

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**ВЕРБІН ОЛЕГ ОЛЕКСАНДРОВИЧ**

УДК 791(100):7.049:[94:39:323.1(=161.2:477)]"196/20"(043.5)

**РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ УКРАЇНИ ТА УКРАЇНЦІВ У СВІТОВОМУ  
КІНЕМАТОГРАФІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.**

034 Культурологія

галузь знань – Гуманітарні науки

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата культурології

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



О. О. Вербін

**Науковий керівник:** Рибалко Світлана Борисівна, доктор мистецтвознавства,  
професор

Харків — 2026

## АНОТАЦІЯ

Вербін О. О. Репрезентація України та українців у світовому кінематографі другої половини ХХ – початку ХХІ ст. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії з культурології за спеціальністю 034 Культурологія. – Харківська державна академія культури, Харків, 2026.

Кваліфікаційна робота присвячена репрезентації України та українців у міжнародному аудіовізуальному мистецтві як одному з найважливіших чинників формування іміджу України за кордоном.

У *Вступі* обґрунтовано актуальність дослідження, його мету та задачі, об'єкт і предмет, наукову новизну. Зокрема, наголошується, що в умовах російсько-української війни, питання видимості України, аудіовізуального інструментарію у формуванні уявлень про нації, культури та політичні події, набувають особливого значення. Недостатня розробленість в сучасних гуманітарних дослідженнях проблем кінорепрезентації образу України в світі, зумовлює актуальність та своєчасність запропонованого дослідження.

*Об'єктом* дослідження є світовий кінематограф кінця ХХ – початку ХХІ століття, зокрема популярні ігрові фільми, телевізійні серіали, документальні фільми, що містять в собі маркери українськості, *предметом* – система імаготипів, через які формується образ України в аудіовізуальних текстах.

**Наукова новизна результатів проведеного дослідження** полягає у виявленні механізмів репрезентації, що формують уявлення про Україну та українців. У роботі вперше систематизовано та типологізовано український кінодоробок в межах міжнародних кінофестивалів, визначено особливості авторепрезентації; виявлено основні імаготипи України та українців в зарубіжному кінематографі 1991 – 2022 рр., висвітлено динаміку змін; визначено структурні елементи провідних імаготипів, зокрема сюжетні мотиви,

лінгвістичні маркери, гендерну ідентичність, візуальні ознаки; залучено до наукового обігу новітні матеріали. У роботі *удосконалено* уявлення про кінематограф як інструмент формування міжнародного іміджу країни, уявлення про репрезентації України та українців у світовому кінематографі; *набуло подальшого розвитку* осмислення фахової літератури у контексті проблеми та застосування імагологічного методу для аналізу аудіовізуальних текстів.

У *першому розділі* роботи систематизовано фахову літературу за кількома напрямками. Перший — колоніальні механізми зображення України як периферії Росії. Другий — стереотипи про українців, теми Чорнобилю, криміналу, війни та сакралізації. Третій — українські саморепрезентації через фестивальні стратегії, культурну дипломатію та новітні практики; праці закордонних дослідників у висвітленні репрезентації «Іншого» в аудіовізуальних доробках.

У *другому розділі* охарактеризовано джерельну базу та визначено термінологічний апарат роботи; обґрунтовано основні підходи та методи дослідження. Зокрема, культурологічний підхід для розгляду кінематографа як системи виробництва соціокультурних сенсів та імагологічний метод, завдяки якому сталі моделі репрезентації України можуть бути виокремлені та розділені на підсистеми. Постокolonіальний підхід застосовано для аналізу механізмів опису української ідентичності в російському та радянському кінематографічному дискурсі. Поставлені у дисертації завдання зумовили також використання загальних та спеціальних методів: систематизації, типологізації, формального, компаративного, контент-аналізу та узагальнення.

У *третьому розділі* висвітлено особливості української саморепрезентації, що постає як тривалий процес зміни уявлень про себе. Підкреслено, що у радянський період українські режисери працювали в умовах жорсткої цензури, що вимагало відповідності ідеї «сім'ї народів під проводом «старшого брата». Українська мова, фольклор та обрядовість допускалися у вигляді декоративного елемента загальносоюзної культури. Спроби введення альтернативних політичних поглядів викликали заборону релізів українських

фільмів, або їх затримку, унеможливаючи актуальний діалог із українським суспільством.

У дослідженні виявлено період трансформації автообразу 1990 – 2000 рр., в якому демонтується образ України як складової радянської системи. Окреслюються спроби переосмислення України через подорож та еміграційний досвід. Період з 2014 по 2022 рік досліджено через фестивальні стратегії, жанрово-стилістичну палітру та провідні образи-маркери. Встановлено, що воєнні та кримінальні теми виступають як основні при відборі українських кінофільмів на провідні міжнародні фестивалі. Зазначено, що зосередження на питаннях війни та травми демонструє Україну в одномірній площині, створюючи ризики зворотного ефекту «м'якої сили».

У *четвертому розділі* визначено основні етапи розвитку країни, геополітичний зміст яких впливав на формування уявлень про Україну: 1) 1991–1999 роки: країна отримала незалежність, але лишалася в тіні пострадянського контексту; 2) 2000–2013 роки: балансування між двома політичними векторами (європейським та російським); 3) 2014–2022: шлях до ЄС та боротьба за територіальну цілісність; 4) з 2022 року: війна з Росією та глобальна солідарність.

На основі систематизації та аналізу кінопродукції світового аудіовізуального виробництва кінця ХХ – початку ХХІ століття визначено три найпоширеніші імаготипи, що репрезентують українців. Імаготип «ворог» функціонує, частіше в жанрах бойовика й екшену і притаманний першим рокам існування Незалежної України, що характеризується змішуванням ідентичності українських персонажів з колишніми пострадянськими ідентичностями. Імаготип «спокусник» має гендерний вимір та розподіляється між персонажами жіночої та чоловічої статі. Дихотомія виражається у репрезентації жінок як слабких та залежних, зокрема працівниць сфери інтимних послуг, а чоловіків як кумедних та сексуально збочених. Імаготип «іммігрант» представляє українців, у першу чергу, як працівників сфери обслуговування. Персонажами-репрезентантами зазначеного типу є кухарі та хатні прибиральниці.

Визначено також два ключових імаготипи в зображенні України як окремого персонажа: «свідок пам'яті», що реалізується через колективну трагедію та події Голодомору і Голокосту, та «територія катастрофи». Тут Україна репрезентується через трагедію на Чорнобильській АЕС. Спільною темою обох імаготипів є заміщення українського голосу, тобто історії трагедій часто демонструються від імені іноземців.

Встановлено, що кожен з представлених імаготипів містить згадки про Україну та українців, які часто представлені ворожими, українці часто фігурують в сюжетах про порушення законів. Виявлено, що більшість образів українців в розумінні голлівудських сценаристів має тісний зв'язок з Росією та минулим у складі СРСР і часто інтерпретуються як «єдиний народ». Зазначено, що від початку російсько-української війни кількість українських персонажів у світовому кіно суттєво зменшилася. Дослідження імаготипу «ворога» в російському кінематографі періоду 1991 – 2022 рр. дозволило виявити три різні типи репрезентації України та українців у кіно: «ворог-зрадник», «ворог-хаос», «дегуманізований ворог-агресор». Зазначені типи візуальних репрезентацій показують, що українська суб'єктність стає небезпечною тоді, коли виходить із російсько-православної чи радянської історичної рамки. Російське кіно формує модель, у якій український або пов'язаний з Україною простір потребує силового впорядкування. Україна не завжди є політичним ворогом, але часто є проблемним простором, допоки не відбувається військова агресія Росії проти України. Цей етап характеризується перетворенням України на образ агресора проти своїх же жителів Донбасу, а потім Росії.

Перспективи дослідження вбачаються у висвітленні трансформацій зазначених імаготипів в повоєнний період, зокрема, аналіз медіа-форматів VR та відео-арт проєктів.

**Ключові слова:** культура України, візуальна культура, мистецтво, світовий кінематограф, українське кіно, сфера аудіовізуального мистецтва та виробництва, російсько-українська війна, репрезентація, трансформації,

ідентичність, травма, культурна зброя, культурологічне дослідження, імагологія.

## ABSTRACT

***Verbin O. O.* Representation of Ukraine and Ukrainians in world cinema of the second half of the 20th – early 21st century.** – Qualification scientific work as a manuscript.

Thesis for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 034 Cultural Studies. – Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, 2026.

The qualifying research work is devoted to the representation of Ukraine and Ukrainians in world cinema as one of the most important factors in shaping Ukraine's image abroad.

The Introduction substantiates the relevance of the research, outlines its aim and objectives, defines the object and subject of the study, highlights its scientific novelty. Particular emphasis is placed on the fact that, in the context of the Russian–Ukrainian war, issues of Ukraine's visibility on the international stage, as well as the role of audiovisual instruments in shaping perceptions of nations, cultures, and political events, have acquired particular importance. The insufficient development of the problem of cinematic representations of Ukraine's image in the world within contemporary humanities scholarship determines the relevance and timeliness of the proposed research.

The *object* of the study is world cinema of the late twentieth and early twenty-first centuries, in particular popular feature films, television series, and documentary films that contain markers of Ukrainianness. The *subject* of the study is the system of imagotypes that shapes the image of Ukraine in audiovisual texts.

The scientific novelty of the research lies in identifying the representational mechanisms that shape perceptions of Ukraine and Ukrainians. For the first time, the study systematizes and typologizes the corpus of Ukrainian films presented within the framework of international film festivals and determines the specific features of their

self-representation. It identifies the principal imagotypes of Ukraine and Ukrainians in foreign cinema between 1991 and 2022 and traces the dynamics of their transformation over time. Furthermore, the study defines the structural components of the dominant imagotypes, including narrative motifs, linguistic markers, gender identities, and visual characteristics, while introducing new source materials into scholarly circulation.

The dissertation further advances the understanding of cinema as an instrument for shaping a country's international image and deepens scholarly knowledge of representations of Ukraine and Ukrainians in world cinema. It also contributes to the further development of research on the existing academic literature related to the problem under investigation and expands the application of the imagological method to the analysis of audiovisual texts.

*The first chapter* systematizes the relevant scholarly literature in several directions. The first direction concerns colonial mechanisms of representing Ukraine as Russia's periphery. The second deals with stereotypes about Ukrainians, as well as the themes of Chernobyl, crime, war, and sacralization. The third focuses on Ukrainian self-representations through festival strategies, cultural diplomacy, and contemporary practices; the works of foreign researchers addressing the representation of the "Other" in audiovisual works are analyzed.

*The second chapter* characterizes the source base and defines the terminological framework of the study; it also substantiates the main research approaches and methods. In particular, the cultural studies approach is used to examine cinema as a system for producing sociocultural meanings, while the imagological method makes it possible to identify stable models of Ukraine's representation and divide them into subsystems. The postcolonial approach is applied to analyze the mechanisms through which Ukrainian identity is described in Russian and Soviet cinematic discourse. The objectives set in the thesis also determined the use of general and specialized methods, including systematization, typologization, formal analysis, comparative analysis, content analysis, and generalization.

*The third chapter* examines the specific features of Ukrainian self-representation, which emerges as a long-term process of transforming perceptions of the self. It is emphasized that during the Soviet period Ukrainian directors worked under strict censorship, which required conformity to the idea of the «family of nations» led by the «elder brother». The Ukrainian language, folklore, and ritual practices were permitted only as decorative elements of all-Union culture. Attempts to introduce alternative political views led to the banning or postponement of Ukrainian film releases, making actual dialogue with Ukrainian society impossible.

The study identifies the period of transformation of the auto-image in the 1990s and 2000s, during which the image of Ukraine as a component of the Soviet system was dismantled. Attempts to rethink Ukraine through travel and the experience of emigration are outlined. The period from 2014 to 2022 is examined through festival strategies, genre and stylistic diversity, and leading image-markers. It is established that war-related and criminal themes are dominant in the selection of Ukrainian films for major international festivals. It is noted that the focus on war and trauma presents Ukraine in a one-dimensional perspective, creating risks of a reverse «soft power» effect.

*The fourth chapter* identifies the main stages of the country's development, whose geopolitical content influenced the formation of perceptions of Ukraine: 1) 1991–1999: the country gained independence but remained in the shadow of the post-Soviet context; 2) 2000–2013: balancing between two political vectors, European and Russian; 3) 2014–2022: the path toward the European Union and the struggle for territorial integrity; 4) from 2022 onward: the war with Russia and global solidarity.

On the basis of the systematization and analysis of global audiovisual production of the late twentieth and early twenty-first centuries, three of the most widespread imagotypes representing Ukrainians are identified. The imagotype of the «enemy» functions most often in the genres of action and adventure cinema and is characteristic of the first years of independent Ukraine's existence, a period marked by the blending of Ukrainian characters' identities with former post-Soviet identities. The imagotype of the «seducer» has a gender dimension and is distributed between

female and male characters. This dichotomy is expressed in the representation of women as weak and dependent, in particular as workers in the sphere of sexual services, while men are depicted as comic and sexually deviant. The imagotype of the «immigrant» represents Ukrainians primarily as service-sector workers. The representative characters of this type are cooks and domestic cleaners.

The thesis also identifies two key imagotypes in the depiction of Ukraine as a separate character: the «witness of memory», realized through collective tragedy and the events of the Holodomor and the Holocaust, and the «territory of catastrophe», in which Ukraine is represented through the tragedy at the Chernobyl Nuclear Power Plant. A common theme of both imagotypes is the substitution of the Ukrainian voice; that is, the stories of these tragedies are often presented from the perspective of foreigners.

It is established that the presented imagotypes contain references to Ukraine and Ukrainians, who are often depicted as hostile and associated with crime. The study reveals that Hollywood screenwriters frequently connect Ukrainian images with Russia and the Soviet past, interpreting them through the idea of a «single people». Since the beginning of the Russian-Ukrainian war, the number of Ukrainian characters in world cinema has significantly decreased.

The study of the imagotype of the «enemy» in Russian cinema (1991–2022) identified three representations of Ukraine and Ukrainians: the «enemy-traitor», the «enemy-chaos», and the «dehumanized enemy-aggressor». These representations portray Ukrainian subjectivity as dangerous when it moves beyond Russian Orthodox or Soviet frameworks. Russian cinema constructs Ukraine as a space requiring forceful control. Although not always depicted as a political enemy, Ukraine is presented as problematic and later transformed into an aggressor against Donbas residents and Russia. The prospects for further research lie in examining the transformations of the identified imagotypes in the postwar period, in particular through the analysis of VR media formats and video art projects.

