297. Чорний ворон. *1+1. Video*. URL: <https://1plus1.video/chornij-voronm> (дата звернення: 23.05.2025).
298. Шевченко А. «Гетьман», осліплений любов'ю. Рецензія на фільм: Гетьман. *Кіно-Театр*. 2017, 02 лют. URL: <https://kino-teatr.ua/uk/review/getman-3779.phtml> (дата звернення: 26.10.2023).
299. Шилова А. «Буча» – якою вийшло створити художню стрічку про трагедію людей? Рецензія. 2024, 07 листоп. URL: <https://suspilne.media/culture/>

[873867-buca-akou-vijslo-stvoriti-hudoznu-stricku-pro-tragediu-ludej-recenzia/](https://suspilne.media/culture/873867-buca-akou-vijslo-stvoriti-hudoznu-stricku-pro-tragediu-ludej-recenzia/)

(дата звернення: 10.02.2025).

300. Шилова А. Найдорожчий український фільм та масштабний екшн – чи виправдав «Довбуш» очікування глядачів? (рецензія). *Суспільне Культура*. 2023, 04 верес. URL: <https://suspilne.media/culture/565481-najdorozcij-ukrainskij-film-ta-masstabnij-eksn-ci-vipravdav-dovbus-ocikuvanna-gladaciv-recenzia/> (дата звернення: 05.02.2025).

301. Шилова А. Не той Франко, про якого ви подумали: рецензія на фільм «Інший Франко» за участю Довженка та Сеїтаблаєва. *Суспільне Культура*. 2024, 14 лют. URL: <https://suspilne.media/culture/684078-ne-toj-franko-pro-akogo-vi-podumali-recenzia-na-film-insij-franko-za-ucastu-dovzenka-ta-seitablaeva/> (дата звернення: 22.02.2025).

302. Шилова А. Тортурне порно: рецензія на фільм «Конотопська відьма». *Суспільне Культура*. 2024, 18 лип. URL: <https://suspilne.media/culture/792713-torturne-porno-recenzia-na-film-konotopska-vidma/> (дата звернення: 07.03.2025).

303. Шилова А. Усі українці – герої: рецензія на фільм «Лишайся онлайн» про перші дні вторгнення. *Суспільне Культура*. 2024, 28 берез. URL: <https://suspilne.media/culture/714856-usi-ukrainci-geroi-recenzia-na-film-lisajsa-onlajn-pro-persi-dni-vtorgnenna/> (дата звернення: 13.03.2025).

304. Шилова А. Я втік у майбутнє, мені там комфортніше: Валентин Васянович про «Відблиск» та новий фільм-комедію. *Суспільне Культура*. 2024, 06 трав. URL: <https://suspilne.media/culture/738351-a-vtik-u-majbutne-meni-tam-komfortnise-valentin-vasanovic-pro-vidblisk-ta-novij-film-komediu/> (дата звернення: 23.04.2025).

305. Шовкун Л., Лиховій Д. Фільм «Іловайськ 2014»: краще один раз побачити. *Новинарня*. 2019. 30 серп. URL: <https://novynarnia.com/2019/08/30/film-ilovaysk-2014/> (дата звернення: 28.11.2024).

306. Шрамович В. «Буча»: фільм, який ще до прем'єри викликав запеклу критику. *BBC Україна*. 2024, 13 лют. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/articles/c3g07g8598do> (дата звернення: 29.06.2025).

307. Шрамович В. «Кіборги»: «чесне кіно», яке важко дивитися бійцям. *BBC Україна*. 2017, 07 груд. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-42255844> (дата звернення: 22.01.2025).

308. Штогрін І. «Позивний Бандерас». Як оцінює фільм учасник бойових дій на Донбасі літа 2014 року. *Радіо Свобода*. 2018, 19 жовт. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/29551342.html> (дата звернення: 26.06.2024).

309. Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме / перекл. з нім. К. Котюк ; наук. ред. укр. вид. О. Фешовець. Львів : Астролябія, 2013. 588 с.

310. «Я лише актор, який зіграв військового». Юрій Кулініч – про фільм Мишоловка, помилку авторів драми Буча і скандали в Карпенка-Карого. *NV Культура*. 2025, 05 квіт. URL: <https://nv.ua/ukr/kultura/filmi-2025-interv-yu-z-yuriyem-kulinichem-pro-triler-misholovka-i-skandali-v-karpenka-karogo-50502983.html> (дата звернення: 12.08.2025).

311. «Я працюю на цвинтарі». *Архів проєктів УКФ*. 2019. URL: <https://ucf.in.ua/archive/5f0474efbaf3bc79ac6462f3> (дата звернення: 30.01.2025).

312. Ямборко О. Кіно і люди: український кінематограф та сучасне українське суспільство. Енергія відродження. Українське кіно 2014–2020. *Кінематографічні студії*. Вип. 13. Київ : Редакція журналу «Кіно-Театр», 2022. С. 214–225.

313. Янчук О. Репрезентація історичних подій України через кінематографічні засоби: художня та режисерська концепції. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2025. № 36. С. 100–116.

314. Adamski T. Filmowe wizerunki przestrzeni Donbasu po 2014 roku w wybranych filmach o tematyce wojennej. *Kultura i Edukacja*. 2024. No. 144 (2). S. 243–262.

315. Alforova Z., Marchenko S., Shevchuk Y., Kotlyar S., Honcharuk S. Contemporary Ukrainian cinema into the European context (2014–2019). *Linguistics and Culture Review*. 2021. Vol. 5 (2). P. 274–283.

316. Anderson B. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Rev. ed. London: Verso, 2006. URL: https://nationalismstudies.org/wp-content/uploads/2021/03/Imagined-Communities-Reflections-on-the-Origin-and-Spread-of-Nationalism-by-Benedict-Anderson-z-lib.org_.pdf (date of access: 10.12.2024).

317. Assmann A. *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. 422 p.

318. Assmann J. *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination* / Trans. D. H. Wilson. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. 319 p. URL: https://www.academia.edu/38303747/Assmann_Jan_Cultural_Memory_and_Early_Civilization (date of access: 05.07.2025).

319. Atlantis imagines mere glints of hope in a post-traumatic Ukraine. *BFI*. 2021, May 4. URL: <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/reviews/atlantis-2019-valentyn-vasyanovych-war-torn-ukraine> (date of access: 10.12.2024).

320. Atlantis review – Scarily prescient Ukrainian sci-fi envisions life after Russian war. *Halifax bloggers*. 2022, Apr. 15. URL: <https://halifaxbloggers.ca/flawintheiris/2022/04/atlantis-review-scarily-prescient-ukrainian-sci-fi-envisions-life-after-russian-war/> (date of access: 20.02.2025).

321. Autonomy and Exploitation in “The Tribe”. *Neurocritic*. 2015, Sept. 7. URL: <https://neurocritic.wordpress.com/2015/09/07/autonomy-and-exploitation-in-the-tribe/> (date of access: 10.12.2024).

322. 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.

323. Barnych M. M., Gavran I. A., Hrubych K. V., Medvedieva A. O., Kravchenko T. O. Acting in the Context of Feature Films. *Linguistics and Culture Review*. 2021. Vol. 5 (2). P. 633–644.

324. 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.

325. Barthes R. Elements of Semiology / Trans. A. Lavers, C. Smith. New York : Hill and Wang, 1968. 111 p. URL: https://monoskop.org/images/2/2c/Barthes_Roland_Elements_of_Semiology_1977.pdf (date of access: 13.06.2024).

326. Barthes R. Mythologies / trans. A. Lavers. New York : Farrar, Straus and Giroux, 1972. URL: https://monoskop.org/images/8/85/Barthes_Roland_Mythologies_EN_1972.pdf (date of access: 17.04.2024).

327. Barthes R. Mythologies. New York : The Noonday Press, 1980. 164 p. URL: <https://soundenvironments.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/11/roland-barthes-mythologies.pdf> (date of access: 12.08.2024).

328. Barthes R. Rhetoric of the Image. *Barthes R. Image-Music-Text* / trans. S. Heath. London : Fontana Press, 1977. P. 32–51. URL: https://monoskop.org/images/0/0a/Barthes_Roland_Image-Music-Text.pdf (date of access: 15.10.2024).

329. Barthes R. The Death of the Author. *Barthes R. Image-Music-Text* / trans. S. Heath. London : Fontana Press, 1977. P. 142–148. URL: https://monoskop.org/images/0/0a/Barthes_Roland_Image-Music-Text.pdf (date of access: 15.10.2024).

330. Benjamin W. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. *Illuminations* / ed. by H. Arendt. New York : Schocken Books, 1969. URL: <https://web.mit.edu/allanmc/www/benjamin.pdf> (date of access: 12.02.2025).

331. Bezruchko O., Hryftsov V. Documentary Style in Fiction Film. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2025. Т. 8. № 1. С. 60–78.

332. 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.

333. Bezruchko O., Stepanenko N. Cinema as a Basis for the Formation / Creation of Modern National Identity. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2024. Т. 7. № 1. С. 20–30.

334. Bhabha H. K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994. 285 p. URL: <https://ia801402.us.archive.org/11/items/TheLocationOfCultureBHABHA/the%20location%20of%20culture%20BHABHA.pdf> (date of access: 06.11.2024).

335. Boiko O., Batalina K., Stepanenko K., Danyliuk V., Zaporozhchenko V. The Manifesto in Martin Scorsese's Auteur Films. *Scientific Herald of Uzhhorod University Series Physics*. 2024. Vol. 55. P. 1449–1456.

336. Bondarets N., Danyliuk V., Zhuravliova T., Nosenko O., Parokonnyi A. The Influence of War on the Evolution and Themes of Ukrainian Cinema. *International Journal on Culture, History, and Religion*, 2025. Vol. 7 (SI1). P. 985–1008.

337. Bradshaw P. The Tribe review – one of the most disturbing films of the year. *The Guardian*. 2015, May 14. URL: <https://www.theguardian.com/film/2015/may/14/the-tribe-review> (date of access: 26.10.2024).

338. Bremond C., Cancalon E. D. The Logic of Narrative Possibilities. *New Literary History*. Vol. 11. No. 3. On Narrative and Narratives: II. 1980. P. 387–411.

339. Buckland W. *Narrative and Narration: Analyzing Cinematic Storytelling*. Series: Short Cuts. Wallflower Press, 2021. 152 p. URL: <https://www.jstor.org/stable/10.7312/buck18143> (date of access: 25.11.2024).

340. Cameron A. *Modular Narratives in Contemporary Cinema*. Palgrave Macmillan, 2008. 220 p. URL: https://link.springer.com/chapter/10.1057/9780230594197_1 (date of access: 15.10.2024).

341. Caruth C. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996. 154 p. URL:

https://www.academia.edu/41995628/Cathy_Caruth_Unclaimed_Experience (date of access: 01.08.2024).

342. Castells M. *The Power of Identity: The Information Age: Economy, Society, and Culture*. Vol. II. / 2nd ed. Malden, MA : Wiley-Blackwell, 2010. URL: [https://cdn.oujdaibrary.com/books/1001/1001-the-power-of-identity-the-information-age-economy-society-and-culture-volume-ii-second-edition-information-age-series-\(www.tawcer.com\).pdf](https://cdn.oujdaibrary.com/books/1001/1001-the-power-of-identity-the-information-age-economy-society-and-culture-volume-ii-second-edition-information-age-series-(www.tawcer.com).pdf) (date of access: 08.09.2023).

343. Chang J. Film Review: “The Tribe”. *Variety*. 2014, Jun. 26. URL: <https://variety.com/2014/film/festivals/film-review-the-tribe-1201250732/> (date of access: 06.07.2024).

344. Chmil H. The Experience of “existence” with the cinematographic screen: the Identification Context. *Культурологічна думка*. 2022. Вип. 21. С. 8–15.

345. 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.

346. 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.

347. Chmil H., Linev I. Dramaturgy as a Cinematographer’s Tool for Representing Reality and Simulating Audience Perception. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2025. Т. 8. № 1. С. 118–128.

348. Chmil H., Vitoshkin M. Peculiarities of Implementing a Director’s Idea in Contemporary Audiovisual Art. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2024. Т. 7. № 2. С. 275–287.

349. CineScore_UA. Кіборги (повний фільм українською). *Youtube*. 2025, 27 черв. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3HRU-oJ-L-4> (дата звернення: 15.12.2025).

350. Crowe A. What Are the Key Elements of a Story? 2022, Jan. 31. URL: <https://www.prodigygame.com/main-en/blog/story-elements/> (date of access: 13.08.2024).

351. Cutting J. E., Armstrong K. L. Large-scale narrative events in popular cinema. *Cognitive Research: Principles and Implications*. 2019. Vol. 4. No. 34. URL: <https://doi.org/10.1186/s41235-019-0188-x> (date of access: 16.11.2024).

352. Dargis M. Atlantis Review: A Bleak Vision of Ukraine's Future, Informed by Its Past. *The New York Times*. 2021, Jan. 21. URL: <https://www.nytimes.com/2021/01/21/movies/atlantis-review.html> (date of access: 15.11.2024).

353. Felperin L. "The Tribe" ("Plemya"): Cannes Review. *The Hollywood Reporter*. 2014, May 22. URL: <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/tribe-plemya-cannes-review-706482/> (date of access: 25.01.2025).

354. Felperin L. Atlantis review – strangely upbeat exploration of war-ravaged Ukraine. *The Guardian*. 2021, May 3. URL: <https://www.theguardian.com/film/2020/sep/17/atlantis-review-valentyn-vasyanovych-ukraine> (date of access: 30.11.2024).

355. Fiske J. *Television Culture* / 2nd ed. Routledge, 2010. 424 p.

356. Friedersdorf C. What Do Donald Trump Voters Actually Want? *The Atlantic*. 2015, Aug. 17. URL: <https://www.theatlantic.com/politics/archive/2015/08/donald-trump-voters/401408/> (date of access: 30.11.2024).

357. Greimas A. J., Fontanille J. *The Semiotics of Passions: From States of Affairs to States of Feeling*. University of Minnesota Press, 1992. 239 p.

358. Griza V., Honcharuk S., Mykhalov V., Barnych M., Balaban O. Changes in the representation of heroes in contemporary Ukrainian cinema. *Journal of European Studies*. 2023. Vol. 53. No. 4. P. 384–391.

359. Gumeniuk O. Atlantis: Post-Apocalyptic Film Review. *Loud and Clear*. 2021, Jan. 21. URL: <https://loudandclearreviews.com/atlantis-review/> (date of access: 17.03.2025).

360. Halbwachs M. On Collective Memory. URL: <https://web.mit.edu/allanmc/www/halbwachsspace.pdf> (date of access: 07.04.2025).

361. Hall S. Cultural Identity and Diaspora. *Identity: Community, Culture, Difference* / ed. by J. Rutherford. London : Lawrence & Wishart, 1990. URL: <https://surl.li/kmocus> (date of access: 20.04.2025).

362. Hall S. Encoding and Decoding in the Television Discourse. Birmingham: Centre for Contemporary Cultural Studies, 1973. URL: <https://files01.core.ac.uk/download/pdf/81670115.pdf> (date of access: 24.04.2024).

363. Hall S. Introduction: Who Needs 'Identity'? *Questions of Cultural Identity* / ed. by S. Hall, P. Du Gay. London : SAGE, 1996. URL: https://pages.mtu.edu/~jdslack/readings/CSReadings/Hall_Who_Needs_Identity.pdf (date of access: 15.06.2024).

364. Harvey D. Film Review: "Atlantis". *Variety*. 2019, Sep. 16. URL: <https://variety.com/2019/film/reviews/atlantis-review-1203336065/> (date of access: 17.03.2025).

365. Hirsch M. The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust. New York : Columbia University Press, 2012. 305 p.

366. Homeward sends a father and son on a Crimean pilgrimage. *BFI*. 2021, Apr. 22. URL: <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/reviews/homeward-2019-nariman-aliev-ukraine-crimea-tatar-father-son-pilgrimage> (date of access: 20.03.2025).

367. Horkheimer M., Adorno T. W. Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments / trans. E. Jephcott. Stanford : Stanford University Press, 2002. URL: https://monoskop.org/images/2/27/Horkheimer_Max_Adorno_Theodor_W_Dialectic_of_Enlightenment_Philosophical_Fragments.pdf (date of access: 09.02.2025).

368. Hven S. Cinema and Narrative Complexity: Embodying the Fabula (Film Culture in Transition). Amsterdam University Press, 2017. 260 p. URL: <https://www.aup.nl/en/book/9789462980778/cinema-and-narrative-complexity> (date of access: 27.01.2025).

369. Ide W. Homeward review – a moving modern-day Crimean war story. *The Guardian*. 2021, Apr. 24. URL: <https://www.theguardian.com/film/2021/apr/24/homeward-review-nariman-aliev-crimea-tatar-ukraine> (date of access: 23.03.2025).

370. Istomina T. “Homeward” shows Crimean Tatars’ struggle through one family’s tragedy. *Kyiv Post*. 2019, Aug. 2. URL: <https://archive.kyivpost.com/lifestyle/homeward-shows-crimean-tatars-struggle-through-one-family-stragedy.html> (date of access: 24.01.2025).

371. Kaklamanidou B., Corbalán A. Contemporary European Cinema Crisis Narratives and Narratives in Crisis. Routledge, 2020. 210 p.

372. Kalinichenko O. Construction and Representation of Cultural Trauma in Contemporary Ukrainian Cinema. *Cinema : Journal of Philosophy and the Moving Image*. 2023. Vol. 15 (1). P. 115–129.

373. Kempf C. Fantasia 2023: Stay Online: The First Film From a New Ukraine. *The Twin Geeks*. 2023, Aug. 3. URL: <https://thetwingeeks.com/2023/08/03/fantasia-2023-stay-online-the-first-film-from-a-new-ukraine/> (date of access: 20.11.2024).

374. Khardel R., Vyzdryk V., Melnyk O. Cinema as a tool for influencing historical consciousness in Russian-Ukrainian information warfare. *Codrul Cosminului*. 2020. Vol. 26. No. 2. P. 281–302.

375. Khazan O. The Tribe: A Silent Movie With a Powerful Voice. *The Atlantic*. 2015, Aug. 16. URL: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/08/the-tribe-review-myroslav-slaboshpytskiy/401297/> (date of access: 18.01.2025).

376. Kracauer S. Theory of Film: The Redemption of Physical Reality. New York : Oxford University Press, 1960. 364 p. URL: https://monoskop.org/images/2/22/Kracauer_Siegfried_Theory_of_Film_The_Redemption_of_Physical_Reality.pdf (date of access: 28.11.2023).