**Key words:** Ukrainian culture, visual culture, art, world cinema, Ukrainian cinema, the audiovisual arts and production sector, the Russian-Ukrainian war,

representation, transformations, identity, trauma, cultural weapon, cultural studies research, imagology.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

### *Статті в наукових фахових виданнях України:*

1. Вербін О. Імаготипи українців у голлівудських аудіовізуальних творах (1991–2021 рр.). *Fine Art and Culture Studies*. 2025. № 1. С. 327–334.
2. Вербін О. Проблема репрезентації України у світовому кіно: науковий дискурс. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. № 3. С. 198–204.
3. Вербін О. Українське кіно на міжнародних кінофестивалях: зворотній аспект «м'якої сили». *Культура України*, № 91. 2025. С. 35–44.

### *Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:*

1. Вербін О. Образ України в голлівудському акціон-фільмі (2005 – 2014 рр.). *Культура та інформаційне суспільство XXI ст.*: матеріали міжнар. наук. теорет. конф. молодих учених, 18–19 квіт. Харків: ХДАК, 2023.
2. Вербін О. Російський дубляж як інструмент антиукраїнської пропаганди. *Культура та інформаційне суспільство XXI ст.*: матеріали міжнар. наук. теорет. конф. молодих учених, 18-19 квіт. Харків: ХДАК. 2024. С. 261-264.
3. Вербін О. Образ України на екрані Каннського кінофестивалю (1991 – 2022 рр.) *Культура та інформаційне суспільство XXI ст.*: матеріали міжнар. наук. теорет. конф. молодих учених, 17-18 квіт. Харків: ХДАК. 2025. С. 24-26.
4. Вербін О. Етичний розрив між політичними цінностями та практиками масового аудіовізуального контенту (2024 – 2025 рр.). *5th International Scientific and Practical Conference “Achievements of Science and Applied Research”*. Dublin, Ireland. 2026. С. 23-25.
5. Вербін О. «Борщ і вареники»: гастрономічна Україна у західному аудіовізуальному мистецтві. *Культура та інформаційне суспільство XXI ст.*: матеріали міжнар. наук. конф. молодих учених, 16–17 квіт. Харків: ХДАК. 2026. С. 314–316.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>13</b>
<b>РОЗДІЛ 1. КІНОРЕПРЕЗЕНТАЦІЇ УКРАЇНИ В СУЧАСНОМУ НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ.....</b>	<b>19</b>
1.1. Вектори репрезентації України в наукових дослідженнях .....	19
1.2. Репрезентація України та українців в дослідженнях аудіовізуальних медіа	32
1.3. Екранні образи «Іншого»: міжнародні практики .....	49
<b>Висновки до розділу 1.....</b>	<b>57</b>
<b>РОЗДІЛ 2. ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА, МЕТОДОЛОГІЯ ТА ПОНЯТІЙНО- ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ АПАРАТ РОБОТИ.....</b>	<b>61</b>
2.1. Методологія та джерельна база дослідження .....	61
2.2. Понятійно-термінологічний апарат дослідження .....	68
<b>Висновки до розділу 2.....</b>	<b>75</b>
<b>РОЗДІЛ 3. УКРАЇНСЬКА САМОРЕПРЕЗЕНТАЦІЯ В АУДІОВІЗУАЛЬНОМУ ПРОСТОРІ.....</b>	<b>77</b>
3.1. Створення образу України в радянському кінематографі .....	77
3.2. Трансформація радянського образу України в кінематографічному просторі 90-х років .....	87
3.3. Українське кіно на міжнародних кінофестивалях 2014 – 2022 рр .....	95
<b>Висновки до розділу 3.....</b>	<b>105</b>
<b>РОЗДІЛ 4. РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ УКРАЇНИ ТА УКРАЇНЦІВ У ЗАРУБІЖНОМУ КІНЕМАТОГРАФІ НАПРИКІНЦІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ .....</b>	<b>108</b>
4.1. Зовнішня політика України як чинник формування образу країни (кінець ХХ – початок ХХІ ст.) .....	108
4.2. Перші згадки України в світовому кінематографі (початок ХХ ст.).....	116

4.3. Імаготипи України та українців у західному кінематографі XX – XXI ст .....	121
4.3.1.Українці в імаготипах американського та європейського кіно 1991 – 2022 рр.....	121
4.3.2. Україна як свідок пам’яті та територія катастроф у кінематографічних згадках світового кіно 1991 – 2022 рр.....	133
4.4. Імаготип «ворога» в російському кінематографі 1991 – 2022 рр .....	139
<b>Висновки до розділу 4.....</b>	<b>158</b>
<b>ВИСНОВКИ .....</b>	<b>163</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ .....</b>	<b>168</b>
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>184</b>
ДОДАТОК А. СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ.....	184
ДОДАТОК Б. ТАБЛИЦІ.....	185
ДОДАТОК В. АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ.....	189

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Аудіовізуальне мистецтво є одним з найвпливовіших інструментів формування уявлень про країни, культури та політичні події. У сучасному глобалізованому світі, за рахунок активного поширення стрімінгового контенту, конструювання реальності візуальними засобами виразності відбувається з надзвичайною швидкістю. Кіно, серіали, музичні кліпи створюють образи, які закріплюються в масовій свідомості, що згодом впливають на сприйняття «свого» та «чужого».

Образ України в цьому контексті потребує особливої уваги, адже тривалий час українська культура перебувала в умовах імперського та радянського впливу. Період пригнічення з боку СРСР призвів до негативних наслідків, зокрема, відсутності чіткого сприйняття українського народу як самостійної ідентичності, що не наслідує російську. Важливість усвідомлення існування української національної ідентичності підсилюється після розгортання війни на сході України, коли російська агресія зробила питання видимості одним з ключових аспектів політичної безпеки. Зазначена проблема загострилась після початку повномасштабного вторгнення у лютому 2022 року. Цей момент привернув увагу світової спільноти до українського контексту. На полі бою Україна виборює власну свободу, що активно заохочується західними політичними елітами через гуманітарну допомогу, фінансування та надання зброї.

Паралельно військовим процесам, всередині України відбувається осмислення власного дискурсу, що стосується питань травми та пам'яті про колоніальне минуле, протидії російському впливу (російська мова та контент). Незважаючи на величезний сплеск проукраїнських настроїв на початку 2022 року, на четвертий рік війни обсяг підтримки України світовою спільнотою суттєво зменшився, а згадки про Україну затуляють нові військові конфлікти на Близькому Сході.

У цьому контексті постає питання про сталість українського образу в глобальному культурному просторі. Якщо підтримка України залежить від

актуальності воєнних новин, то такий образ залишається ситуативним та вразливим, адже потребує постійного підсилення. Саме тут окреслюється важливість національного брендингу і «м'якої сили» – формування стійкої системи позитивних уявлень про Україну.

Отже, ситуація вимагає звернення до першовитоків формування українського образу в світовому аудіовізуальному просторі, задля розуміння подальшого руху української кінореєзентації. Виявлення стереотипних моделей створення гетеро-, та автообразів допоможе в осмисленні кінематографа як одного з важливих інструментів боротьби за культурну суб'єктність.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертацію виконано на кафедрі культурології та музеєзнавства Харківської державної академії культури відповідно до комплексної теми науково-дослідної роботи академії культури (Державний реєстраційний номер 0109000511) та плану наукової роботи кафедри культурології та музеєзнавства.

**Мета та завдання дослідження.** Мета роботи полягає у визначенні особливостей реєзентації України в світовому кінематографі кінця ХХ – початку ХХІ століття. Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких завдань:

- проаналізувати фахову літературу у контексті проблеми дослідження, визначити ступінь її розробки;
- систематизувати аудіовізуальні твори, у яких використовуються персонажі, локації, культурні маркери українського; сформуванати джерельну базу та обґрунтуванати основні методологічні підходи і методи дослідження;
- висвітлити вплив геополітичних подій, зокрема визначних для українського контексту, набуття Незалежності, Помаранчева революція, Революція гідності, АТО, повномасштабне вторгнення, на зміну реєзентації України у світовому кіно;
- визначити типові автообрази України, зокрема ті, що ретранслюються на міжнародну аудиторію та створюються шляхом копродукції;

— виявити основні імаготипи українців у світовому масовому кінематографі та їхні структурні елементи, простежити еволюцію чи сталість даних образів;

— визначити перспективи подальших досліджень.

*Об'єктом* дослідження є світовий кінематограф кінця ХХ – початку ХХІ століття, зокрема популярні ігрові фільми, телевізійні серіали, документальні фільми, що містять в собі маркери українськості.

*Предметом* дослідження є система імаготипів, через які формується образ України в аудіовізуальних текстах.

*Хронологічні межі дослідження* охоплюють період з другої половини ХХ століття до 2020-х років включно. Основний фокус зроблено на 1991–2022 рр., оскільки зазначені часові рамки дозволяють простежити трансформацію української репрезентації в зарубіжному кінематографі від пострадянського періоду та набуття Незалежності, до вагомого політичного і воєнного суб'єкта. Нижня межа (1991 р.) уособлює в собі початок розпаду радянського уряду, вихід України з цензурованої системи, окреслення унітарної держави на міжнародній арені; верхня межа (2022 р.) — трансформаційний період, що радикально змінює сприйняття України на міжнародній арені.

Водночас, для більш глибокого розуміння контексту досліджуваної проблеми, пунктирно окреслені історичні періоди формування українського кіно: кінематографічні пошуки українських митців за часів російської імперії (1896 – 1917 рр.); довженківський період (1927 – 1948 рр.) течія українського поетичного кіно (1960 – 1970 рр.); перші закордонні кінематографічні згадки України на початку ХХ століття.

**Методи дослідження.** Основою при роботі над дослідженням репрезентацій України та українців у світовому аудіовізуальному мистецтві, став культурологічний підхід, що дозволив розглянути кінематограф як систему виробництва соціокультурних сенсів. У межах зазначеного підходу аудіовізуальні твори розглядаються як елемент міжкультурної комунікації, в якому формуються образ нації, історія та унікальні культурні маркери.

Провідним для аналізу візуальних образів було обрано імагологічний метод, завдяки якому сталі моделі репрезентації України можуть бути виокремлені та розділені на підсистеми, такі як імаготип, імаготема, імагема.

Постоколоніальний підхід у представленій роботі використовується при аналізі механізмів, через які українська ідентичність була описана в російському та радянському кінодискурсі. Зазначений підхід дає змогу пояснити маркування українських персонажів російськими і навпаки.

Також було використано низку загальних та спеціальних методів наукового дослідження, зокрема: методи систематизації, типологізації, формального, компаративного, контент-аналізу та узагальнення.

**Наукова новизна одержаних результатів** полягає у виявленні механізмів репрезентації, що формують міжнародне уявлення про Україну та українців.

*Уперше:*

- систематизовано та типологізовано український кінодоробок в межах міжнародних кінофестивалів, визначено особливості авторепрезентації;
- виявлено основні імаготипи України та українців в зарубіжному кінематографі 1991 – 2022 рр., висвітлено динаміку змін;
- визначено структурні елементи провідних імаготипів, зокрема сюжетні мотиви, лінгвістичні маркери, гендерну ідентичність, візуальні ознаки;
- залучено до наукового обігу новітні матеріали.

*Удосконалено:*

- уявлення про кінематограф як інструмент формування міжнародного іміджу країни.
- уявлення про репрезентації України та українців у світовому кінематографі;

*Набуло подальшого розвитку:*

- осмислення фахової літератури, що присвячена репрезентації України в медіа, визначено основні підходи в дослідженні визначеної проблематики.

— застосування імагологічного методу для аналізу аудіовізуальних текстів.

**Практичне значення одержаних результатів** полягає в подальшому застосуванні в наукових дослідженнях з культурології, мистецтвознавства, кінознавства, імагології та постколоніальних студій. Матеріали можуть бути застосовані для підготовки навчальних курсів, спецкурсів, лекцій та семінарів з історії та теорії культури, а також аудіовізуального мистецтва.

Результати дослідження також можуть бути використані для аналізу та розробки культурних стратегій у міжнародній комунікації України. Спостереження, матеріали та певні положення дослідження можуть стати у нагоді й кіномитцям-практикам при розробці кіно- та телесценаріїв.

**Апробація результатів дослідження** здійснювалася послідовно, шляхом доповідей на міжнародних наукових конференціях. Серед них:

**в Україні:**

— Міжнародна науково-теоретична конференція молодих вчених «Культура та інформаційне суспільство XXI ст.», Харків, ХДАК, 16-17 квітня 2026 р. (доповідь: *«Борщ і вареники»: гастрономічна Україна в західному аудіовізуальному мистецтві»*);

— Міжнародна науково-теоретична конференція молодих вчених «Культура та інформаційне суспільство XXI ст.», Харків, ХДАК, 17-18 квітня 2025 р. (доповідь: *«Образ України на екрані Канського кінофестивалю (1991 – 2022 рр.)»*);

— Міжнародна науково-теоретична конференція молодих вчених «Культура та інформаційне суспільство XXI ст.», Харків, ХДАК, 18-19 квітня 2024 р. (доповідь: *«Російський дубляж як інструмент антиукраїнської пропаганди.»*);

— Міжнародна науково-теоретична конференція молодих вчених «Культура та інформаційне суспільство XXI ст.», Харків, ХДАК, 20-21 квітня 2023 р. (доповідь: *«Образ України в голлівудському action-фільмі (2005–2014рр.)»*);

***За кордоном:***

5th International Scientific and Practical Conference “Achievements of Science and Applied Research” January 12–14, 2026, Dublin, Ireland (*доповідь: «Етичний розрив між політичними цінностями та практиками масового аудіовізуального контенту (2024 – 2025 рр.)*)

**Публікації.** Результати дослідження відображено у **восьми** одноосібних публікаціях, серед яких **3 статті** в наукових фахових виданнях та **5 тез** доповідей у збірниках матеріалів міжнародних наукових конференцій.

Крім того, частково матеріали та положення дисертації були використані у викладанні таких дисциплін, як «Основи кінодраматургії та сценарної майстерності», «Кінотелережисура», що викладаються дисертантом на факультеті «аудіовізуальне мистецтво та виробництво» Харківської державної академії культури з 2024 року. Попередні розробки у зазначеному напрямі використовувалися у творчій практиці дисертанта та частково відображені у статті «Фольклорні мотиви в сучасному відеокліпі: візуальна складова» [50].

**Структура роботи** зумовлена метою та завданнями дослідження. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаної літератури зі 166 найменувань: з них 97 іноземною мовою, та додатків (таблиці та альбом ілюстрацій). Повний обсяг роботи — 196, з них основного тексту — 167.