377. LaCapra D. Writing History, Writing Trauma. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2001. 248 p.

378. Lagarias A. Open Wounds. Nariman Aliev's *Homeward*. *EEFB*. 2019. Vol. 95. URL: <https://eefb.org/perspectives/nariman-alievs-homeward-evge-2019/> (date of access: 20.01.2025).

379. Le P. *Homeward* review – Crimean Tatars on a heartbreaking odyssey. *The Guardian*. 2021, Apr. 20. URL: <https://www.theguardian.com/film/2021/apr/20/homeward-review-crimean-tatars-heartbreaking-odyssey> (date of access: 01.03.2025).

380. McLuhan M. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York : McGraw-Hill, 1964. URL: <https://designopendata.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/05/understanding-media-mcluhan.pdf> (date of access: 31.01.2024).

381. Medvedieva A., Babych A. Specific Features of Implementing a Director's Vision in the Adaptation of Literary Works, Operas, and Theatrical Performances. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2025. Т. 8. № 1. С. 106–117.

382. Medvedieva A., Burdiuh I. Use of Motion Design Elements in Modern Ukrainian Film and Television Production. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2021. Т. 4. № 2. С. 260–269.

383. 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.

384. Metz C. *Film Language: A Semiotics of the Cinema* / trans. M. Taylor. Chicago : University of Chicago Press, 1974. 303 p.

385. Negt O., Kluge A. *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere* / trans. P. Labanyi et al. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1993. URL: https://monoskop.org/images/1/11/Negt_Oskar_Kluge_Alexander_Public_Sphere_and_Experience_Tow

[ard an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere.pdf](#) (date of access: 20.11.2023).

386. Nora P. Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations*. 1989. Vol. 26. Spec. Is.: Memory and Counter-Memory. P. 7–24. URL: <https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/ARCH230/PierreNora.pdf> (date of access: 10.02.2024).

387. Olzacka E. The development of national cinema in Post-Maidan Ukraine. *East European Politics and Societies*. 2023. Vol. 37. No. 2. P. 435–454.

388. Pamerleau W. Narrative, Film, and Identity. How Cinema Impacts the Meaning of Life. Series: Value Inquiry Book Series. 2024. Vol. 398. 204 p. URL: <https://brill.com/display/title/70247> (date of access: 25.04.2025).

389. Pohrebniak H. Representation of War Events in the Creative Work of Theatre and Film Directors. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2024. Т. 7. № 1. С. 64–76.

390. Ricoeur P. Oneself as Another / trans. K. Blamey. Chicago : University of Chicago Press, 1992. 363 p.

391. Sachleben M. Contested identities, hunger, and emigration: Themes in Ukrainian cinema to explain the present day. *Czech Journal of International Relations*. 2024. Vol. 59. No. 1. P. 153–176.

392. Said E. W. Orientalism. New York : Vintage Books, 1978. URL: https://monoskop.org/images/4/4e/Said_Edward_Orientalism_1979.pdf (date of access: 05.02.2025).

393. Sharolapova N., Danyliuk V., Krasnenko O. Innovative Way of Cinema Development. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2021. Т. 4. № 2. С. 233–243.

394. Shaul N. B. Cinema of Choice. Optional Thinking and Narrative Movies. Berghahn Books, 2012. 198 p. URL: <https://www.berghahnbooks.com/title/BenShaulCinema> (date of access: 23.05.2025).

395. Shyrman R., Berdnikov D. Manifestations of Drama in Feature Films. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2022. Т. 5. № 2. С. 199–206.

396. Steblyna N. O. Narrative in the Field of Political Communications: The Approaches of Most Cited Papers on Web of Science. *Політичне життя*. 2019. № 3. С. 95–100.

397. Strpko G. H. Reconsidering mood and narrative cinema. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2024. Vol. 82. Is. 4. P. 387–395.

398. Tafoya S. The Tribe. *Roger Ebert*. 2015, Jun. 17. URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/the-tribe-2015> (date of access: 05.03.2025).

399. The 50 Best Movies of the 2010s. *Rolling Stone*. 2019, Dec. 18. URL: <https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-lists/best-movies-decade-2010s-910770/> (date of access: 20.02.2025).

400. The Tribe Review. *If You Want the Gravy*. 2015, Jul. 27. URL: <https://ifyouwantthegravy.wordpress.com/2015/07/27/the-tribe-review/> (date of access: 26.01.2025).

401. The Tribe. *Metacritic*. 2015. URL: <https://www.metacritic.com/movie/the-tribe/> (date of access: 02.03.2025).

402. Ukraina! 9. Festiwal Filmowy – Свято Українського Кіно у Польщі. *Держкіно*. 2024, 16 верес. URL: <https://usfa.gov.ua/press-center/ukraina-9-festiwal-filmowy-svyato-ukrainskogo-kino-u-polshhi-i13947> (date of access: 06.04.2025).

403. Wyman A. J. “The Tribe” and the Language of Cinema. *LA RB*. 2015, Dec. 10. URL: <https://lareviewofbooks.org/article/the-tribe-and-the-language-of-cinema/> (date of access: 02.03.2025).

404. Zaporozhchenko V., Ishchenko M. National Myths and Symbols in Modern Ukrainian Cinema. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2024. Т. 7. № 1. С. 31–41.

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. Sharolapova N., **Danyliuk V.**, Krasnenko O. Innovative Way of Cinema Development. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2021. Т. 4. № 2. С. 233–243. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.2.2021.248696>

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

2. Данилюк В. П. Ігрове кіно про російсько-українську війну (2014–2024 роки). *Культурологічний альманах*. 2024. № 4. С. 319–326. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.4.38>

3. Данилюк В. П. Наративи в ігровому кіно: сутність, значення і контекст російсько-української війни. *Питання культурології*. 2025. Вип. 45. С. 90–108. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.45.2025.325037>

4. Данилюк В. П. Українське ігрове кіно як інструмент культурної дипломатії та каталізатор громадських дискусій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 2. С. 131–139. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.338917>

Стаття у виданні, віднесеному до міжнародної наукометричної бази Scopus

5. Bondarets N., **Danyliuk V.**, Zhuravliova T., Nosenko O., Parokonnyi A. The Influence of War on the Evolution and Themes of Ukrainian Cinema.

International Journal on Culture, History, and Religion, 2025. Vol. 7 (SI1). P. 985–1008. <https://doi.org/10.63931/ijchr.v7iSI1.360>

Здобувачем проаналізовано фільми на воєнну тематику під час російсько-української війни, виявлено їх особливості, підбито підсумки.

Опубліковані праці апробаційного характеру

6. Данилюк В. П. Воєнна тематика в українському ігровому кіно. *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 КНУКиМ, 2024. С. 27–29. <https://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2025/01/moloda-nauka.pdf>

7. Данилюк В. П. Роль ігрового кіно у вихованні патріотизму в умовах російсько-української війни. *Мистецтвознавство. Культурологія. Медіапедагогіка* : матеріали II Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 17 груд. 2024 р. Київ : Вид. центр КНУКиМ, 2024. Т. 2. С. 33–37.

8. Данилюк В. П. Кінематографічні герої як відображення громадянської свідомості. *Наукові тренди постіндустріального суспільства* : зб. наук. пр. з матер. X Міжнар. наук. конф., м. Рівне, 12 верес. 2025 р. / Міжнародний центр наукових досліджень. Вінниця : ТОВ «УКРЛОГОС Груп», 2025. С. 220–223.

9. Данилюк В. П. Трансформація культурної спадщини в наративах українського кіно. *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. 178–181.

10. Данилюк В. П. Українське кіно як суспільний феномен: теоретичний аналіз. *Theory and Practice of Modern Science* : collection of scientific papers «SCIENTIA» with Proceedings of the X International Scientific and Theoretical Conference, Sept. 26, 2025. Kraków, Republic of Poland : International Center of Scientific Research, 2025. P. 120–123.

ПЕРЕЛІК ІГРОВИХ ФІЛЬМІВ (2014–2025)

1. «Захар Беркут» (2019, реж. А. Сеїтаблаєв і Дж. Вінн)
2. «Довбуш» (2023, реж. О. Санін)
3. «Гетьман» (2015, реж. В. Ямбурський)
4. «Тарас Повернення» (2019, реж. О. Денисенко)
5. «Будинок “Слово”» (2021, реж. Т. Томенко)
6. «Заборонений» (2019, реж. Р. Бровко)
7. «Інший Франко» (2021, реж. І. Висневський)
8. «Крути 1918» (2019, реж. О. Шапарєв)
9. «Таємний щоденник Симона Петлюри» (2018, реж. О. Янчук)
10. «Чорний ворон» (2019, реж. Т. Ткаченко)
11. «Екс» (2019, реж. С. Лисенко)
12. «Червоний» (2017, реж. З. Буадзе)
13. «Поводир, або квіти мають очі» (2013, реж. О. Санін)
14. «Чому я живий» (2021, реж. В. Новак)
15. «Хайтарма» (2013, реж. А. Сеїтаблаєв)
16. «Чужа молитва» (2017, реж. А. Сеїтаблаєв)
17. «Додому» (2019, реж. Н. Алієв)
18. «Жива» (2016, реж. Т. Химич)
19. «Клондайк» (2022, реж. М. Ер Горбач)
20. «Бачення метелика» (2022, реж. М. Наконечний)
21. «Кібогри. Герої не вмирають» (2017, реж. А. Сеїтаблаєв)
22. «Іловайськ 2014. Батальйон Донбас» (2019, реж. І. Тимченко)
23. «Позивний “Бандерас”» (2018, реж. З. Буадзе)
24. «Снайпер. Білий ворон» (2022, реж. М. Бушан)
25. «Мирний-21» (2023, реж. А. Сеїтаблаєв)
26. «Черкаси» (2019, реж. Т. Ященко)