# РОЗДІЛ 1

## КІНОРЕПРЕЗЕНТАЦІЇ УКРАЇНИ

### В СУЧАСНОМУ НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ

#### 1.1. Вектори репрезентації України в наукових дослідженнях

У гуманітарних дослідженнях поняття «репрезентації» відіграє одну з ключових ролей. Цей термін описує механізми, за допомогою яких конструюються сенс та ідентичності в наших культурах. У контексті кінознавства, цей елемент є особливо важливим. Мовою кінематографа режисери не лише відображають реальність, а й конструюють нові контексти, формуючи естетичний досвід глядача. Оскільки проблематика зображення України у світовому кіно становить комплексну проблему, що знаходиться на перетині культурології та мистецтвознавства, необхідно звернутися до ширшого спектра теорій та підходів: від класичних концепцій репрезентації до сучасних постколоніальних досліджень. Подібний підхід дозволить уточнити зміст ключових понять та зрозуміти, за допомогою чого кіно може транслювати уявлення про Україну в глобальному культурному просторі.

З латини, «*repraesentō*» — це показ, або демонстрація. Однак поняття «репрезентація» за часів свого існування в межах різних наукових дисциплін набуло десятків різних дефініцій. Зокрема, науки гуманітарного профілю, такі як: філософія, психологія, соціологія, культурологія, передусім розглядають це поняття як спосіб «ставити щось відсутнє в присутність», певний акт символічного «представництва». Репрезентація завжди вибіркова, і ніколи не є відображенням реального контексту, — зазначає дослідник [83].

Крізь призму лінгвістичного підходу розглядає поняття «репрезентація» британський соціолог Стюарт Голл. У своєму есеї «Робота репрезентації» він наголошує, що «мова – це привілейоване середовище, за допомогою якого ми «осмислюємо речі» [111]. Дослідник розглядає репрезентацію як систему знаків, що дозволяє передавати сенси. Важливим його зауваженням є те, що

«значення» не блукають у Всесвіті як самодостатні сутності, а навпаки, вони завжди утворюються в межах певної культури та пов'язані з дискурсами, зокрема політичними, які домінують в цих культурах.

На думку Голла, можна виділити три основні моделі підходу до репрезентації: *рефлексивний, інтенційний та конструктивістський*. Перший передбачає, що мова є віддзеркаленням реальності, прямим її відображенням. Другий лежить в основі суб'єктивної волі автора, тож повідомлення передається через призму його намірів. Третій підхід, який Голл визначає як найбільш прийнятний, — конструктивістський, згідно з яким значення не належать ані речам, ані авторам. Все формується в процесі соціальної взаємодії та системи культурних кодів [111, с. 25].

Викладене є особливо важливим для українського контексту, адже образ України в світі здебільшого формується не самими українцями, а зовнішніми центрами – світобаченням європейських, американських, російських спільнот. Наприклад, проблематика зображення України в рамках британських медіа, що найчастіше зображують українців в контексті мілітаризованого суспільства з розколотою ідентичністю, не є стовідсотковим відображенням української реальності. Однак, відповідає потребам та культурним кодам тієї системи, що її створювала [8].

Продовжуючи розгляд дослідження Голла, важливо відмітити також поняття «концептуальних мап» — системи значень, за якими суспільство формує своє світобачення, формує уявлення про навколишнє середовище. «Культура пов'язана з виробництвом та обміном значень між членами суспільства чи групи», — зазначає автор, і кожна культура має свої власні «мапи». Це зумовлює систему відмінностей у інтерпретації тих чи інших явищ. Подібні відмінності і створюють непорозуміння між різними культурами. Щоб сенси передавалися групі людей, а також були зрозумілими за межами цієї групи, необхідні своєрідні «правила» / спільні «коди», за допомогою яких думки та образи перетворюються на зрозумілі всім [111, с. 22].

Тезу щодо культурних кодів та їх суб'єктивності в межах конструктивістської моделі репрезентації, можна проілюструвати через приклад «білого кольору». В європейських культурах, частіше за все, асоціюється з чистотою, світлом і духовністю, таїнством весілля, початком чогось нового. На відміну від цього образу в китайській традиції, де білий колір традиційно ілюструє смуток, печаль, кінець життя та траур. Подібна ситуація проявляється і в українському контексті, де Чорнобильська катастрофа 1986 року для українського народу, насамперед, є національною трагедією з величезною кількістю постраждалих, травматичним досвідом, що глибоко укорінився в колективну пам'ять. Натомість, захід розглядав цю трагедію як універсальний символ техногенної небезпеки, що майже повністю викорінений від локальної української драми, а іноді навіть перенесений на територію Росії [114]. Як підкреслює Голл, репрезентація різних культур передбачає відсутність універсальності, значення завжди змінні, і потребують певної адаптації, своєрідного перекладу при спробі збагнути культуру «іншого» [111, с. 62].

Тож, окрім кодування значень крізь призму символів та знаків, питання репрезентації має під собою глибший вимір, політичний, і розкриває поняття ще й як важливий елемент влади. Повною мірою ця проблематика досліджується в класичній праці Е. Саїда «Орієнталізм». У роботі розкриваються функції репрезентації через зображення «Сходу» в західних культурних та медійних текстах. У баченні автора територія в сформованому уявленні Заходу має на меті показати не реальну, а скоріше символічну конструкцію, яка слугує політичним інтересам суспільства [53, с. 5].

Саїд ототожнює цей вид репрезентації зі стилем мислення, що поділяє світ на дві частини – східну та західну, і цей поділ завжди ієрархічний. Захід дорівнює поняттям «раціоналізм», «цивілізація» та «прогрес». Схід — ірраціоналізм, небезпека, відсталість. Цей поділ і стає політичною зброєю, в якій визначається, чий голос голосніший та важливіший. Як зазначає Е. Саїд: «...якби Схід був спроможний репрезентувати себе, він би себе репрезентував; а що він на це неспроможний, то цей обов'язок узяв на себе Захід», тож репрезентація «інших»

частіше за все уособлює в собі асиметрію влади та нерівність [53, с. 17]. Ця теза напрочуд точно описує український контекст: Україна протягом багатьох десятиліть не мала власного каналу для репрезентації у світі. Її образ створювався під впливом російської/радянської ідеології, який представляв Україну як небезпечний ландшафт, який потім підтримувався та репродукувався західними ЗМІ, змішуючи все в «пострадянський Схід» [112, с. 217].

Ідея «дефіциту голосу» України особливо чітко простежується в розвідках щодо російських практик XIX століття. Система образів, що сформувалася навколо української держави в російській літературній спільноті, розкриває її як примітивізовану периферію, що виступає на противагу цивілізованій метрополії. Подібні практики формувалися за аналогією із зображенням власних російських територій, таких як Сибір та Кавказ. Дослідник М. Шкандрій в роботі «Росія та Україна: література та дискурс імперії від наполеонівських до постколоніальних часів» прямо підлаштовує український досвід під рамку постколоніальних досліджень [152].

Він зазначав, що Росія вибудовувала подібну до Заходу політику, де експансія була легітимізована задля загального блага, і українська література не просто ігнорувалася, а стала об'єктом активного замовчування. Навіть тоді, коли українська інтелігенція (Антонович, Драгоманов) протидіяли імперській владі та намагались відродити унікальний народний голос через фольклор, вони натикались на супротив, який дозволяв бачити українську національну культуру тільки через «регіональний» контекст, але аж ні як самотійну українську традицію [152, с. 11-12].

Продовжує цю тему розвідка Р. Горбика, яка апелює до західного контексту. Автор застосовує постколоніальну теорію Е. Саїда, щоб дослідити спільні та відмінні риси російських і британських медіа. В роботі виявлено, що обидва медійні поля використовують схожі інструменти для формування образу «іншого». Україна в цій парадигмі посідає позицію, подібну до зображення британськими ЗМІ країн Азії та Африки. Що дивно, британські медіа активно споживають російські наративи у зображенні України,

відтворюють безліч орієнталістських кліше, які трактують українську державу часто як «ірраціонального сусіда», чия ідентичність легше піддається поясненням через конфліктну залежність від сильніших держав [112. с. 214]. Таким чином, імперська риторика XIX століття знаходить своє пряме віддзеркалення у сучасних західних журналістських текстах. Україна постає не як суб'єкт, а як екран для чужих уявлень та стереотипів. Колоніальні наративи стають міцнішими з розвитком інтернету та соціальних мереж, продовжуючи відтворювати знайому схему «центр/периферія».

Критикою постколоніальних студій містить розвідка Г. Котлюк, яка виражає занепокоєння у довготривалому ігноруванні Радянського Союзу як колоніальної держави. Безліч наукових досліджень (зокрема і Е.Саїд), не трактували СРСР в подібному сенсі, що легітимувало подальші амбіції Росії після його розпаду. Це ілюстровано такими подіями, як окупація Молдови, війна в Чечні, мілітаризована агресія проти Грузії та війна в Україні [119]. Особлива увага зосереджується на актуальному для сьогодення питанні мови, де російська демонструвалася як модерна та наукова, а українська – провінціальна. Це класичний інструмент колоніальних країн, який у зв'язці України та Росії бере свій початок від Валуєвського циркуляру (1863 р.), і продовжується донині. Однак, ключовою відмінністю між колоніальними практиками Заходу та Росії, на думку В. Єрмоленка, полягає в тому, що перші ґрунтуються на расовій сегрегації (одна з груп приречена на підлеглість через зовнішні характеристики), а у випадку з Україною ця «підлеглість» може завершитись, якщо відбудеться зміна ідентичності у вигляді відмови від власної мови, культури та традицій [163]. Тобто Україна постає в своєрідному цугцвангу, де обидва шляхи (відмова від українськості та боротьба за українськість) передбачають біль та втрати, але лише другий з них відкриває справжню перспективу визволення та самореалізації.

Постколоніальні студії виявляються напрочуд продуктивними інструментами для осмислення української травми. Дослідження цього напряму дають змогу зрозуміти складні процеси формування національної ідентичності. Важливо

наголосити, що дослідження цього напрямку в контексті України — це не пряме перенесення моделей осмислення постколоніальних практик Індії, або Африки, оскільки українська історія має свою унікальну специфіку, що виражається у тривалому російському та радянському пануванні, яке не завжди відповідало звичним схемам колоніальної експансії. Цей процес охоплював елементи асиміляції, культурної апропріації та систематичної маргіналізації української ідентичності. Не випадково багато дослідників (В. Чернецький, М. Рябчук, В. Култенко, О. Гомілко, Б. Торнкист-Плева, Т. Амар) наголошують, що саме цей підхід є одним з ключових для розуміння української позиції у глобальному світі.

Так, В. Чернецький доповнює своєю розвідкою критику постколоніальних досліджень, які здебільшого базуються на двох категоріях: першому (західному) та третьому (колишніх колоній Африки, Азії) світах, проте забувають про так званий «другий світ» — постсоціалістичні країни [86]. Натомість Україна належить саме до цієї зони, тому цей досвід тривалий час не досліджувався. Ключова думка автора полягає в розгляданні України між двома полюсами. Один з полюсів — це співучасть у спадщині імперії/союзу, другий — спроби опору цій спадщині, пропонування нової мови для опису самої себе. У випадку України ця боротьба проявляється через іронію, сатиру та гротеск в літературному середовищі, що в дослідженні В. Чернецького виводиться як «карнавальна інверсія». Українські літератори шляхом постмодерністських прийомів висміюють себе зсередини, намагаються перевернути ієрархію та принизити імперські міфи. Автор підкреслює, що для України власна ідентичність тривалий час була розмита: її зображали як периферію, як молодшого брата. Проте сучасна література й культура, на думку автора, дедалі частіше пропонують вийти з тіні й показати світові, що український досвід має універсальне значення. Це схоже на мандрівника, який нарешті бере до рук власний компас, а не рухається за чужими вказівками [86, с. 267].

Продовжуючи цю думку, варто звернутися до розвідки М. Рябчука, який розгортає аналіз у постколоніальній площині через концепт «імперського знання» Є. Томпсон — набір міфологем, створений Росією задля возвеличення

самої себе. Це також працює на користь країні-терористу, у продукуванні шкідливих наративів для зменшення впливовості своєї колишньої колонії [62]. Західні еліти часто некритично ставилися до цих стереотипів та образів, підсилюючи їхню шкоду для українського суспільства в медіа. Цей процес пояснює, чому навіть після здобуття Незалежності у 1991 році до 2014 року, з початком війни на Донбасі, Україна сприймалася як частина пострадянського простору, в якому досі лунав російський голос. Упродовж десятиліть, Захід розглядає Київ крізь призму Москви, суголосно з фразами Путіна про «єдиний народ» [51, с. 87]. Власне, це й було наслідком «імперського знання»: знецінення історії та культури підкорених народів, приниження статусу до «молодшого брата».

За цією логікою, як зазначає М. Рябчук, Україна стає «нацією не звідки». Поняття визначає територію, чия історія та культура замовчувались, або приписувалися «старшому брату», як у випадку перемоги СРСР під час трагедії Другої світової війни. Українські прояви трактувалися як тимчасові, до 2014 року, навіть західні інтелектуали під впливом російської пропаганди слугували допоміжним інструментом в поширенні проросійських наративів про «Київську Росію» [51, с. 94]. Засоби масової інформації ретрансливали це як загрозу для європейської безпеки, тим самим ототожнюючи Україну та українців з російською колонією. «Російська війна в Україні спричинила широку дискусію про її причини, ідеологічне підґрунтя та роль інтелектуалів у розробці, просуванні чи просто сприянні поширенню імперської ідеології», — зазначає автор. Те, що раніше визначалося як дискусія на сторінках гуманітарних журналів, обернулося питанням «життя та смерті» [51, с. 99]. Український опір перетворив країну з об'єкта чужих уявлень на суб'єкта глобального дискурсу, що пропонує власну мову для опису себе, опису світу навколо.

Розвідка В. Култенко «Феномени колоніалізму та постколоніалізму в контексті сучасних українських реалій» продовжує цю логіку, але пропонує більш конкретний погляд на колоніальний досвід українського суспільства. Авторка використовує поняття «етноциду» та «лінгвоциду» — свідомого

знищення культури та мови як основні механізми, через які працювала російська колоніальна політика. Авторка використовує наочні приклади, серед яких – цензура українських книжок у Москві (1709), повна заборона друку (1720), Валуєвський циркуляр (1863) та Емський Указ (1876). У ХХ столітті це продовжується вимогами у захисті дисертації виключно російською, домінуванням російськомовних шкіл, фінансовою підтримкою лише «центрової» культури, до якої «українська екзотика» однозначно не належала [123, с. 110].

Окрім підтримки своїх попередників у баченні постколоніального питання, В. Култенко звертається до роботи з пам'яттю. Російська пропаганда викорінила історії про українських героїв, проте активно демонізувала національні прояви українців. За словами авторки, постійне перебування держави в пригніченому стані формує глибоку психологічну травму, яка передається із покоління в покоління. Досвід Голодоморів, репресій та депортацій, навчив українців «не висовуватись», і часто відмовлялись від свого заради виживання [123, с. 111–112].

Робота з пам'яттю, а скоріше з її відновленням, стає питанням розвідки О. Гомілки «Деколонізація української культури: політика воук чи національне пробудження?» [18], в якій авторка пропонує просту рамку з трьох кроків. Ця рамка відмінна від Західної моделі, де колишня імперія визнає свою провину та «кається». В ситуації України, народ навпаки «одужує», закріплюючи за собою свободу та верховенство права. Задля досягнення цієї мети, по-перше, Україна має зрозуміти чітку концепцію деколонізації (чому і навіщо?); по-друге, застосовувати конкретні методи дослідження пам'яті; по-третє, продумати інструменти, за допомогою яких будуть впроваджуватися нові сенси в освіту, культуру та медіа. Втілення цих принципів в реальності окреслює важливість повернення в пам'ять репресованих авторів, нормалізації української мови в науці та публічному просторі, діалогу з західноєвропейськими партнерами про війну. Процес повинен відбуватися з позиції піднесених понять, таких як «свобода», «гідність», «воля». Таким чином, деколонізація виступає не як заборона чогось, а як просвітлення [18, с. 56]. На думку авторки, таким чином

відбудеться зміна налаштувань у «компасі», за яким рухається наша українська культура. Практична рамка роботи з пам'яттю за О. Гомілко — це наявність плану, правильні інструменти та спосіб дії, що веде не до «скасування», а до осмислення себе як частини європейського суспільства.

Дослідниці Б. Тьорнквіст-Плева та Ю. Юрчук звертаються до проблематики пам'яті під дещо іншим кутом, розглядаючи її крізь призму постколоніальної амбівалентності. З одного боку, в українському просторі можна спостерігати популяризацію українського, що в модерновій формі переосмислює етнічне вбрання, «ленінопад», відмову від радянського нарративу. З іншого боку, подвійні моделі вшанування «День пам'яті та примирення» та «День перемоги» (до 2024 року – 8 та 9 травня), відмова від повного «стирання» усього радянського, а переосмислення та інтегрування нових європейських практик пам'яті в український контекст [155, с. 711].

На думку дослідниць, найбільш показово ця амбівалентність проявилася після Революції Гідності у 2014 році. В Україні стали співіснувати два вектори: антиколоніальний (залишає радянське у минулому) та постколоніальний (шукає способи інтеграції та діалогу — вінок з маків на монументі «Батьківщина-мати» у 2015 році). Власне, ця дуальність стає причиною складнощів у порозумінні українських процесів трансформації до сьогодні. Такі практики можна розглядати як через призму радикального націоналізму, так і через бажання загравати з «європейськими цінностями» [155, с. 713].

Якщо 2014 рік із Революцією Гідності розпочав умовний старт українського суб'єктного мовлення, то початок повномасштабного вторгнення Росії в Україну прискорив цей процес. Політична реальність вибудовує нову «екологію» комунікації: війна не просто ілюструється в медіа, вона конструюється та переживається через них в режимі реального часу. Цю зміну оптики досліджують О. Гудошник та І. Бучарська в роботі «Медіатизація війни у фокусі наукових теорій та аналітичних практик» [19]. У роботі аналізуються три площини: як медіа вбудовані в логіку війни; як ми аналізуємо ці повідомлення; які це мають наслідки для культурної пам'яті та політичного

становища України. Зосереджуючись на останньому, медіаландшафт війни, окрім власної трансформації, трансформує уявлення про нас. Під час воєнних подій це може бути критичним — міжнародна аудиторія пізнає Україну та українців через чужі фрейми та цифри. Від цього залежить багато, зокрема, політичні рішення на нашу користь або на користь ворога.

У цьому полі привертає увагу розвідка Л. Павліченко, де подається критичний дискурс-аналіз британської та американської преси 2022 року [43]. Авторка спирається на матеріали провідних видань США та Великої Британії (The Guardian, The Times, The Financial Times, The Washington Post, The Wall Street Journal). У цих медіа чітко простежується новий погляд на Україну та українців. Зокрема, парадигма, яка існувала до 2014 року — «вони», описуючи Україну як складову російського світу, — тепер замінена на «ми». Це проявлено як спроба виражати свою одностайну підтримку та засудження російської агресії. ЗМІ будують контрастні образи: українці — сильні та сміливі, росіяни — дезорганізовані. Подібні оцінки зазвичай підкріплюються цитатами політиків, або ж військових експертів, що озвучують цифри втрат ворога. Статистика також може впливати на рівень довіри реципієнта до цих повідомлень. З точки зору морального аспекту, закордонні медіа використовують гучні фрази, на кшталт, «Третя світова» та «геноцид» [43, с. 216–217]. Найчастіше надається перевага віктимізації України, що потерпає від російського вторгнення. Також просувається ідея про героя, що береже мирне небо над Європою. Частіше за все новини подаються через емоцію, часто через аналогії з історичними подіями, зокрема з нацистською Німеччиною, задля того, щоб під'єднати історичну пам'ять західного глядача. Водночас, цей емоційний пласт має свою ціну, яка може виражатися у «втомі від співчуття» — концепція, що була розроблена американськими соціологами К. Кіннік, Д. Кругманом та Г. Кемероном у межах досліджень медіакомунікацій [117]. Автори зазначають, що безперервна експозиція до страждань, виснажує емпатію глядачів, змушуючи їх відсторонюватися від теми [117, с. 689].

Подібний досвід частково ілюструється у розвідці Л. Павличенко та О. Попівняк, що досліджують імідж українських біженців у британській пресі. Окрім уже окреслених репрезентацій «герой» та «жертва», в поле закордонних ЗМІ просувається новий образ — «загроза/тягар» [143, с. 84]. Ці медіатексти відтворюють занепокоєння в контексті: «Чи витримає наша система?». Окрім цього, подібний підхід, на думку дослідниць, знеособлює трагедію українців, використовуючи по відношенню до біженців «холодні» словосполучення, на кшталт, «хвилі біженців», «потoki біженців», «+50 тисяч за тиждень». Все це підтримується візуальними матеріалами багатогодинних черг.

Зокрема, на тлі аналізу британських медійних практик у репрезентації України, унікально виокремлюється досвід країн Балканського півострову. Дослідження Ф. Селіми, С. Зейннуллагу «Наратив, дискурс та термінологія висвітлення онлайн-медіа Західних Балкан про російсько-українську війну» фокусується на контенті, що продукують онлайн-медіа Албанії, Сербії, Північної Македонії, Боснії і Герцеговини, Чорногорії та Косово і як ці ЗМІ ретранслюють події війни з 24 лютого 2022 року [151].

Автори акцентують увагу на декількох ключових тенденціях — політичній орієнтації регіону та історичній пам'яті країн півострову. Здебільшого, медіапростір Західних Балкан використовує війну в Україні як своєрідний «лакмусовий папірець», що виявляє, хто яку позицію займає в цій війні. Наприклад, албанські та косовські ЗМІ найчастіше користуються заголовками, що містять такі слова та словосполучення, як «атака», «російська агресія», «вторгнення». Тоді як сербські ЗМІ частіше використовують нейтральні поняття, або проросійські формули («операція») [151, с. 94-95]. Селімі та Зейннуллагу також звертають увагу на дисбаланс між «клікбейтними» заголовками та інформативністю матеріалу. Часто ці новини апелюють до емоцій («жах», «трагедія», «жорстокі бої»), проте містять сухий переказ повідомлень агентств. Така стратегія створює ефект емоційних гойдалок, проте за відсутності глибинних пояснень може знову наслідувати концепцію «втоми від співчуття».

Варто відзначити: дослідники звертають увагу на те, що країни, які також пережили війни (Боснія і Герцеговина, Косово), в своїх матеріалах неминуче проводять паралелі із власним травматичним досвідом. З одного боку, можна побачити емпатію до страждань українців, з іншого — власні війни, що досі залишаються предметом внутрішніх суперечок (хто винен, хто жертва), накладають відбиток стороннього спостерігача з нейтральною позицією [151, с. 96]. Тобто наративи, які часто просуваються російськими засобами комунікації, — «кожна війна має дві сторони, і в кожній є своя правда». На відміну від Британії з її консолідованою підтримкою, тут бачимо фрагментарність в подачі інформації, що ще раз доводить, що репрезентація війни залежить не лише від фактів, а й від локальних культурних кодів.

Суперечлива оптика балканських медіа є одним із приводів, чому культурна дипломатія в рамках воєнної України — це один із найважливіших елементів репрезентації. Чи дійсно культурні інституції працюють із цією «розкиданістю» на випередження? Розвідка І. Маслікової доводить, що співробітництво у сфері культури під час війни — це інструмент безпеки і політичної суб'єктності. Розпізнаваність українського за кордоном має позитивний вплив на рішення, що стосуються безпеки та підтримки [33].

На думку вченої, одним із ключових завдань культурної дипломатії є утвердження української ідентичності, переосмислення належності до європейського світу. Деконструкція «великої російської культури» та створення позитивного іміджу стають важливими кроками для вибудовування довіри в контексті іноземних суспільств. Авторка зауважує, що існують ризики, з якими спіткнулися країни Югославії, а саме невизначеність у маркуванні агресора, яка в майбутньому породжує «колективне забування» [33, с. 7]. Цей процес є загрозливим для потужного українського голосу на міжнародній арені, бо зі спадом активних досягнень України на фронті, інформаційне поле Росії все частіше спробує перетворити жертву на винуватця, що не хоче кінця війни. Окрім цього, загрозу чіткій національній ідеї становлять українці, що досі живуть в умовах відриву від національного контексту, зокрема на окупованих

територіях. Саме через це, формування нової об'єднуючої культурної ідентичності так важливо, щоб випередити можливий розкол всередині країни.

Окремі аспекти цієї проблеми окреслені в розвідці М. Омельченко в площині національного брендингу [137]. Автор розглядає українські воєнні меседжі з позиції впливу на міжнародну спільноту. Ставка України — емоційний наратив, який демонструє Заходу «хто ми такі, за що ми боремося». До цього ж архетип «Давід проти Голіафа», що перетворює неоціненність на перевагу. Стаття аналізує перші місяці війни, за яких українські креативні індустрії запускають кампанію «Be Brave Like Ukraine», що мерехтить з усіх екранів на Тайм-Сквер, формують образ Володимира Зеленського як мужнього політика, який не тільки просить про допомогу, але і задає певну моральну рамку («I need ammo, not a ride», візити на фронт, промови до парламентів) [137, с. 239-240]. Сума цих дій, які апелюють до зіставлення руїни та миру, змінює рамку з того, як нас описують, до керованого наративу — того, як ми себе бачимо і хочемо, щоб нас бачили інші.

Відтак, не можемо не згадати публікацію І. Сухорольської та П. Сухорольського, в якій увага дослідників фокусується на видимості України та українців на Заході, наскільки ця видимість може конвертуватися у зброю, санкції та політичні рішення на користь держави [58]. Незважаючи на трагічний для всієї України початок 2022 року, війна піднесла українськість до рівня окремої та голосної геополітичної одиниці. Однак автори, що цілком логічно, висувають занепокоєння: війна — це марафон, а ресурси Росії все ще працюють на протипагу [58]. Тож у статті діаспора представлена як один з ключових інструментів в цій затяжній битві. Згадана кампанія «Be Brave Like Ukraine», зриви культурних та політичних заходів, які несуть локальні проросійські наративи, пояснення відмінностей, публічні дебати, листи до політиків та громадських діячів, співпраця зі школами та музеями. Ефект досягається не тільки збором донатів, а й демонстрацією українського сліду як морально переконливого.

Водночас, авторами окреслюються ризики, які досі існують. Це й частина української діаспори, яка сама є носієм проросійських меседжів (апеляція до

двох сторін конфлікту, культура поза політикою) [58, с. 481–482]. Ми погоджуємося з авторами статті, бо часто російська та українська діаспори існують все ще поруч, у тих самих містах та культурних осередках. У такому середовищі нерідко українці підлаштовуються під «східноєвропейську громаду». Отже, локальна аудиторія не завжди може провести чітку межу між агресором та жертвою.

Новітня розвідка Сухорольських робить ще один крок уперед, застосовуючи концепт «репутаційної безпеки» Н. Калла до українського контексту, пропонуючи семиступінчасту модель: від «помітності», проте не в позитивному сенсі, а скоріше як «дикунів третього світу», до найвищої солідарності [154, с. 283–284]. Кожен з рівнів відповідає тому, як західна аудиторія реагує на події, і показує, чи готова вона ризикувати власною безпекою та комфортом заради допомоги. За даними дослідників, Україна наразі межує між четвертим та п'ятим рівнями, викликаючи співпереживання з готовністю розділяти спільні цінності.

Продовжуючи думку дослідників, культурна дипломатія завжди знаходиться в межах уявного трикутника (Україна — актор, Росія — ворог, Захід — глядач). У цьому полі боротьба розгортається не лише за факти, а й за інтерпретації: чи перманентно західний світ бачить Україну як жертву агресії та оборонця? Можливо, все ще існує пласт поглядів, що розглядає нас як «загрозу»? [154, с. 268]. Тому інститут репутації, який розглядають автори, — це довготривала інвестиція, яка не виникає за рік. Враховуючи, що Росія не буде чекати, доки Україна побудує дружні стосунки із Заходом, а усіяко намагатиметься це партнерство піддати сумніву.

## **1.2. Репрезентація України та українців в дослідженнях аудіовізуальних медіа**

Аудіовізуальне мистецтво обраного часового періоду — це один з ключових елементів формування уявлень про національну ідентичність. Від

преміум-екранів кінотеатрів до смартфонів з додатком ТікТок, реципієнт отримує не тільки розважальний контент, а й морально-естетичні орієнтири в умовах глобального політичного клімату. Для України ця сфера має особливе значення, адже війна давно вийшла за межі реального фронту, і активно продовжує свій рух через павутиння соціальних мереж. У світі, де реклама джинсів з популярною актрисою може викликати дискусію щодо расової сегрегації, такий конструкт, як образ країни, не може бути випадково проігнорованим. Тому ґрунтовний аналіз того, як Україна та українці представлені в аудіовізуальних медіа, дозволяє простежити процеси формування нових культурних кодів, виходу чи стагнації в межах колоніального кліща та створення нової візуальної мови.

На нашу думку, розвиток цього дискурсу може проявлятися в кількох взаємопов'язаних напрямках, зокрема: поступова деконструкція радянських та російських стереотипів, де Україна постає в принизливих для себе статусах «молодшої держави» та «екзотичної окраїни» (1); вихід на перший план питань травми та пам'яті, що осмислюють як екологічні катастрофи (вибух на Чорнобильській АЕС), так і мистецькі рефлексії щодо війни на Донбасі, повномасштабне вторгнення (2); використання аудіовізуальних практик як каналу для культурної дипломатії та своєрідну «м'яку силу» для іноземних політиків. У цьому контексті підсилюється значення як закордонних, так і українських академічних текстів, в яких репрезентація України в аудіовізуальних медіа піддається детальному розгляду.