27. «Буча» (2024, реж. С. Тіунов)
28. «Лишайся онлайн» (2023, реж. Є. Стрельникова)
29. «Конотопська відьма» (2024, реж. А. Колесник)
30. «Сторожова застава» (2017, реж. Ю. Ковальов)
31. «Атлантида» (2019, реж. В. Васянович)
32. «Відблиск» (2021, реж. В. Васянович)
33. «Обмін» (2022, реж. В. Харченко-Куліковський)
34. «Погані дороги» (2020, реж. Н. Ворожбит)
35. «Донька» (2024, реж. Є. Олесов)
36. «Медовий місяць» (2024, реж. Ж. Озірна)
37. «Це побачення» (2023, реж. Н. Парфан)
38. «Мишоловка» (2023, реж. С. Касторних)
39. «Війна очима тварин» (2024, продюсер О. Кохан)
40. «Я працюю на цвинтарі» (2021, реж. О. Тараненко)
41. «Памфір» (2022, реж. Д. Сухолиткий-Собчук)
42. «Іній» (2017, реж. Шарунас Бартас)
43. «Мати апостолів» (2020, реж. З. Буадзе)
44. «Плем'я» (2014, реж. М. Слабошпицький)

КАДРИ ІЗ ІГРОВИХ ФІЛЬМІВ (2014–2025)



Рис. В.1. Кадри із фільму «Захар Беркут»
(2019, реж. А. Сеїтаблаєв і Дж. Вінн) [225].



Рис. В.2. Кадри з фільму «Довбуш» (2023, реж. О. Санін) [220].

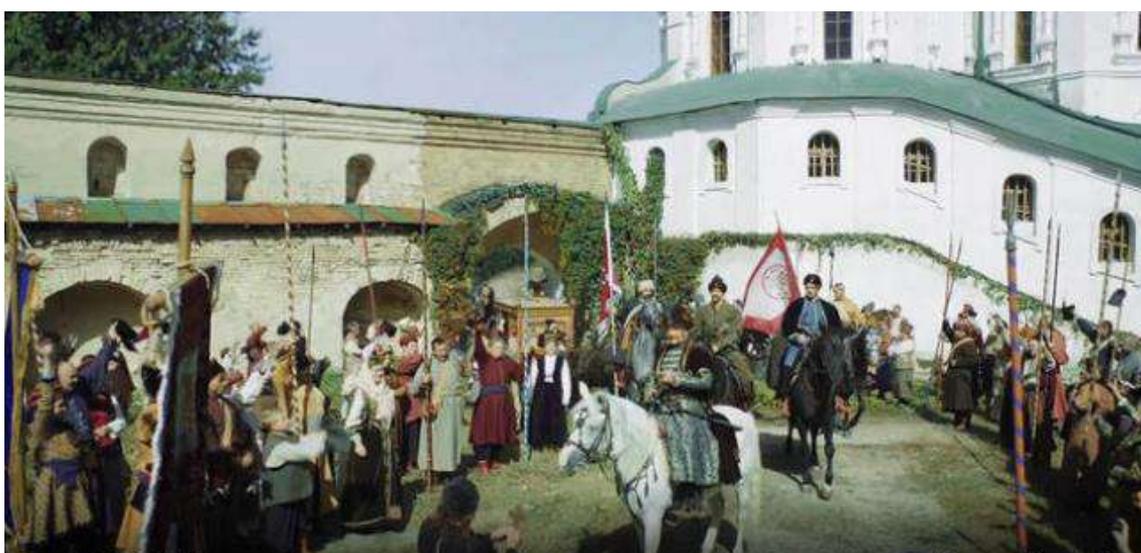


Рис. В.3. Кадри із фільму «Гетьман» (2013, реж. В. Ямбурський) [37; 117].

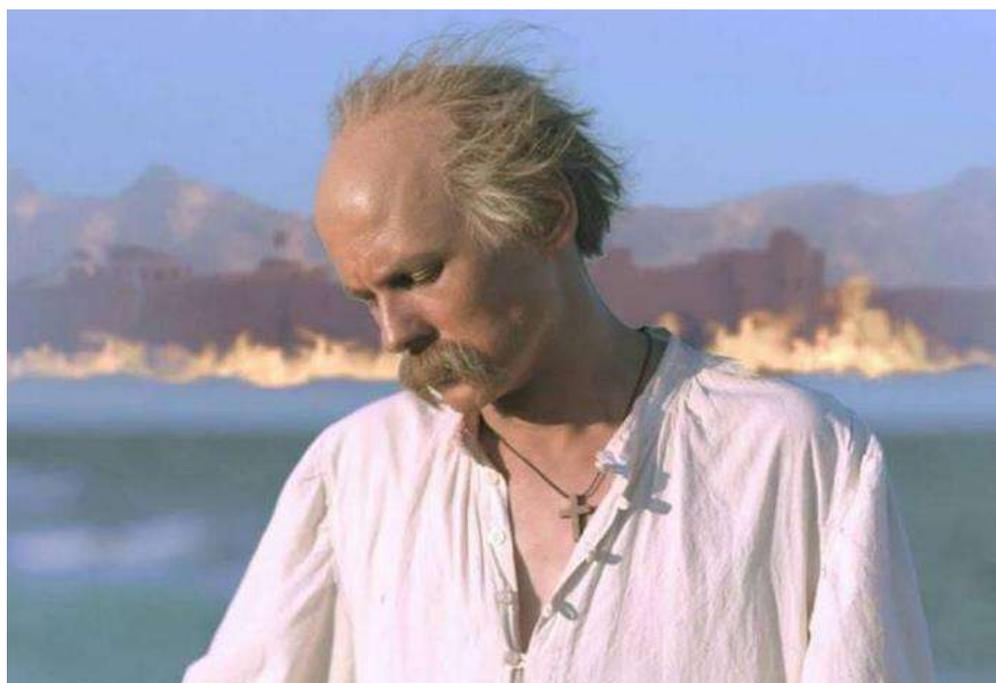


Рис. В.4. Кадри з фільму «Тарас. Повернення» (2019, реж. О. Денисенко) [75].



КАДР З ФІЛЬМУ БУДИНОК СЛОВО

Будинок Слово
 невідомий роман

В'ячеслав Довженко у ролі Миколи Хвильового



КАДР З ФІЛЬМУ БУДИНОК СЛОВО

Будинок Слово
 невідомий роман

Костянтин Темляк у ролі Павла Тичини



Будинок Слово
 КАДР З ФІЛЬМУ БУДИНОК СЛОВО

Леся Курбаса розстріляли у Сандармосі. На фото - арешт драматурга у "Будинку "Слово"



Кадр з фільму "Будинок "Слово". Сцена у їдальні. Літераторів у будинку гарно годували

Рис. В.5а. Кадри з фільму «Будинок «Слово»» (2021, реж. Т. Томенко) [135].

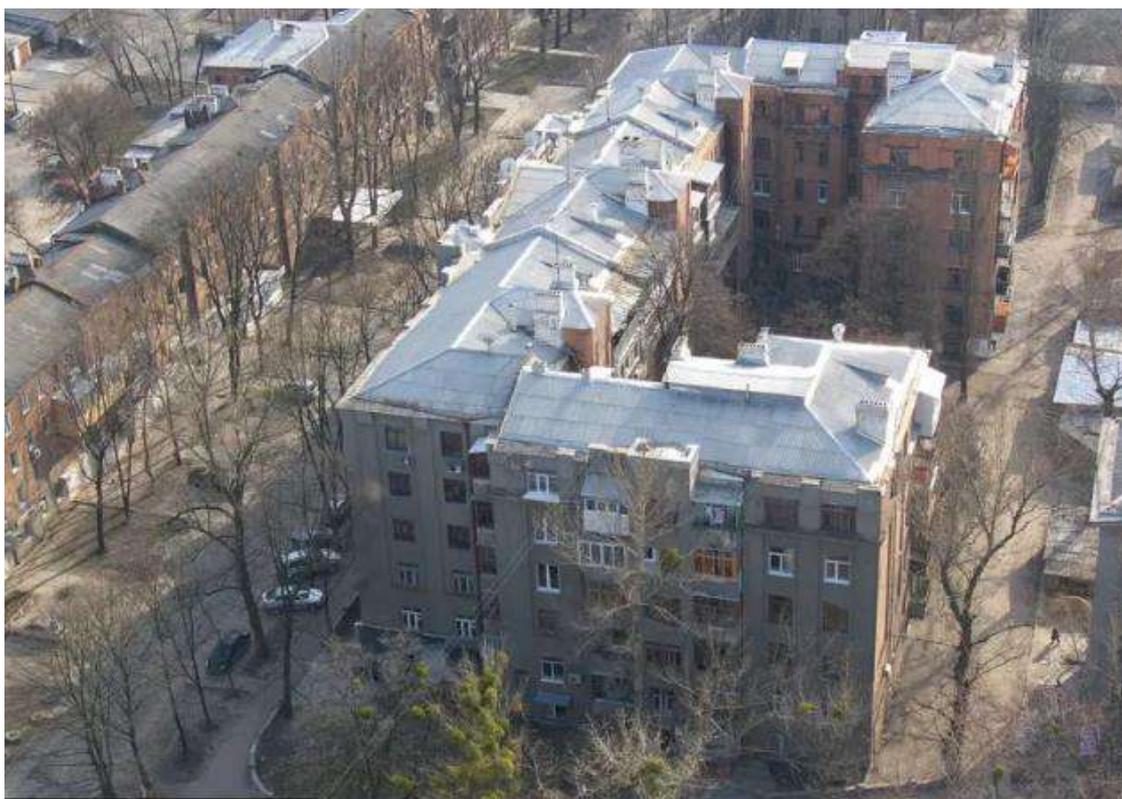


Рис. В.5б. Будинок літераторів «Слово» (Харків) [1].