Широку панораму відтворення способів репрезентації України, подає колективна оглядова розвідка І. Іваницької, Н. Столярчук, В. Шостак, О. Москвич, М. Александрової. Автори доводять, що культура є інструментом міжнародної комунікації, де медіа виступає ключовим каналом у формуванні різнобарв'я української культури. Насамперед розвідка фіксує, що культура в уявленні пересічних українців, довгий час сприймалася тільки в контексті розваги, шоу-бізнесу та попкультури. Війна внесла корективи у ці уявлення, змусила

переосмислити роль культурних інституцій, музики, кіно та мови, підносячи українську культуру до найважливішого елемента самоідентифікації [113].

Автори виводять спектр культурних тем, які резонують найчастіше в українських медіа XXI століття: вплив війни на функціонування українських культурних установ, українська музика, українська література, питання мови під час війни, зокрема питання українського кіно та дубляжу. І хоча це коло свідчить про значну увагу до культурної складової як маркеру ідентичності, дослідники критикують локальність цих проявів — дискусії обмежені, частіше за все, внутрішнім контекстом. Задля подолання розриву у внутрішній дискусії та потреби у «поясненні України» ззовні, автори висувають пропозиції щодо створення грантових програм для ЗМІ, які б популяризували українську масову культуру для іноземців.

Масова культура в дискусіях, що точаться від 2022 року, на думку багатьох дослідників, має домінуючу роль в зображенні України. Кіно, серіали, меми, культура коротких відео (тіктоки, рілси, шортси) формують «концептуальні мапи» для мільйонів глядачів; кожна така репрезентація — це або акт влади, що часто є відтворенням колоніальних кліше (криміналізація, екзотизація), або повертає суб'єктність та голос. Після трагічного 2022 року змінилася сама екологія медіа, де замість «ефекту CNN» соціальні мережі Телеграм / X-треди / ТікТок-відео часто швидше і ефективніше передають емоційні наративи в маси [107, с. 8–9]. Отже, окрім кіно та ТБ, має бути й системний аналіз UGC-контенту, як частини аудіовізуального середовища, вкрай важливий для розуміння міжнародних відносин. У фокусі дослідника мають бути як елітні, так і неелітні мікропрактики, де звичайні крійтори задають тон дискурсу.

У цій перспективі важливо окреслити, що медіа-тло від початку Незалежності України, за розвідкою М. Дичок «Українські медіа в контексті глобальної культурної конвергенції», у довоєнний період вже закладає базові жанрові звички української аудиторії — спорт, реаліті, сітками, драми, використання мережевих платформ із UGC-контентом [95]. Зазначене важливо

з трьох причин: по-перше, без цієї «нульової» оптики є ризик приписання війні тих процесів, що були наслідками довгої конвергенції; по-друге, довоєнні практики давали підказки для виробничих стратегій, а саме орієнтація на впізнавані формати, наративи «європейськості», цикли коротких відео та реміксів, щоб полегшити адаптацію українського контенту до західного; по-третє, це пояснює ефективність цих стратегій після 2022 року, адже інструменти та аудиторні рефлекси вже були напрацьовані раніше.

У контексті викладеного потрібен крок «назовні»: не тільки як ми говоримо про себе, а й якими готовими кодами нас уже «упакувала» глобальна індустрія. Поруч з українським бажанням України бути поруч із західним світом, існує поле жанрових шаблонів та ринкових вподобань, що були сформовані іноземними продакшн-студіями для масової аудиторії до початку повномасштабного вторгнення Росії в Україну, і вони не завжди відповідають уявленню українців про самих себе. Саме цю зовнішню граматику описує кінознавиця Л. Новікова у своїй статті «Динаміка зміни іміджу України в аудіовізуальному мистецтві ХХІ століття», що стосується світового кінематографу [39, с. 114]. Авторка обирає для відправної точки не 1991 рік, в якому Україна здобула бажану незалежність, а 1986 — рік трагедії на Чорнобильській АЕС. Цей період в репрезентації українців характеризується повною асиміляцією з росіянами (звичайно, не на користь українців). Надалі дослідниця виділяє ще один із важливих етапів — «Помаранчева революція» (2004 р.) [39, с. 114]. Подія, що пов'язана з національним піднесенням українців, на жаль, не принесла бажаних для українців результатів репрезентації в світовому аудіовізуальному мистецтві. Конкретизується ця сталість у документальних матеріалах та ігрових кінодоробках, виділяючи популярні кліше-образи: українці як росіяни, бандити та жертви сексуальної експлуатації. Л. Новікова знаходить вектори позитивної видимості у пізніх «нульових» / початку «десятих», особливо в документальних формах, що стосуються історії України, або феєричних спортивних досягнень, на кшталт, кейсу братів Кличко. Поява цих згадок, безсумнівно, важлива як символічний

жест, але, на наш погляд, вони губляться на тлі загального масиву світової кінопродукції, а також негативних образів українців. У контексті теми нашої дисертації згадана розвідка формує важливі методологічні посилки: 1) наявність вихідних кодів у репрезентації України у світових медіа; 2) трансформація зовнішніх текстів, залежно від політичних та культурних подій, що продукувалися всередині країни.

Серед розвідок, присвячених образу України у світовій аудіовізуальній культурі, праці таких дослідників, як І. Катчановський, П. Леньо, А. Пижик, А. Семеній, Л. Мельник, І. Грек, Д. Даберт, П. Чернявський. Учені піддають аналізу кінотвори, де Україна постає в рамках стереотипів та кінематографічних кліше. Якщо структурувати всі ці праці, серед них можна виділити три основні кінематографічні ринки: голлівудський, російський/радянський та польський. Такий поділ дозволяє уніфіковано простежити для кожного ринку: а) домінантні коди зображення України; б) маркери українськості, що виражаються в мові, символах, традиціях; в) відносини з колонізатором — асиміляція, або ж відокремлення.

*Голлівудський кінематограф.* У даному випадку мова йде про стереотипи та поверхневність. Автори, досліджуючи американські стрічки за участю українських персонажів та локацій, зазначають, що ті продукують «екзотичну» (можна зчитати як «небезпечну») країну, де панують корупційні схеми, безконтрольна торгівля зброєю чи людським тілом, а також полігон для розгортання техногенних катастроф, серед яких Чорнобиль займає лідируючу позицію. І. Катчановський у роботі «Політкоректна некоректність: Казахстан, Росія та Україна у голлівудських фільмах», окрім описаних вже згадок, підіймає питання відсутності «покарання», або «відміни», за демонстрацію потенційно шкідливих стереотипних візуальних образів. П. Леньо розширює каталог голлівудських згадок з робіт Катчановського та Новікової [115; 29]. Домінантні коди, з огляду на роботи дослідників, виступають як зображення «чорнобильського коду», описаного також Л. Новіковою, — Україна як зона техногенної катастрофи, «криміналізація», що виражається в частому

зображенні українців як бандитів, секс-працівників. Дослідники також виділяють поодинокі топоніми (Одеса, Київ), кириличні написи, радянську атрибутику, що є універсальним «східним» реквізитом (шапки-ушанки, спортивні костюми). Підсумовуючи, автори звертають увагу на переважну асиміляцію в голлівудському кінематографі — «українці = росіяни» в наративному та мовному плані.

*Радянський і російський кінематограф.* Інший пласт академічних розвідок, в яких значну увагу приділяють послідовному виробництву негативних стереотипів про Україну. Як слушно наголошують попередньо описані дослідники культурної дипломатії, саме Росія довгий час виступала головним «перекладачем» України для Заходу, тож за цією логікою, цілком закономірно, що екранні українці постають не як окрема нація. Проте, це не стосується випадків, коли екранні українці з'являються в межах фільмів, що зображають подвиги радянської армії в період Другої світової війни. Саме такі згадки відкрито окреслюють межу між «росіянином-героєм» та «українцем-ворогом», ілюструючи других як посібників нацистського режиму [54]. Ця риторика «ворог» / «герой» розпочинає свій шлях ще за часи радянського кінематографу у зображенні українських націоналістів, і експонентно зростає в кінематографічних доробках сучасної Росії, доповнюючись оновленим контекстом російсько-української війни [46; 55], а також псевдо-аргументами про «исконно русские земли» [36]. Домінантним кодом, яким послуговуються російські режисери — це внутрішній колаборант, «малоросійська периферія», хоча й з поодинокими редукціями до етнографічних деталей (українська мова, вишиванка, українська народна пісня). В цьому сенсі, російський кінематограф нормалізує імперський погляд, в якому Україна мислиться як об'єкт управління Росією. Саме тут твої «домінантні коди» безпосередньо стикаються з постколоніальною рамкою першого підрозділу.

*Польський кінематограф.* Розвідки у кіно-репрезентаціях цього ринку окреслюють амбівалентність образу України: від ідеалізованих «кресів», втраченої «Аркадії» до ворожих фігур періоду Другої світової війни [20; 65]. Ця

суперечливість напрочуд нагадує нинішні україно-польські стосунки, в яких Польща виступає міцним партнером у культурній та безпековій співпраці, одночасно наполягаючи на визнанні історичних травм Волинської різанини. Маркерами українськості виступають — сільський ландшафт, релігійні символи, локальні говірки; інколи — зсув у бік «архаїки». Непряма прив'язка крізь імперську історію з Росією існує, але тенденція до розрізнення все ж таки присутня частіше. Цей ринок показує, що «маркери українськості» можуть працювати не як екзотика, а як мова спільного пограничного досвіду (якщо зняти «російськоцентричний» фільтр).

Тримаючи в полі зору зовнішню рамку досліджень (як нас кодують закордонні кіноіндустрії), внутрішня перспектива з українськими маркерами ідентичності, є не менш актуальною. Після 2014 року, українське кіно стає полем для внутрішньої «перекодифікації». У морфології сучасного українського аудіовізуального мистецтва, воно працює на межі гібридних форм, відмовляючись від чітких жанрів, поділу на ігрове/документальне/анімаційне, істотно підвищується щільність сенсів. Як ігрове, так і документальне кіно, за розвідкою З. Алфьорової працює з однією метою — «осмислення країни під новим історичним кутом» [2, с. 215]. Ігрове кіно пропонує нові оптики війни та повсякдення в своїх фестивальних подорожах (антиутопічні проєкції Донбасу — «Антлантида» В. Васяновича; соціальні побутові драми — «Плем'я» М. Слабошпицького; пост-воєнні перспективи — «Бульмастиф» А. Буковської). Анімація виражає більший потенціал, бо легше адаптується до світового ринку, більш зрозуміла масовій аудиторії («Мавка. Лісова пісня», «Віктор Робот»). Порівнюючи із західною перспективою, можна сказати, що домінантні коди, через які українці вибудовують власну ідентичність, частково відрізняються від західних. Умовна «небезпека» зберігається в обох позиціях, як мінімум через наявність військового конфлікту, але українці демонструють перспективу героїчну, на протиположності кримінальній, в яку українців помістив Захід.

У тому числі, бренд українського кіно починає потроху формуватися в період 2014–2022 років. Провідні кіноподії, такі як Венеційський кінофестиваль, Берлінале, Канський кінофестиваль, представляють українську оптику, виражаючи тим самим свою підтримку, а також відкидають російські кіноздобутки з культурного ореолу [41, с. 85]. Майже вперше Україна стає частиною нового канону, чий голос важливіший за свого імперського сусіда. Присутність України на відомих у світі заходах найкраще демонструє політичну вагу культури. В цьому допомагають артикульовані українцями цінності: стійкість, незалежність, культурна самоідентифікація. Окрім інформування світу про українську трагедію, українське кіно показує Україну як конкурентоспроможний ринок. Водночас, автори наголошують на потребі сталої державної підтримки та механізмів розвитку, тобто, щоб закріпити зламані зовнішні кліше, внутрішній ринок має підсилити виробничі та промоланцюжки (ко-продукції, гнучкі стратегії для доставки відео-контента, співпраця зі стрімінг-сервісами).

Водночас, у середині країни відбувається уточнення маркерів українськості — «візуальна абетка», з якої збирається увесь той масив інформації, яким українці хочуть ділитися з міжнародною аудиторією (державні символи, орнаментика, колористика, культурні артефакти). Є. Павличенко зазначає: «...кінематограф є однією з головних соціокультурних практик, що затверджує світоглядні ідеали, пов'язані з підтримкою національної ідентичності» [43, с. 82]. Тож можна зробити практичний висновок — чим чіткіші інтерпретовані маркери, тим легше їх «зчитують» глобальні аудиторії. Разом із цим, робота з символами в кіно — зона підвищеної відповідальності, бо декоративне використання образів призводить до вразливості культурного коду. Дослідники В. Запорожченко та М. Іщенко зазначають, що уважна інтерпретація поглиблює наратив ідентичності, коли «шароварщина» з вінками, мольфарами, дикими селянськими ландшафтами, вкладається в старі перспективи «екзотизованої» країни [23, с. 35].

У цьому сенсі, період від 2014 року до сьогодні, повністю змінив підхід українців до самоопису: центральним мотивом, у контексті якого переосмислюється вся українська історія, стає війна. М. Андрійчик у розвідці «П'ять років війни на Донбасі: культурні наслідки та резонанс» підкреслює вплив війни на всі форми культурного виробництва. Українські медіа (від поезії та музики до кіно), створюють багатоголосе поле, у якому сплітаються ідентичність, пам'ять та етика [3]. Автором наголошується, що батальні сцени, смерті, фактична демонстрація зброї — не є основний фокусом української аудіовізуальної продукції. Дуже часто, кіно та література, за У. Блекером, фіксують саме «паузи між насильством», буденність війни, в якій є місце для емпатії [76]. Такий підхід дозволяє митцям показати травму не тільки на полях битви, але й через «тихі історії людей», які разом з військовою хронікою будуть ґрунтом колективної пам'яті для всіх наступних поколінь. М. Андрійчик відзначає, що зростання українського кіновиробництва після 2014 року було нерозривно пов'язане з осмисленням війни. Стрічки «Кіборги» А. Сеїтаблаєва чи «Донбас» С. Лозниці стали своєрідними репрезентативними точками, де зійшлися жанрова гібридність, інформаційна війна та політика ідентичності

Ю. Ледігіна у своїй роботі «Кіборги проти ватників: гібридність, озброєна інформація та медіатизована реальність у новітніх українських воєнних фільмах» пропонує аналіз вищезазначених стрічок про війну на Донбасі у 2014 році [126]. Авторка закликає роздивлятися ці картини як дзеркало глибинних соціальних трансформацій, що набули розвитку після початку війни. Незважаючи на те, що обидві стрічки відрізняються за засобами реалізації, вони мають єдину мету: демонстрацію нової природи війни. «Кіборги» трактуються через призму концептів гібридності, де кіборг є не тільки фігурою військового, а ще й метафорою виходу війни в простір соціальних мереж, коли Росія запускає масовану фейк-кампанію (міф про «місцевих сепаратистів», уявний «захист російськомовних» від «фашистської хунти», приписування частини територій до «історично російських»). «Донбас» Лозниці, за визначенням авторки, — це життя в умовах гіперреальності, окресленої Ж. Бодріаром.