Рис. В.6. Кадри із фільму «Заборонений» (2019, реж. Р. Бровко) [110].



Рис. В.7. Кадри з фільму «Інший Франко» (2021, реж. І. Висневський)
[131; 301].



Рис. В.8. Кадри з фільму «Крути 1918» (2019, реж. О. Шапарев) [46].



Рис. В.9. Кадри з фільму «Таємний щоденник Симона Петлюри» (2018, реж. О. Янчук) (скріншот з трейлеру фільма) [259].



Рис. В.10. Кадри з фільму «Чорний ворон» (2019, реж. Т. Ткаченко) [226].



Рис. В.11. Кадри з фільму «Екс» (2019, реж. С. Лисенко) [47].



Рис. В.12. Кадри з фільму «Червоний» (2017, реж. З. Буадзе) [290].



Рис. В.13. Кадри з фільму «Поводир» (2013, реж. О. Санін) [30; 83].



Рис. В.14. Кадри з фільму «Чому я живий» (2021, реж. В. Новак) [229; 260].



Рис. В.15. Кадри з фільму «Хайтарма» (2013, реж. А. Сеїтаблаєв) [10; 107].



Рис. В.16. Кадри з фільму «Чужа молитва» (2017, реж. А. Сеїтаблаєв) [235].



Рис. В.17. Кадри з фільму «Додому» (2019, реж. Н. Алієв) [111].



Рис. В.18. Кадри з фільму «Жива» (2016, реж. Т. Химич) [237].



Рис. В.19. Кадри з фільму «Клондайк» (2022, реж. М. Горбач) [36; 130].



Рис. В.20. Кадри з фільму «Бачення метелика» (2022, реж. М. Наконечний) [158; 238].

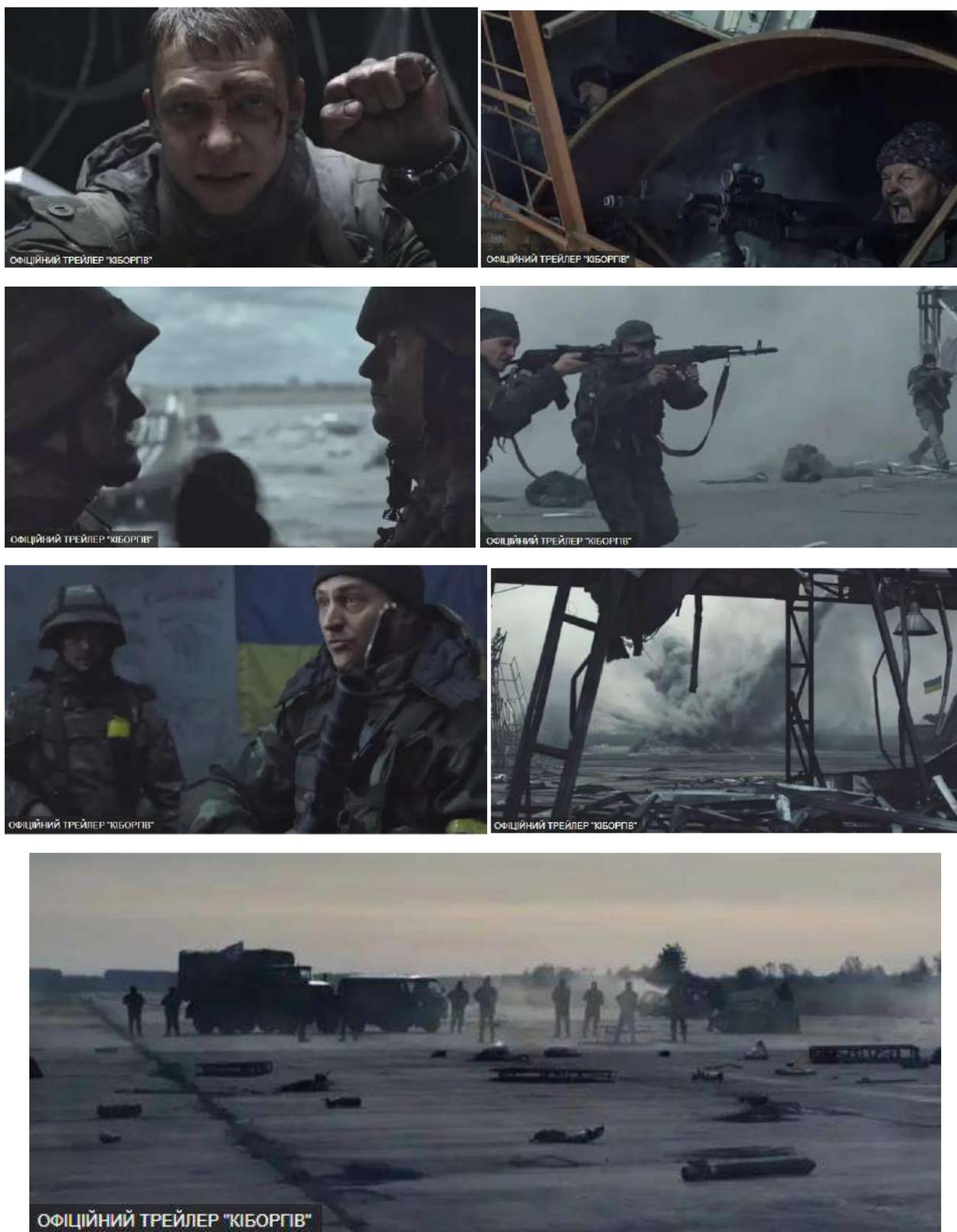


Рис. В.21. Кадри з фільму «Кібогри. Герої не вмирають»
(2017, реж. А. Сеїтаблаєв) [307].



Тарас Костанчук "Бішуг" у ролі самого себе. Кадр відео





Рис. В.22а. Кадри з фільму «Іловайськ 2014. Батальйон Донбас» (2019, реж. І. Тимченко) [203].



Рис. В.226. Бійці батальйону «Донбас», літо 2014.
До наших днів дожили не всі [305].

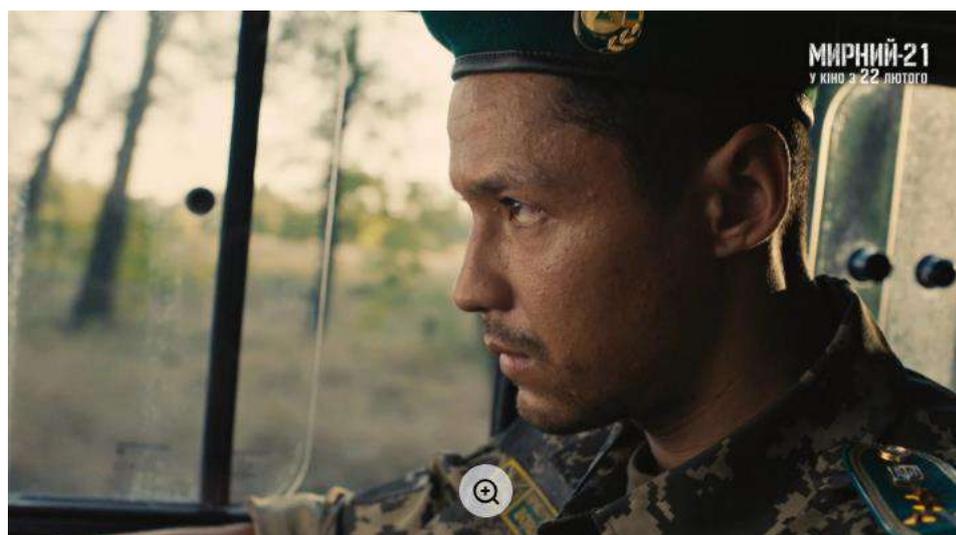


Рис. В.23. Кадри з фільму «Позивний “Бандерас”» (2018, реж. З. Буадзе)

[134; 308].



Рис. В.24. Кадри з фільму «Снайпер. Білий ворон» (2022, реж. М. Бушан) [228; 239].



Паша Лі

Рис. В.25. Кадри з фільму «Мирний-21» (2023, реж. А. Сеїтаблаєв) [231].



Рис. В.26. Кадри з фільму «Черкаси» (2019, реж. Т. Яценко) [32; 152].



Рис. В.27. Кадри з фільму «Буча» (2024, реж. С. Тіунов) [299].



Рис. В.28. Кадри з фільму «Лишайся онлайн» (2023, реж. Є. Стрельникова) [303].



Рис. В.29. Кадри з фільму «Конотопська відьма» (2024, реж. А. Колесник)

[302].



Рис. В.30. Кадри з фільму «Сторожова застава» (2017, реж. Ю. Ковальов)
[254].



Рис. В.31. Кадри з фільму «Атлантида» (2019, реж. В. Васянович) [164].

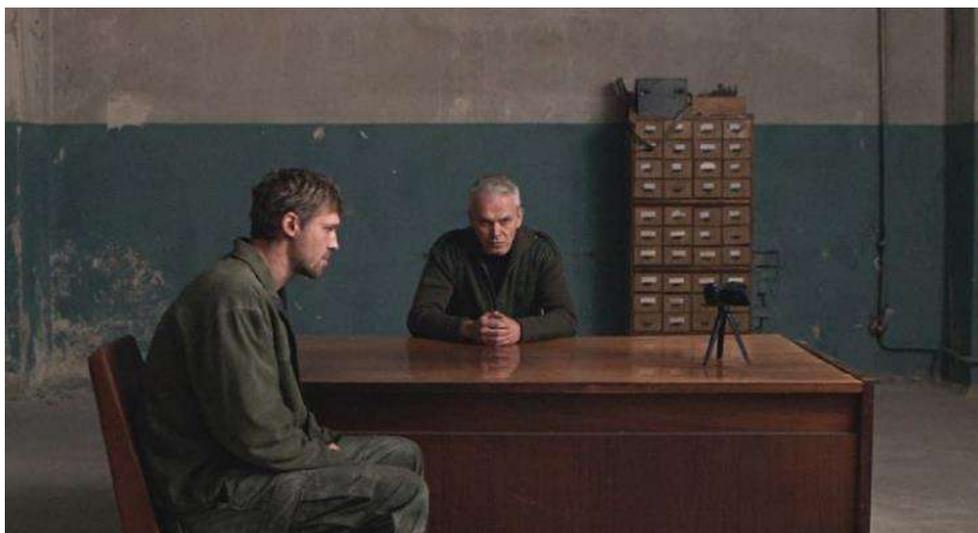


Рис. В.32. Кадри з фільму «Відблиск» (2021, реж. В. Васянович) [154; 304].



Рис. В.33. Кадри з фільму «Обмін» (2022, реж. В. Харченко-Куліковський)
[246].



Рис. В.34. Кадри з фільму «Погані дороги» (2020, реж. Н. Ворожбит) [186].



Рис. В.35. Кадри з фільму «Донька» (2024, реж. Є. Олесов) [127].



Рис. В.36. Кадри з фільму «Медовий місяць» (2024, реж. Ж. Озірна) [3].

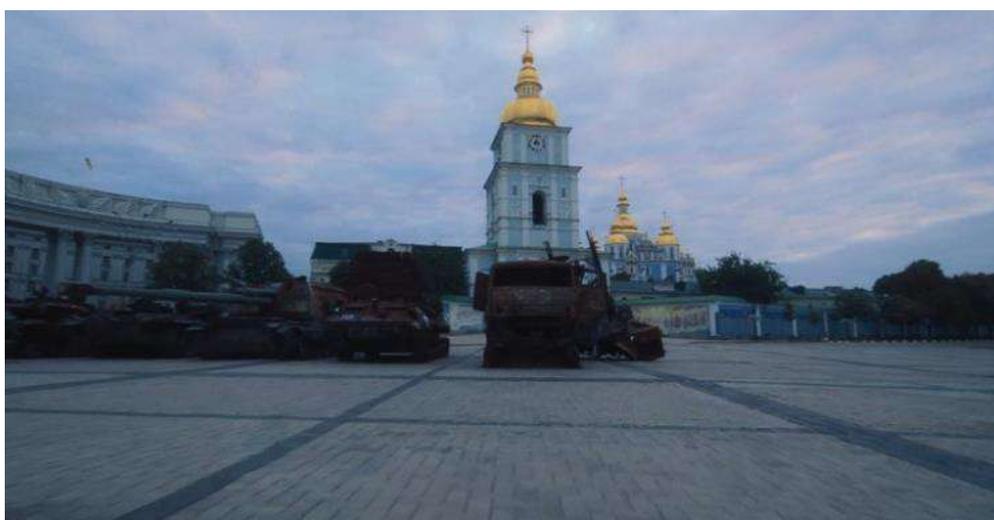


Рис. В.37. Кадри з фільму «Це побачення» (2023, реж. Н. Парфан) [245; 272].



Рис. В.38. Кадри з фільму «Мишоловка» (2023, реж. С. Касторних) [310].



Рис. В.39. Кадри з фільму «Війна очима тварин» (2024, продюсер О. Кохан)
[3].

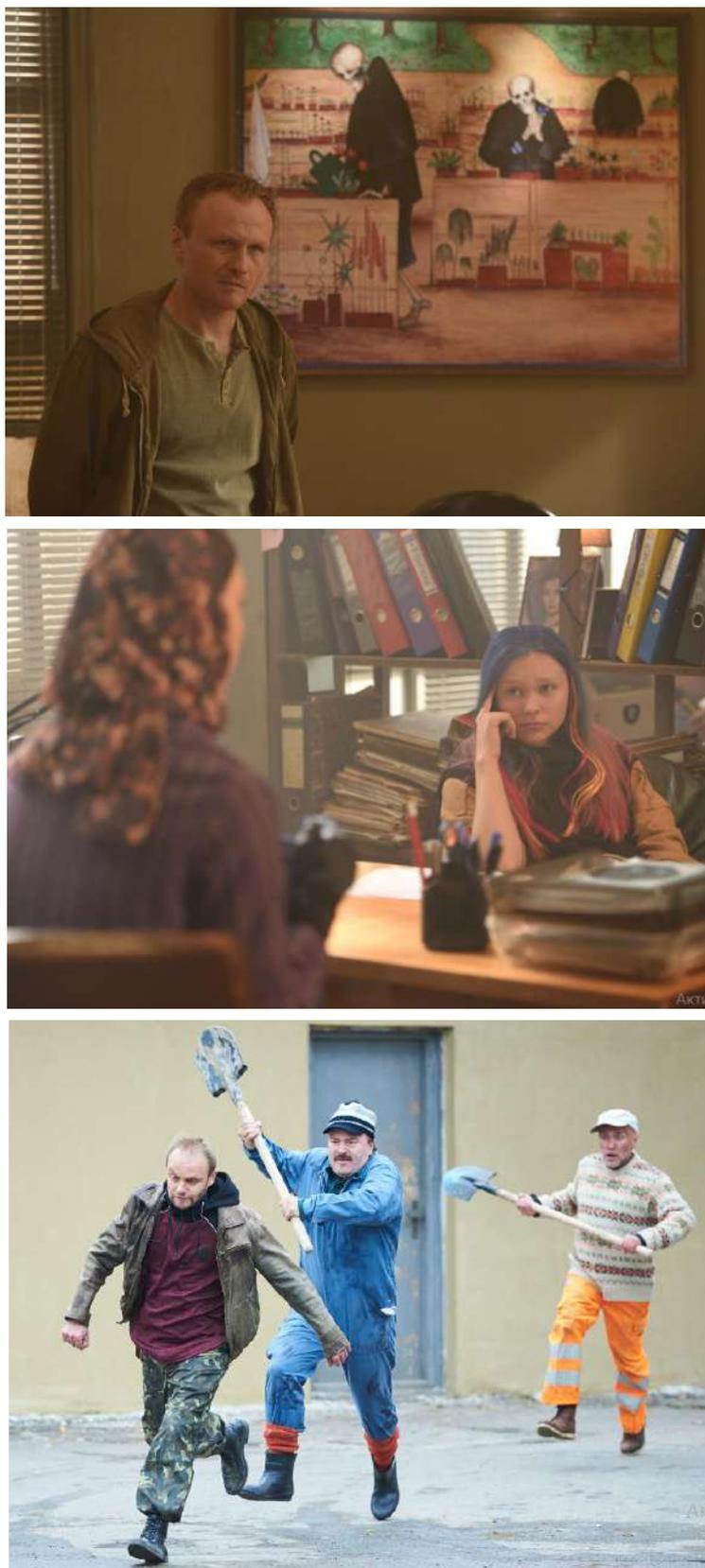


Рис. В.40. Кадри з фільму «Я працюю на цвинтарі» (2021, реж. О. Тараненко) [81].



Рис. В.41. Кадри з фільму «Памфір» (2022, реж. Д. Сухолиткий-Собчук) [73; 105].



Рис. В.42. Кадри з фільму «Іній» (2017, реж. Шарунас Бартас) [103].



Рис. В.43. Кадри з фільму «Мати апостолів» (2020, реж. З. Буадзе) [24].



Рис. В.44. Кадри з фільму «Плем'я» (2014, реж. М. Слабошпицький) [253].

УКРАЇНСЬКІ ІГРОВІ ФІЛЬМИ – ПЕРЕМОЖЦІ НА МІЖНАРОДНИХ КІНОФЕСТИВАЛЯХ



Рис. Г.1. Світова прем'єра стрічки «Плем'я» (2014, реж. М. Слабошпицький) на Каннському кінофестивалі завоювала три призи (2014) [282].



Рис. Г.2. Фільм «Атлантида» (2019, реж. В. Васянович) – переможець на Венеційському кінофестивалі у секції «Горизонти» (2019) [276].