Абсурдний світ фейків, де правда не має значення: війна = вистава; реальність = імітація.

Однак, досвід Лозниці та Сеїтаблаєва, в умовах повномасштабного вторгнення, набуває дилемної дискусії: чи доречно знімати ігрове кіно на руїнах трагедії, коли часова дистанція ще не так далека від травматичної події? [24]. Відповідь на це питання дає дослідниця І. Правило, розвідка якої стосується пошуку ідеальної жанрово-видової форми для адекватної роботи з воєнною тематикою. Мова йде не лише про технічний, а й про етичний аспект, адже визначається як спосіб репрезентації, так і глибина фіксації подій. Авторкою виділяються роботи як у жанрі портретних нарисів (короткометражні, так і повноформатні інтерв'ю з очевидцями, військовими), так і архівні відео, зйомки з телефонів та камер GoPro, «сирі футажі» як складова сучасної документалістики («20 днів у Маріуполі» М. Чернова), докудрами - гібридна форма із відтворенням реальних подій, засобами реконструкції, художніми візуальними образами, акторською грою, щоб працювати з питаннями пост-пам'яті [48]. Авторка наголошує на важливості більшості доступних українським режисерам форм для фіксації сучасних воєнних подій та необхідності віднайти форму, яка буде балансувати між емоцією та фактом.

Практичним втіленням методологічних орієнтацій І. Правило, можна вважати документальну стрічку К. Грицюка «Поїзд: Київ - Війна» (2020). У ревію А. Смицнюк, зазначає, що стрічка уникає героїзованих батальних сцен, натомість документує повсякденність 12-годинної подорожі з Києва до Костянтинівки (потяг стає метафоричним домом для військових, переселенців та волонтерів). Фільм реалізується техніками портретного нарису та «сирих футажів», що одночасно з саундтреком-поезією Сергія Жадана утворює зазначений баланс емоцій та фактів [153].

Продовжуючи тему осмислення війни засобами аудіовізуального медіуму, необхідно звернутися до іншої полюсності, як-от у праці К. Богуславської та О. Брюховецької [4]. Дослідниці викривають ідеологічні

меседжі сучасних фільмів про УНР. Історичне кіно у даному випадку звертається до глядача із зрозумілою рамкою – сучасна війна = повторення «вічної» агресії сусіда. Історичні драми, на кшталт «Таємного щоденника Симона Петлюри» та «Крути 1918» підтягують українську реальність під наратив, що минуле «повчає» теперішнє. Така реверсія працює на декількох рівнях: 1) замикання сюжету «УНР — незалежна Україна 1991 – сьогодні»; 2) перенесення моральних візій як «зрада / вірність» крізь століття. Автор зауважує, що нерідко, кінокартини цього напрямку звертаються до прямих протиставлень, де в пролозі глядач бачить сучасний світ, а вже в експозиції дія повертається в минуле [4, с. 56]. Подібна сценарна логіка має як мінуси, так і плюси. Реципієнту не дають права на власну рефлексію, яскраво підсвічуючи спіральність історичних трагедій, в яких роль «ворога» уособлює Росія, з іншого боку, такі картини відкрито протиставляються міфам, що продукує країна-терорист. Підхід «на пальцях» швидко пояснює основну думку — «хто ми? / хто вони?».

Серед розвідок, які продовжують тему постправди та етики показу, слід відзначити роботу О. Пономаренка «Культурна орієнтація суспільства «мімікрантів». Пошук національної самоідентифікації в сучасній екранній творчості» [47]. Суспільство, в даному випадку українське, виробляє певний тип поведінки — обережний та гнучкий. За логікою дослідження, саме кінематограф виявляється необхідним інструментом, аби підсвітити подібну поведінкову динаміку. Автором аналізуються антагоністи двох картин — «Поводир» О. Саніна (2013) та «Червоний» З. Буадзе (2017). На думку авторки, перша стрічка дає прямий висновок — зрада себе та своїх принципів / українофобія веде до деградації та дезінтеграції. Друга — показує людину, зрощену системою, та можливість повернення людяності через трансформацію, винайдення волі. Підсумовуючи, авторка вбачає у сучасному українському кіно можливість не тільки для документації історичних подій, але й проживання культурної травми, що сприятиме морально-етичній орієнтації сучасного українця [47, с. 120].

Серед інших досліджень виокремлюється стаття Н. Бойченко, що заглиблюється в масову культуру, зокрема, семіотичний розгляд серіалу «Останній москаль». Стаття аналізує, як популярний ТБ-продукт формує «нову українську ідентичність» через аудіовізуальну форму. Авторка демонструє три співіснуючі моделі в українському суспільстві: 1) ліберальна; 2) консервативна; 3) модерністська. Кейс серіалу «Останній москаль» читається як «повернення до коріння». Шлях трансформації через прийняття свого українського коду. Авторка зауважує, що робиться це через низку опозицій: українське — традиція, духовність, спільнота; московське — матеріальне, штучне, несерйозне. Позитивні персонажі — це українці або ті, хто має таке коріння. «Чистий» росіянин — це член мафіозного угруповання, агресор [77, с. 12]. Бойченко наголошує, що «м'яка» українська ідеологія, проти «твердої» російської, нативно підштовхує глядача до правильного вибору: «Я українець, а не росіянин».

Розвідка цього медіаперформансу прямо перегукується з дослідження італійської дослідниці семіотики І. Пецціні, яка в роботі «Траєкторії ідентичності, відмінності та альтернативності в контексті російсько-української війни» висуває центральну ідею, що сенс війни народжується в опозиціях : «союзник / ворог», «своє / чуже» [144, с. 8–9]. У випадку України, культурна межа, яку Росія намагається стерти, чіткіше вимальовується завдяки аудіовізуальним практикам. Як і в дослідженні Бойченко, практичним кейсом для Пецціні є телевізійний комедійний серіал. До розгляду пропонується ситком «Слуга народу» за участю Володимира Зеленського. Фікція і факт у цьому випадку взаємопроникні, бо сам серіал виконав роль передвиборчої кампанії, закріпивши опозицію «демократичний президент-людина» проти «авторитарного царя». Зеленський-персонаж постає у звичних побутових обставинах, говорить простою мовою, використовує гумор та самоіронію. У такий спосіб створюється відчуття «свого», людяного лідера. На противагу цьому, в російському дискурсі домінує жорстка вертикаль — образ «непомільного царя», який не жартує, а диктує [144, с. 8–9]. Таким чином,

Пецціні, стверджує, що сітком «Слуга народу» є ключовим елементом нової семіотики української ідентичності. Він показує, що культура може не лише віддзеркалювати зміни, а й ставати їхнім каталізатором.

На відміну від ігрових робіт, що створювалися до повномасштабного вторгнення, і працювали як моральні орієнтири в становленні української національної ідентичності, документальне кіно набуває свого масштабу під час активної фази війни Росії з Україною. Документалістика створює безпосередній ефект присутності, на відміну від рефлексивного художнього вимислу, і тому часто виступає як доказова база, що говорить мовою фактів у час, коли війна ведеться не лише зброєю, а й на рівні інформаційних сюжетів. Саме тому, С. Литвинов у співпраці з І. Остах розглядає документалістику як форму культурної дипломатії, що працює не тільки всередині країни, а й за її межами [30]. Авторами описано три кінопроекти, що працюють як діаспорний міст. Стрічка «Бонді, або повернення Богдана Весоловського» (2014) актуалізувала постать українсько-канадського композитора, фактично стертого радянською цензурою. На практиці фільм залучив підтримку посольства Канади, здобув можливість бути показаним як в Україні, так і в Канаді, а передача фільму до державного архіву закріпила роботу як довготривалий дипломатичний ресурс. Наступний проект, який аналізується у статті, — «Український Ліван» (2019), що знову ідейно єднає дві далекі країни. Фільм вивів на передній план постаті святої Варвари, київського мандрівника Василя Григоровича-Барського, Агатангела Кримського, Миколи Гоголя та Михайла Нуайме як символічні «мости» між Україною та Ліваном. Значення стрічки визначалося не лише тематикою, а й обставинами її поширення: прем'єра відбулася на IV Українському кінофестивалі у Бейруті. Згодом фільм повторно показували під час благодійних акцій на підтримку постраждалих від вибуху у бейрутському порту. Третя картина, «Григорій Сковорода. Світе, я йду до тебе!» (2022), стала прикладом цілеспрямованої культурної дипломатії, орієнтованої на арабомовну аудиторію. Субтитрування літературною арабською, порівняння філософії Сковороди з суфізмом, підкреслили глибину

культурного спадку та зробили його зрозумілим для культурної традиції «іншого». Підсумовуючи, автор наголошує на важливості української документалістики як окремого виду мистецтва в рамках культурної дипломатії, що допомагає створити позитивний імідж України за її кордонами [30, с. 783].

Саме такий вектор розвитку після 2014 року окреслює розвідка Н. Піпченко та Т. Москаленко «Розвиток культурної дипломатії України в ЄС». Автори акцентують увагу на важливості українського кіно, зокрема документального, як провідного інструменту, що будує стійкий зв'язок «Україна + Європа». За дослідженням, одним з найефективніших форматів – День українського кіно, на кшталт, показів «Ukraine on Film: The Way to Freedom» у Брюсселі (BOZAR) та Амстердамі (Pathe Tuschinski). Велику роль відіграє і досвід міжнародного фестивалю Docudays UA, який організував мандрівну програму «See Ukraine» в країнах ЄС [145, с. 143–144]. Ці формати супроводжуються дискусіями та медійним висвітленням за участю режисерів картин. Подібні культурні заходи сприяють обговоренню російсько-української війни у європейській аудиторії. У статті пропонується закріпити кіно як обов'язковий елемент культурної стратегії, що полягає в організації регулярних заходів на кшталт днів українського кіно в європейських столицях, участі в міжнародних фестивалях.

У цій площині доречним є окреслення низки розвідок в площині відеоарту та споріднених імерсійних практик (мультимедійні інсталяції, VR) як частини позиціонування України на міжнародних майданчиках. Якщо документалістика працює з фактами, то відеоарт відтворює модус переживання — глядач не стільки спостерігає, скільки опиняється в просторі образів, звуків, а сенсове наповнення передається через монтаж, ритм та колір. Показовим є дослідження Н. Приходько «Відеомистецтво як технологія геокультурного позиціонування українства (аксіологічно-нормативний аналіз)», в якому автор пропонує розглядати відеоарт як фіксування українського світогляду через візуальний та аудіальний ряд. Дослідник надає дві моделі для аналізу відеомистецтва: 1) аксіологічно-нормативна — як цінності (гідність,

свобода, взаємодопомога, відповідальність) впливають на глядача; 2) культурно-історична — як історичні та політичні зміни впливають на жанрово-видову форму робіт [38, с. 62-63]. Разом ці підходи допомагають зрозуміти не лише «що показано», а й «як це буде сприйняте» в різних культурних контекстах.

Н. Приходько зазначає, що український відеоарт розвивається в експериментальних, соціально орієнтованих напрямках та в документальних, анімаційних, ігрових форматах. Роботи працюють із «повільними образами» та відчуттям присутності, допомагаючи реципієнту переосмислити свої уявлення про український епос. Відеоесе, короткі доку-форми фіксують повсякдення війни, деконструкцію суспільних уявлень про себе та «російський братський народ». Анімаційні й гібридні формати поєднують різні стилі анімації задля передачі унікального досвіду, недоступного в реалізації лайв-екшен зйомками [38, с. 59]. Перевага відеомистецтва в тому, що воно одночасно може містити багато сенсів, проте лишається відкритим для інтерпретації. Це робить жанр універсальним для різних майданчиків, зокрема, музеїв, тощо.

Дослідники Б. Бакіров та Д. Петренко окреслюють періодизацію видимості української візуальної культури в світі. Відправною точкою вони вважають 90-ті роки — з моменту здобуття Україною незалежності. Цей період характеризується створенням єдиного культурного простору, в якому українське набуває сили, разом із «поверненням» заборонених в СРСР корпусів — розстріляного відродження та канону дисидентів [75, с. 94–95]. Разом із цим, українська візуальна культура одразу починає свій шлях в декількох напрямках (фото, інсталяція, перформанс, кіно).

Провідне місце в дослідженні Б. Бакірова та Д. Петренка посідають аудіовізуальні арт-практики. У статті висвітлено роботи, в яких відеопроєкції та аудіальний ряд працюють як основні імерсивні засоби виразності. Зокрема, роботи Сергія Петлюка «Сни про Європу» (за допомогою відео-проєкції сплячих людей, деконструються уявлення українців про Європу, та

європейців про Україну) та «Межа розуміння» (відепроекції оголених людей у військовій формі на підлозі арт-галереї) [75, с. 98].

Петренко Д. зазначає, що українські митці надають перевагу роботі з культурними значеннями, змушуючи глядача розшифровувати історичні знаки: радянські уламки, архіви, ідеологічні міфи. Автор трактує мистецтво інсталяцій як самостійний інструмент художнього дослідження, у якому поєднуються документальність, соціальна критика й науково-рефлексивний підхід [45].

Зазначені науковці також згадують кінематограф як основну форму нового українського арт-руху. Ключовий аспект, який вони підкреслюють — спадкоємність українського поетичного кіно та пошук нової візуальною мови («Коли падають дерева», М. Никітюк, «Племя» М. Слабошпицького, «Атлантида» В. Васяновича, «Додому» Н. Алієва, «Носоріг» О. Сенцова, «Земля блакитна ніби апельсин» І. Цилик) [75, с. 100]. Дослідники виокремлюють домінуючі теми українських кінодоробків на міжнародних арт-платформах: інклюзивність, історична рефлексія (переосмислення спадщини СРСР), травма війни / шляхи подолання, психологічна реабілітація.

До пласту досліджень візуальних арт-практик також можна віднести розгляд VR- та XR-проектів, що створюють ефект «присутності». Саме так окреслює проблемне поле дослідження О. Чепелик. Вона зазначає, що такий формат в Україні — це нова інфраструктура для опрацювання пам'яті та травми, яка вимагає етичної відповідальності від креатора: важливо не естетизувати насильство та не перетворювати VR-інсталяції в парк-розваг [64, с. 61].