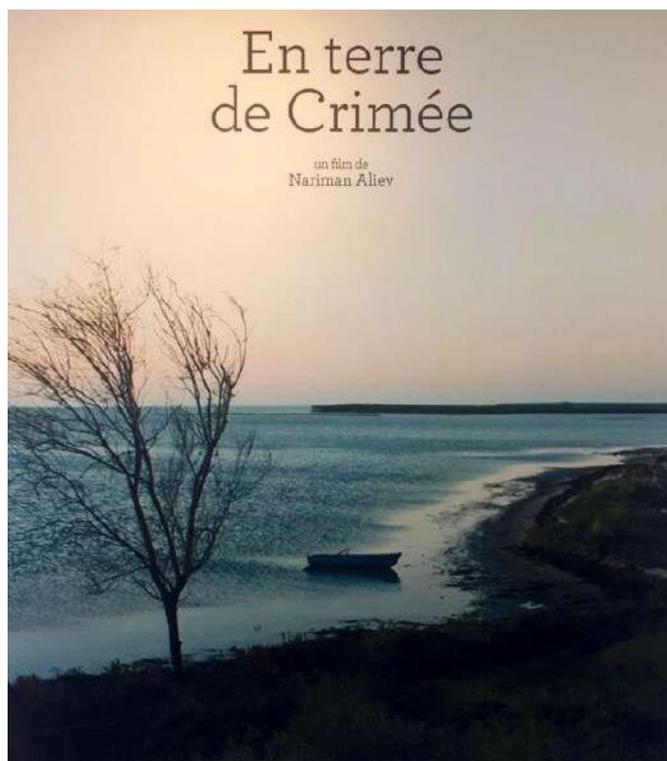


Рис. Г.3. Світова прем'єра фільму «Додому» (2019, реж. Н. Алієв) на Каннському кінофестивалі (2019). Рекламний плакат фільму в Українському павільйоні [232].



Рис. Г.4. Світова прем'єра стрічки «Бачення метелика» (2022, реж. М. Наконечний) на Каннському кінофестивалі (2022) [166].



Рис. Г.5. Світова прем'єра стрічки «Відблиск» ((2021, реж. В. Васянович) на Венеційському кінофестивалі (2021) [154].



Рис. Г.6. Фільм «Погані дороги» (2020, реж. Н. Ворожбит) отримав приз Веронського кіноклубу на 35-му Міжнародному тижні кінокритиків у Венеції (2020) [275].



Рис. Г.7. Світова прем'єра стрічки «Медовий місяць» (2024, реж. Ж. Озірна) на Венеційському кінофестивалі (2024) [4].



Рис. Г.8. Стрічка «Клондайк» (2022, реж. М. Ер Горбач) отримала нагороду кінофестивалі Sundance (США) (2022) [284].



Рис. Г.9. Фільм «Це побачення» (2023, реж. Н. Парфан) отримав спеціальну відзнаку журі Берлінале. Фото з церемонії нагородження (2023) [272].

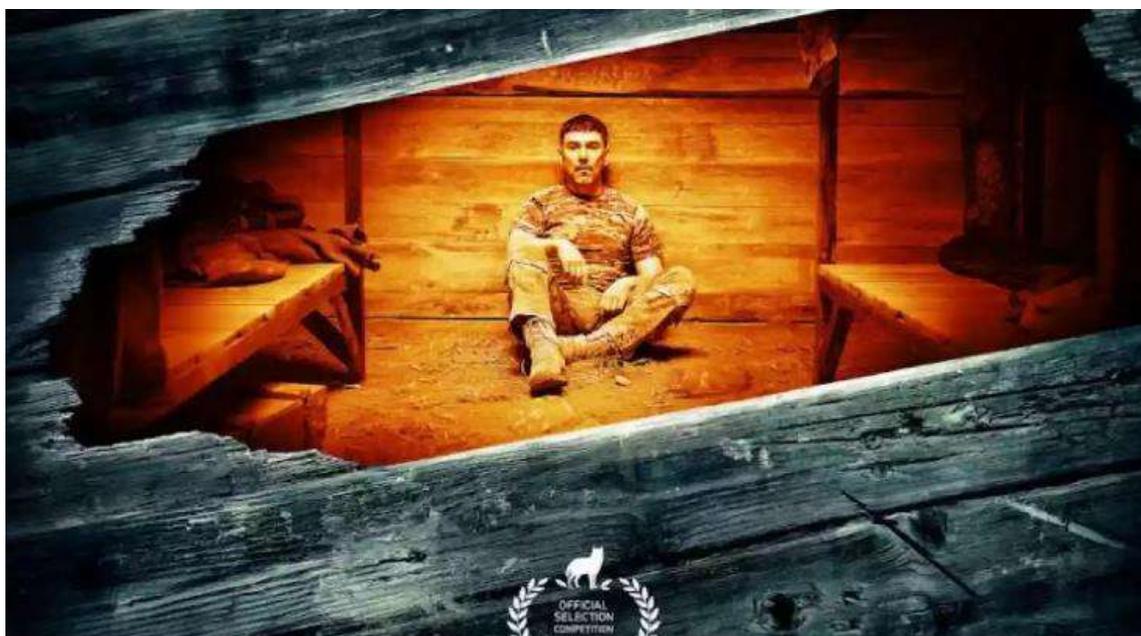


Рис. Г.10. Світова прем'єра стрічки «Мишоловка» (2023, реж. С. Касторних) на Талліннському кінофестивалі «Темні ночі» в Естонії (2024). Офіційний постер [115].



Рис. Г.11. Команда фільму «Памфір» (2022, реж. Д. Сухолиткий-Собчук) на Каннському кінофестивалі (2022) [105].



Рис. Г.12. Світова прем'єра фільму «Буча» на Варшавському кінофестивалі (2024). Офіційні постери фільму [70; 241].



Рис. Г.13. Урочисте нагородження фільму «Мати апостолів» (2020, реж. З. Буадзе дипломом «Книги рекордів України» (20.05.2025) [279].



Рис. Г.14. Кінофестиваль Ukraina! 9. Festiwal Filmowy, Варшава (21–27.10.2024) [402].



Рис. Г.15. Український павільйон на Каннському кінофестивалі (2019) [232].



Рис. Г.16. Український павільйон на Каннському кінофестивалі (2024) [93, с. 32].



Рис. Г.17. Панельна дискусія «Organising International Film Festivals in Ukraine During Full-Scale War» в Українському національному павільйоні під час 78-го Каннського міжнародного кінофестивалю (18.05.2025) [25].



Рис. Г.18. Український день у Венеції в рамках 82-го Венеційського міжнародного кінофестивалю (03 вересня 2025 р.) [271].



Рис. Г.19. Український національний стенд у межах 75-го Берлінського міжнародного кінофестивалю (лютий 2025) [273].



Рис. Г.20. Український національний стенд у межах 50-го ювілейного Toronto International Film Festival (вересень 2025) [230].

ДОДАТОК Д

ДНІ УКРАЇНСЬКОГО КІНО У ЗАРУБІЖНИХ КРАЇНАХ



Рис. Д.1. Урочисте відкриття «Днів українського кіно» в Американському домі Мюнхена (12.11.2025) [278].



Рис. Д.2. «Дні українського кіно» в Римі (6–8.12.2024) [69].

КУЛЬТУРНІ ФОРУМИ В УКРАЇНІ

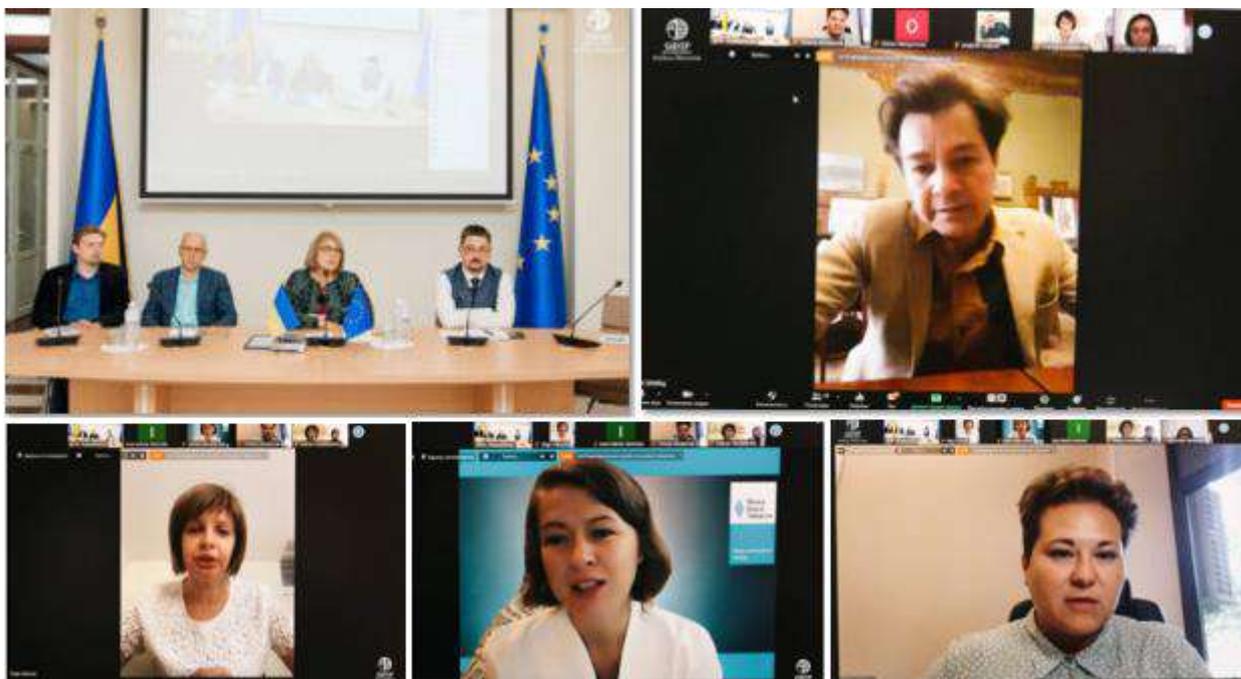


Рис. Е.1. Онлайн-захід «Кіно та культурна дипломатія» у межах проєкту «Європейські цінності та культурна дипломатія: молодіжні зустрічі» (08.09.2021) [29].



Рис. Е.2. Онлайн-дискусія «Кіно і культурна дипломатія: досвіди після 24 лютого 2022 року» (Довженко-Центр, червень 2022) [39].



Рис. Е.3. Культурна платформа «Україна відкрита світу»
(Київ, 13.09.2024) [14].



Рис. Е.4. Панельна дискусія «Кіно – інструмент культурної дипломатії»
(Київ, 13.09.2024) [120].



Рис. Е.5. Виступ режисера А. Сеїтаблаєва з темою «Майбутнє українського мистецтва» на соціальному форум інновацій та можливостей «Україна майбутнього 2.0» (Львів, жовтень 2023) [121].

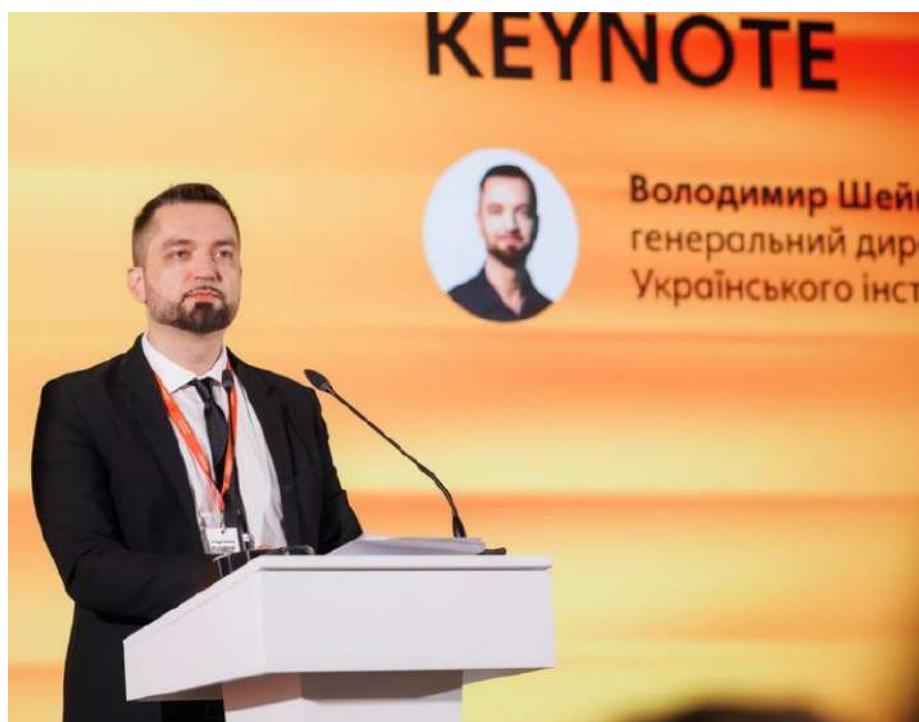


Рис. Е.6. Виступ генерального директора Українського інституту В. Шейка на 6-му Міжнародному форумі культурної дипломатії (Київ, 06.10.2025) [159].

ДОДАТОК Ж

**ПЕРЕЛІК ІГРОВИХ ФІЛЬМІВ-ПЕРЕМОЖЦІВ 19-ГО КОНКУРСНОГО
ВІДБОРУ ДЕРЖКІНО (жовтень 2024)**

№	ВИРОБНИК	НАЗВА КІНО-ПРОЕКТУ	РЕЖИСЕР	РЕЙТИНГОВИЙ БАЛ (СЕРЕДНІЙ БАЛ)
Ігрові повнометражні фільми-дебюти				
1	ТОВ «Ілленко фільм продакшенс»	Втомлені	Юрій Дунай	14,71
2	ТОВ «32.05 Фільмз»	Сайбер	Юрій Забур'яний	14,00
3	ТОВ «Вайт фільмс»	Бачу тебе	Юлія Беляк	13,86
4	ТОВ «Біг хенд фільмс»	Вишиванка	Денис Захаров	12,86
5	ТОВ «Нова фільм»	14/24. Паралелі	Наталія Ноєнко	12,71
6	ФОП Георгадзе Едуард Анзорович	Покрови	Родіон Волков	12,57
7	ТОВ «Френдс креатив лаб»	Гарно Так	Сергій Кулибишев	12,14
8	ТОВ «Файнл кат медіа»	Відпустка наосліп	Валерія Фадєєва	12,00
Ігрові повнометражні фільми спільного виробництва мажоритарна копродукція				
1	ТОВ «Український продюсерський хаб»	Будинок з химерами	Денис Тарасов	14,43
2	ТОВ «Мир і Ко продакшн»	Запах ворога	Михайло Ілленко	13,71
3	ТОВ «Пронто фільм»	Червона Рута	Тимур Яценко	13,43
4	ТОВ «Ілленко фільм продакшенс»	Золотий лев на Івана Купала	Дар'я Онищенко	13,43
5	ТОВ «Гуд монінг дістрібьюшн»	Тигра	Олексій Тараненко	13,29
6	ТОВ «КіноКейс»	Воїн	Марія Кондакова	13,00
Ігрові повнометражні фільми спільного виробництва міноритарна копродукція				
1	ТОВ «СОЛАР МЕДІА ІНТЕРТЕЙНМЕНТ»	Санаторій Горького	Лукаш Пальковскі	13,71
2	ТОВ «ПРОНТО ФІЛЬМ»	Твоя країна, моє кохання	Каролін Фурест	13,14
3	ТОВ «Онде Фільм»	Крила	Ана Роша де Соуза	13,14
4	ТОВ «ДЖОЙ ФІЛЬМЗ»	Мати	Джонатан Берч	13,00
5	ТОВ «ХІРОУС КРІЕЙТІВ СТУДІО»	Фотограф	Девід Хакл	12,14
6	ТОВ «САРКЕ Студіо»	Прикуті до Землі	Лігія Чіорней	12,00
Ігрові повнометражні (для широкої глядацької аудиторії)				
1	ТОВ «ЕФ ФІЛЬМЗ»	Спецоперація «Синиця»: право вибору	Ахтем Сеїтаблаєв	13,67

2	ТОВ «ФІЛМС ДІВІЖН»	Йди за мною	Любомир Левицький	13,50
3	ТОВ «ГАНЗАФІЛЬМ»	Чому я вбив Бандеру	Тарас Рибальченко	13,50
4	ТОВ «СТАРЛАЙТ ФІЛМС»	Таймер війни	Олег Туранський	13,17
5	ТОВ «ОДА ФІЛЬМ»	Лютий привіт	Максим Литвинов	13,17
6	ТОВ «ФРЕНДС КРЕАТИВ ЛАБ»	Роксолана	Дмитро Шмурак	13,00
7	ТОВ «СОЛАР МЕДІА ІНТЕРТЕЙНМЕНТ»	Зустрічайте, Освобожденіє	Ірина Громозда	13,00
8	ТОВ «МАМАС ПРОДАКШН»	Крашанка 2. Квантовий парадокс	Тарас Дударь	13,00
9	ТОВ «ФІЛЬМ Ю ЕЙ ПРОДАКШН»	Соколине Гніздо	Андрій Колесник	12,67
10	ТОВ «Кіномедія»	Таємна служба UA	Олександр Литвиненко	12,33
11	ТОВ «ОСНОВА ФІЛЬМ ПРОДАКШН»	Імені Вірського	Заза Буадзе	12,17
12	ТОВ «УКРАЇНСЬКИЙ ПРОДЮСЕРСЬКИЙ ХАБ»	КАМУФЛЯЖ І СОПРАНО	Дмитро Лактіонов	12,00
Ігрові повнометражні фільми художньої та культурної значущості (авторські)				
1	ТОВ «ІЛЛЕНКО ФІЛЬМ ПРОДАКШЕНС»	Житє	Євген Матвієнко Денис Замрій Пилип Ілленко Іванна Саніна Олександр Тіменко	14,43
2	ТОВ «АНИМАЦІЙНА СТУДІЯ "УМ-ГРУП»	Клятва Гіппократа	Денис Соколов	13,14
3	ТОВ «УРБАН КЛАБ»	Лютий березень	Сергій Сотниченко	13,00
4	ТОВ «СТЕЙДЖ СЕРВІС»	Співають коники у житі	Євген Хворостянко	12,71
5	ТОВ «Сан Філмс»	Біль не проходить чекає на мене	Анатолій Максим'юк	12,71
Ігрові повнометражні для дитячої аудиторії				
1	ТОВ «ВАЙТ ФІЛМС»	Я не граю	Олександр Беляк	14,71
2	ТОВ «БУЛАВА ПРОДАКШН»	На Різдво обіцяють сніг	Олександра Тесленко	13,29
3	ТОВ «УРБАН КЛАБ»	Федько-халамидник	Роман Сидоренко	13,29
4	ТОВ «СТУДІЯ АЙДІА ФІЛМС»	Хрещатик 48/2	Дмитро Авдєєв	13,29
5	ТОВ «Калина Фільм»	Квіти на дорозі	Анатолій Григор'єв	12,43
6	ТОВ «КС ПРОДАКШН»	Володарі часу	Олександр Пархоменко	12,29
7	ТОВ «ІСТМЕН ФІЛМС»	Більше за юність	Елізабет Зісман Зоц	12,00

Джерело: [221].