Представлений комплекс робіт у дослідженні Чепелик демонструє різні теми, з якими працюють автори в форматі сучасних технологій. Частіше за все вони окреслені в межах проживання важкого українського досвіду (вибух на Чорнобильській АЕС, воєнні події на Донбасі, архаїчний побут українців в Карпатах). Серед них авторка виділяє інсталяцію «Чорнобиль 360» — документально-інтерактивний фільм, в якому глядач, окрім потрапляння на територію «зони відчуження», може поспілкуватися з жителями Прип'яті, і дістатися середини Чорнобильського реактора. Свою віртуальну подорож до

реактора можна організувати в будь-якому порядку, що дає учаснику ексклюзивний досвід [64, с. 68]. Наскрізною думкою огляду О. Чепелик, є можливість системного виходу українських візіонерів в жанрі VR на міжнародні платформи (Cannes XR, ART FAIR TOKYO, Barcelona Planet Film Festival, Virgin Spring Cinefest), що, окрім доступу до грантів, підсилює видимість України за кордоном.

Продовжуючи аналіз розвідок, що знаходяться на перетині мистецтва та технологій, важливо звернути увагу на дослідження використання «штучного інтелекту» (далі «AI» - artificial intelligence) в контексті репрезентації України) [85]. Цей процес розглядається в статті Г. Чемерис «Діпфейки та синтетично відтворений медіаконтент як форма дезінформації в контексті російської агресії проти України». Авторка зауважує, що поняття очевидності стає все менш релевантним в сучасних реаліях — «бачив на власні очі» — не гарантія правди. Особливо це шкідливо в умовах війни в Україні, коли російська пропаганда активно використовує deepfake. Подібні повідомлення можуть підірвати як довіру всередині країни, так і «шерити» неправдиву інформацію в соцмережах на міжнародному рівні. Г. Чемерис приводить в приклад синтезоване відео з президентом В. Зеленським та колишнім головнокомандувачем В. Залужним, які «закликають» українських військових скласти зброю. Інциденти демонструють тривожну комбінацію: технологічний інструмент + зламаній хакерами медіапортал [85, с. 41–42]. Аналогічні відео із сюжетом про В. Путіна, який ніби капітулює, з'явилися вже з української сторони. Авторка зазначає, що синтетичне відео може бути використане обома сторонами конфлікту, але в будь-якому випадку це підживлює атмосферу недовіри до медіа.

Розширює картину використання AI, дослідження А. Мішин «Передові технології у війні в Україні». Авторка окреслює три ключові російські наративи, які передаються за допомогою генеративних фото-, та відеоповідомлень для користувачів соціальних мереж: 1) примусова мобілізація; 2) корупція серед депутатів; 3) хабарництво військових командирів

[134]. Всі три категорії AI-контенту створені задля дестабілізації українських фронтів, і в першу чергу, делегітимації політичного керівництва.

Світова занепокоєність у використанні AI поширилась і на мистецькі практики, де продакшн-студії світових режисерів, на кшталт, команди Тіма Бертона, виправдовуються у «невикористанні» синтетичних анімацій [79]. Однак, окремі складові української кіноіндустрії пишаються такою технологічністю. Продюсер фільму «Перший код» В. Савченко в інтерв'ю медіа-порталу «СК Life», поділився досвідом створення дубляжу для кінокартини. Автори стрічки здійснюють дистрибуцію екранного твору в англійськомовні країни, тож замість кропіткої роботи із залученням дикторів-носіїв було прийнято рішення згенерувати репліки оригінальними голосами, але англійською мовою [22].

### **1.3. Екранні образи «Іншого»: міжнародні практики**

Аудіовізуальні медіа сьогодні – це готовий канал, через який суспільство «пізнає» культуру один одного. У цьому полі, поняття «іншого» стає центральним. Візуальні образи країни, сформовані в рамках аудіовізуального мистецтва іншої культури, формують уявлення про нації, впливають на політичні рішення, задають рамки «нормального». Зіставлення практик міжнародного поля дозволяє побачити, як стереотипи про країну закріплюються або руйнуються. В контексті дослідження репрезентації України в світовому аудіовізуальному мистецтві, результати цих розвідок особливо актуальні для декодування стійких зовнішніх уявлень про Україну та порозуміння механіки їх тиражування.

Слід зауважити, що більшість досліджуваних розвідок стосується репрезентації в американському кінематографі. Така рамка має сенс, адже Голлівуд зарекомендував себе як один з основних постачальників розваг у всьому світі. Задля аргументації цієї тези, доцільно звернутися до розвідок П. Ернса «Образи меншин та іноземних груп в американських фільмах: 1958–73»

[99] та Д. Салліса «Розшифрування Голлівуду: модуль навчального дизайну для візуальної грамотності щодо зображення раси, етнічної приналежності та культури в голлівудських фільмах» [150]. Обидві наукові праці дають розуміння того, як американський кіно-мейнстрім стандартизує уявлення про «Інших».

П. Еренс відзначає культурний зсув в Америці 1950 – 1970 рр. Зміна на акультурацію та плюралізм стає трендом навіть в екранних образах. Частина етнічних меншин одночасно отримує нову опцію зображення на екрані, наприклад, індіанці тепер не тільки злодії у спагеті вестернах. Однак деякі з репрезентацій все ще залишаються в жорстких рамках, зокрема через успішність цих кейсів (італійці — гангстери — «Хрещений батько» Ф.Ф. Копполи). Авторка, окрім акцентування на шкідливій динаміці цих репрезентацій, пропонує дивитись на кіно як дзеркало домінантної ідеології. Тобто, усі фільми «пропагують» щось, та відбивають ідеї наявного політичного руху. І важливою думкою, яка висувається автором, є те, що не тільки серйозні, «оскароносні» стрічки є носіями політичних упереджень, а й більш прості, розважальні форми. До цього П. Еренс відносить фільм студії Disney та екшен-стрічки про «кунг-фу» [99].

Центральний тезис П. Еренс про зв'язок виробництва та споживання, формулюється як твердження, що Голлівуд не нав'язує стереотипні образи глядачеві, навпаки, індустрія вгадує масові тренди. Саме через це образ, продемонстрований на екрані, говорить, в першу чергу, про домінантне суспільство. Чим більше спотворення образу, тим більшої інтерпретації воно потребує. Зробити це можна через дві траєкторії: перша — збір даних про зв'язок стереотипних тенденцій з політичними реаліями, друга — дослідження універсальних «міфів», через які «типажі» закріплюються стереотипно. Авторка зауважує, що наявність певних «типажів» — не є поганим аспектом кінематографа (без них оповідання стає біднішим), а саме «заморожування» певних етнічних груп у одноманітних амплуа, тим самим, припинюючи зображувані групи [99].

Суголосна цій розвідці робота Д. Салліса, який зазначає, що Голлівуд лише «віддзеркалює» думки, що панують в американській громадськості. Саме тому «внутрішня американська» інтерпретація має бути досліджена з точки зору власних упереджень та стереотипів [150]. Автор, чия робота стосується впровадження курсу для американських студентів, пропонує методологію роботи зі стереотипними образами, що в сукупності має одне правило — зміна власного способу мислення. Обидва джерела, навіть маючи 40 років різниці в часі написання, артикулюють дефіцити уваги до більшості етнічних груп (латиноамериканців, німців, євреїв). Ми можемо з впевненістю додати до цього списку українців.

Практично, обидві розвідки пропонують при аналізі стереотипних уявлень: 1) тримати в полі зору жанровий контейнер, у якому репрезентуються образи; 2) яку «спільну фантазію» це закриває на ринку; 3) відрізнити типаж від стереотипу; 4) враховувати позицію аудиторії, яка інтерпретує «інших». У цьому контексті доцільно звернутися до розвідок інших дослідників, і етносів, які вони піддають аналізу. Добір кейсів (арабського, азійського та європейського) зумовлений не тільки східним, відносно Америки, розташуванням, а й спорідненістю досвіду. Обрані розвідки фокусуються на країнах та регіонах, де механіки стереотипізації зумовлені колоніальною/постколоніальною спадщиною, трагедією війни. Механіки кодування ззовні враховують екзотизацію, криміналізацію, що робить порівняння релевантним в контексті України.

*Стереотипи щодо арабського етносу в дослідженнях аудіовізуального мистецтва.* Дисертаційне дослідження Ф. Мечері «Голлівуд та конструкція ісламофобії: стереотипне уявлення про арабів та мусульман в американських фільмах після 11 вересня» окреслює широку рамку. Теоретичний хребет побудований від класичного орієнталізму (європейська оптика) до неорієнталізму (після 9/11), з яким пов'язане формування механізмів ісламофобії. Дослідниця акцентує три періоди візуальних образів про мусульманські країни в голлівудських творах: 1) черпають натхнення з літератури — пустеля, килими, базари (легкодоступний набір кліше-образів для конструювання екзотичного

«іншого»); 2) друга світова війна і зміщення акцентів на «араб — лиходій», «ізраїлітянин — герой». 3) 1990-ті — поява «джигадиста-терориста», що закріплюється після трагічних подій 9 вересня [133, с. 73–88].

Також Ф. Мечері окреслює основні прийоми конструювання цих образів. Акцент робиться на монолітизацію «араби = мусульмани». Це поширюється також на всі країни Близького Сходу. Просувається набір базових уявлень — «варвар», «сексист», «терорист». І активне залучення Голлівуду з американським порядком денним, де США виступає як захисник, що «приборкує мусульманський гнів» [133, с. 61].

М. Юсаф у статті «Стереотипізація ісламу та мусульман у Голлівудських фільмах: аналіз репрезентації» аналізує популярні екшен-стрічки («Диктатор», «Операція Арго», «Ціль номер один», «Заложниця 2») [164]. Розкладаючи фільми на дискретні одиниці, в яких фіксуються вибухи, викрадення та тортури, автор висвітлює поширені наративи, що пов'язані з мусульманами та арабським світом. Він також визначає візуальні індикатори ісламу: борода, хустки, арабська графіка. Отже, механізм передачі стереотипів про мусульман та арабські країни охоплює, здебільшого, жанр екшн-фільмів, що містить також купу маркерів інакшості. На думку авторів, такий підхід забезпечує стабільне зчитування «загрози». Майже всі ісламські країни (окрім Туреччини), в досліджуваній фільмографії, були представлені в негативному світлі [164, с. 93].

У контексті обраної проблематики заслуговує на увагу й розвідка «Голлівудські фільми: штампування ісламу та мусульман: аналіз репрезентації» [116]. М. Ханум, З. Ікбал педантичніше розкладають систему маркерів. По суті, автори виводять «словник зовнішніх індикаторів», за якими аудиторія голлівудських фільмів може зчитати приналежність персонажа до «мусульманського світу» [116, с. 47-48]. В цьому сенсі, розвідка підтверджує виведений термін Ф. Мечері «навчання повторенням» [133, с. 62]. Багаторазове відтворення і глузування з тих самих знаків (борода, хіджаб, бомба), сюжетних зав'язків (насильство, тероризм, викрадення), робить їх самозрозумілими в масовій культурі.

Цікавою є корекція оптики в роботі «Арабські американці в кіно: від голлівудських та єгипетських стереотипів до саморепрезентації» [Mahdi, 2020]. Стратегію протидії зображають, безпосередньо, режисери арабського походження, знімаючи історії про свою культуру. Авторка зазначає, що ці роботи свідомо рухаються в межах «повсякденності». Противагу голлівудським екшн-фільмам з терором та екзотикою, складають сюжети, де герої арабського походження опиняються в нейтральних темах імміграції, сімейних стосунків, важкої праці. В цьому підході, як зазначає автор, є свої підводні камені. Зокрема через дидактичну складову, через яку режисери намагаються дати «уроки толерантності» для неарабського суспільства. Цей процес загнає героїв мусульманського світу в «оновлені рамки» [132, с. 117]. Інакше кажучи, контррепрезентація існує, однак умови (дистрибуція, очікування фестивальных аудиторій) інколи підштовхують до «спрощеного гуманізму».

Підсумовуючи цей блок, автори вимальовують чітку картину, що розкривається в історичній динаміці між Заходом і Сходом. Жанрове перезавантаження: екзотизовані образи змінюються на осучаснені, в які інтегрується тривога громадськості США щодо безпеки. Ключова технологія стереотипізації – не тільки сюжет, а й повторюваний візуальний словник. Усе це формує стійку матрицю читання «арабо-мусульманського» образу. Контрдія в цьому елементі – кіно, що намагається «розшити» цю матрицю зсередини, навіть якщо це спрощені образи для «білого ліберального» глядача.

*Азія в розвідках західного кіно.* База досліджень стереотипізації образу азіатів у західному (передусім голлівудському) кінематографі, зводить головні механіки конструювання «іншого». У дослідженні К. Донг, Л. Сун, С. Чжан «Розвиток стереотипів азійських персонажів щодо етнічної ідентичності та культурної репрезентації в американських фільмах»; зазначається, що американське кіно не один рік експлуатувало образи азійців. В першу чергу, подаючи їх як «таємничих» та «загрозливих»; після 1920 — відверто демонізованих. Активно застосовувалася практика «йелоуфейсу» (білі актори під гримом – пан Юніюши «Сніданок у Тіффані»). Практика триває і в пізніші часи,

змінюючи уявлення про азійських персонажів на «правильних мовчунів», що відповідає очікуваному шаблону поведінки від азіатів в цілому [94, с. 257–258].

Історичні передумови стереотипізації китайців розглянуто в кейсі К. Джанг — персонаж, що слугує формою орієнталістського страху. Злий геній, що уособлює теорію «жовтої небезпеки» [165, с. 279-280]. Використання подібного азійського персонажа в фільмах жахів, підсилює західні фобії, а карикатурна «китайськість» миттєво закріплюється в масовій уяві.

Окрема лінія досліджень – міжвоєнні та повоєнні фази. В цей період негативне ставлення до азійців нерозривно пов'язане з геополітикою. У період Другої світової, японців демонізують, китайців тимчасово «пом'якшують». І. Паннер, зазначає, що «добрі» азійці, зокрема індуси, на той час повинні виконувати роль сайд-кіків (на кшталт Ганга Діна), що прислужують «білому герою» [165, с. 11].

За розвідкою «Маргіналізація та стереотипізація азіатів в американському кіно», зміна перспективи відбувається у 70-х роках ХХ століття, коли азійський чоловік постає як позитивний герой. Ця зміна відбулася завдяки постаті Брюса Лі, та одночасно породила стереотип про «всі азійці володіють кунг-фу». Схід став романтизуватися, як екзотична територія, куди можна втекти від швидкої індустріалізації Заходу. Контробраз, створений за участі Брюса Лі (а пізніше закріплений Джекі Чаном), як ламає попередні стереотипи, так і створює нові, закріплюючи жанрову орієнтацію азіатів в екшен-фільмах [140, с. 17–19]. Також розглянуто окремі маркери для чоловічих і жіночих образів. Зокрема, жінки уособлюють дихотомію – «дракон-леді» (фатальна жінка) або «китайська лялька» (ніжна, безвідмовна, необхідна для порятунку білим героєм). Чоловіки – асексуальні, майстри бойових мистецтв. Автором розглядається стереотип «модельної меншини». На перший погляд, це зображення азійців розумними, працьовитими, з іншого боку – безголосими та незагрозливими. Ці образи «просочуються» в соціальні відносини, формуючи відчуття вторинності [140, с. 14–19].

Розвідки мають спільні підсумки щодо наслідків такої репрезентації. У першу чергу, голлівудські образи не диференціювали азійських персонажів на

китайців, японців, корейців. Цей підхід нормалізував практику «йелоуфейсу» та «вайтвошингу» (зміни етнічної приналежності персонажа). Наступне, що виділяють розвідки, — позитивні репрезентації, які часто стають новими стереотипами («майстер кунг-фу»). Продовжуючи, роботи акцентують увагу на точках зсуву ХХІ століття. Зокрема, критика «йелоуфейсу», «вайтвошингу» набула публічної чутливості; окремі прориви (комерційний успіх фільму «Шалено багаті азіати») піднімають планку до різноманітніших репрезентацій. Це не швидкий процес, але сама наявність публічної дискусії та дослідницької критики змінює «правила гри», витісняючи карикатурного «іншого».

*Європейська перспектива.* Наступний блок досліджень стосується аналізу репрезентацій європейських народів в кінодоробках американського виробництва. На нашу думку, огляд цих розвідок важливий для охарактеризування американських практик стереотипізації образів. Праця «Гангстери, Фессо, Трюкачі та Сопрано: історичне коріння стереотипної тривожності італо-американських людей» Д. Дж. Кавальєро, Г. Пласскетс фокусуються на видимості італо-американського етносу у голлівудському кінематографі. За розвідкою автора, від 30-х років, італо-американські герої, частіше за все, представлені через образи кримінальних структур. Візуальні маркери мафіозних кланів, окрім зброї, візуалізувалися за допомогою експресивних жестів, акценту у вимові, пояснень персонажів через словосполучення «гаряча кров» [82, с. 56-57]. Після прийняття «Кодексу Хейза», що забороняв зображення аморальних проявів, Кавальєро та Пласскетс, відзначають зміну у фокусі: італо-американець мігрує в комедійні та мелодраматичні жанри. Однак, маркери стереотипного італійця залишилися. Італійський акцент та жестова манерність тепер стають засобами комедійної виразності. Наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття, зазначають дослідники, серіал «Клан Сопрано» виводить італійців у побутову площину. Це все ще мафія, але з естетикою буденності, драмою поколінь, психологічною терапією. Автор підкреслює: проблема не в тому, що існують сюжети про мафію, а в тому, коли етнічне походження автоматично «винуватять» у злочині [82, с. 54, 60–61].

Перспективу стереотипного канону «італійськості», розглянуто також через фільм «Хрещений батько» Ф. Ф. Копполи. Стрічка стала джерелом сюжетів («сім'я», «кодекс честі») та візуальних образів італійської культури (мова, жести, музика, сицилійські локації). Набір маркерів, створених фільмом, адаптується «1 в 1» до інших медіа, зокрема відеоігор. Кар'єрні драбинки в мафіозних кланах стають ігровими механіками. Кінотрилогія легітимізує тему, формує очікування глядачів щодо ігор на тему мафії [146, с. 49–52]. Як наслідок, аудіовізуальний продукт задає мову, якою говорять інші серіали, ігри та рекламні образи. Ключові тропи (сім'я, лояльність/зрада, «кров і честь», італійський квартал) повторюються майже без змін.

Джерела, що аналізують французьку репрезентацію в американській кіноіндустрії, працюють, здебільшого, з комедійними та мелодраматичними жанрами. Автор Л. Фебер у статті «Вибачте за нашу французьку: французькі стереотипи в американських ЗМІ» зауважує, що індустрія винагороджується, завдяки ретрансляції впізнаваних знаків. Уявлення про французьку ідентичність складаються з фешн-образів, зокрема, червоних беретів, гастрономічних фантазій, а також романтичної аури Парижа [106]. Такі маркери легше продаються в міжнародному прокаті, хоча, на думку французьких дослідників, свідчать про малу кількість реального досвіду з «іншим». Контрстратегія полягає у медіаграмотності та збільшенні реальних контактів з французами.

Розвідки щодо іспанського поля, вбачають американську технологію стереотипізації через мову. Зокрема, іспанський акцент використовується як маркер «іншості». Тропи, що закладалися від раннього Голлівуду до сьогодні, часто відомі: темноволосий «Дон Жуан» з борідкою, темпераментна жінка, що готова до сварки в будь-який момент — разом із ламаною англійською формують канонічний візуальний образ [149, с. 6-8]. За авторським баченням, послаблення стереотипізації починається у 90-х, коли голлівудські режисери перестають вимагати від іспаномовних авторів імітувати акцент. Платформи та копродукції (Netflix, спільні проєкти Іспанії / Мексики / США) справді відкривають «вікна» для позитивних репрезентацій. Однак,

вихід цих творів на масовий англомовний ринок проходить тяжко, через потребу американського кінематографу у швидкому декодуванні. Таким чином, виробник знову тяжіє до зрозумілих стереотипних зображень.

На нашу думку, треба зазначити, що образи, які розглянуто в статтях науковців європейського корпусу, формуються в полі близької культурної спорідненості з американським. Європейські країни, зокрема Італія, Іспанія, Франція, не мають сучасного воєнного конфлікту, на відміну від мусульманських країн, що змінює тональність репрезентацій. «Інший» часто подається не як «загроза», а як позитивна / комедійна екзотизація. Це проявляється в образах туристично привабливих локацій, гастрономії та романтики. У частині «арабських» та «азійських» розвідок, ми бачили іншу логіку. Пост-9/11, спадок орієнталізму й холодної війни. Тропи «загрози» та «екзотичної небезпеки» накладалися на геополітичні режими недовіри. У європейському блоці, навпаки, діє механізм культурної близькості. Кліше не зникають, але їхня агресивність менша. Позитивні маркетингові коди легко інтегруються в образ, що хоч і не робить репрезентації «правдивішими», але вони інакше мотивовані індустрією. Замість жорсткого зовнішнього ворога – іронізована, але впорядкована Європа. Такі образи легше «продавати» глядачеві. Саме тому для зсувів в бік «правдивих» образів, вирішальними стануть не лише сюжети. Неможливо переоцінити внесок копродукції, участь етноспільнот у виробництві аудіовізуального продукту. До цього ж нові платформи, що допускають різноманіття голосів, замість «економії сенсів», працюють на користь уважнішої репрезентації.

### **Висновки до розділу 1**

Репрезентація країни в науковому дискурсі розглядається як процес конструювання сенсів. Образ країни формується через культурні коди, політичні контексти та позицію того, хто здійснює опис (С. Голл, Е. Саїд). Для українського контексту це принципово важливо, адже її часто пояснювали

через російські, радянські, західноєвропейські та американські уявлення. Проблема репрезентації України напряму пов'язана з питанням символічної влади над образом — хто говорить, як говорить, у чиїх інтересах говорить та для якої аудиторії.

Постколоніальна рамка дозволяє пояснити питання сприйняття України як залежного суб'єкта пострадянського/російського простору. Обидві системи працювали через контроль над мовою, історією та культурною пам'яттю. Ключовими стають поняття імперського знання, етноциду, лінгвоциду та деколонізації пам'яті (Е. Саїд, М. Шкандрій, Р. Горбик, Г. Котлюк, М. Рябчук, В. Чернецький, В. Култенко, О. Гомілко, Б. Тьорнквіст-Плева, Ю. Юрчук).

Дослідження медіа фіксують зміни в образі України в умовах російсько-української війни (2014 – 2022 рр.). У дослідженнях низки авторів (О. Гудошник, І. Бучарська, Л. Павличенко, О. Попівняк, Ф. Селімі, С. Зейннуллагу, К. Кіннік, Д. Кругман, Г. Кемерон), відзначається трансформація образу від залежної периферії СРСР до героїчної країни, близької до європейської системи цінностей. Однак зберігається ризик віктимізації, коли медіа описують Україну виключно через образи війни, еміграції внаслідок війни та заохочення міжнародних партнерів до фінансової допомоги в боротьбі із Росією.

Роботи І. Маслікової, М. Омельченко, І. Сухорольської, П. Сухорольського, Н. Піпченко, Т. Москаленко, С. Литвинова, І. Осташа, Н. Приходько, О. Чепелик описують важливість культурної дипломатії в сучасному воєнізованому процесі. Автори підкреслюють важливість донесення до західного глядача шкідливості російських наративів шляхом медійних кампаній, перформансів та відеоарту, VR-проектів тощо.

Українсько-польська низка досліджень аудіовізуальної культури обстоює ідею того, що вибудовування образу України на міжнародній арені відбувається через низку стійких кодів, зокрема і негативних. У голлівудському кіно Україна часто поставала як чорнобильська зона, кримінальний простір, пострадянська екзотика, територія корупції, торгівлі зброєю, сексуальної експлуатації

(Л. Новікова, І. Катчановський, П. Леньо).. У радянсько-російському кінематографі домінували образи малоросійської периферії, колаборанта, націоналіста-ворога (А. Пижик, А. Семеній, Л. Мельник, І. Грек). Польський кінематограф створював амбівалентний образ України, побудований на спільному пограничному досвіді Другої світової війни (Д. Даберт, П. Чернявський).

Аналіз дослідницької літератури щодо досвіду міжнародних представників за темою репрезентації «іншого» для розуміння роботи стереотипізації великих кіностудій, свідчить, що розважальні індустрії закріплюють образи через мовні маркери, костюм, територіальний вимір, аудіовізуальне супроводження, тілесність та жанрову формулу. (П. Еренс, Д. Салліс, Ф. Мечері, М. Юсаф, М. Ханум, З. Ікбал); азійські — «жовту небезпеку», бойові мистецтва (К. Донг, Л. Сун, С. Чжан); європейські образи часто поставали м'якшими в порівнянні з персонажами арабського та азійського походження, основні стереотипи подавались у вигляді комічної поведінки та кримінальних кліше (І. Паннер, Д. Кавальєро, Г. Пласкетс, Л. Фебер, М. Рос).

Отже, аналіз фахової літератури засвідчив кілька підходів для аналізу окресленої проблематики. Перший – теоретико-концептуальний, що формує методологічний фундамент на базі класичних теорій репрезентації та постколоніальної критики. Другий – історико-постколоніальний, що виражається в перенесенні окреслених теорій на український досвід, описуючи механізми імперського знання, етноциду, лінгвоциду, зокрема, роботи з пам'яттю в процесах деколонізації. Третій – медіа-дискурсивний, зосереджений на аналізі текстів у засобах масової інформації та закордонних медіа (британських, американських, балканських), а також на трансформації образу України в зазначених текстах у періоді 2014 – 2022 рр. Четвертий – культурно-дипломатичний/іміджевий, окреслює дослідження українського аудіовізуального досвіду в рамках формування міжнародної впізнаваності, використання теорії «м'якої сили» на базі фестивального/копродукційного ринку. П'ятий тип розвідок, найдотичніший до поставлених задач в рамках

дослідження, адже працює з кінематографічними стереотипами в світовому кіно. Автори розглядають репрезентації України та українців на трьох кінематографічних ринках (американському, польському, російському). Однак, зауважимо, що попри ґрунтовність окреслених досліджень, вимір репрезентацій потребує детальнішого опрацювання.

Переважає більшість розглянутих кінематографічних образів у розглянутих текстах фіксує фактологічний перелік фільмів, сюжетів, персонажів. Однак систематизація образів, зокрема, логіки їхнього використання, окреслення українських маркерів, що присутні в кінематографічних репрезентаціях, — висвітлена частково. Поза увагою також залишається питання еволюції та сталості даних кінематографічних згадок у світовому кіно.

Таким чином, стан розробки проблеми свідчить про необхідність розширення джерельної бази дослідження за рахунок формування широкої панорами світового кінематографа, залучення творів різних жанрів та нових медіа. Поставлені в роботі завдання потребують і оновлення методів дослідження. Їх обґрунтування та структура джерельної бази подані в наступному розділі роботи.

## РОЗДІЛ 2

### ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА, МЕТОДОЛОГІЯ ТА ПОНЯТІЙНО-ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ АПАРАТ РОБОТИ

#### 2.1. Методологія та джерельна база дослідження

Робота з репрезентаціями України та українців у світовому кінематографі зумовлює використання набору аналітичних інструментів, релевантних поставленій меті та завданням. Теоретичну рамку забезпечує *культурологічний аналіз*, окреслений дослідниками харківської культурологічної школи В. Шейко та Ю. Богуцьким [68]. Виходячи з розуміння культурології як науки, що «вивчає культуру як цілісну систему, різноманіття культур у просторі й часі», ми трактуємо аудіовізуальне мистецтво як мережу соціокультурних сенсів [69].

Світове аудіовізуальне мистецтво, в межах обраного підходу, визначається як форма комунікації, завдяки якій уможливаються уявлення про «своє та чуже» через артефакти, в яких втілений суспільний досвід. Такий підхід дозволяє аналізувати багатство векторів аудіовізуальної репрезентації — історичні передумови, траєкторії дистрибуції, мовні маркери, жанрові рамки. Всі процеси, що репрезентуються в кінематографі, є складовою культурного життя. Отже, для дослідження вкрай важливо виявити цінність світової репрезентації України — простежити взаємодію «зовнішнього погляду» (як нас бачать інші), щоб в перспективі ідентифікувати маркери «внутрішнього погляду» (як ми себе показуємо). Рамка вбачається необхідною для рефлексії щодо власних кодів / автостереотипів, які іноді виникають у відповідь на зовнішні очікування щодо образів України та українців.

Використання *постколоніального підходу* в межах цього дослідження є пояснювальною оптикою, що дозволяє розглядати кінематографічні образи як ретрансляцію дискурсивних відносин влади. Такий підхід є необхідним для відповіді на питання: які коди для української ідентичності вважаються «природними», а які — штучно нав'язаними. Українська ідентичність впродовж

довгого періоду часу асимілювалась з російською (як мінімум у баченні західного світу), або ж редукувалась до пост-радянських тропів. Разом з цим, постколоніальний підхід дозволяє проаналізувати механізми, завдяки яким Україна отримує власний голос після історичних переломів (1986 – 1991 – 2003 – 2014 – 2022 рр.).

Теоретичну основу становлять ідеї, згідно з якими колоніальна влада (в нашому випадку Росія), панує не тільки територіально, а ще й у конструюванні уявлень про «іншого». Відповідно, наше дослідження сприймає кінематограф як інфраструктуру для продукування цих ідей. У цьому сенсі важливими є три виміри, окреслені батьком постколоніальних досліджень Е. Саїдом в працях «Орієнталізм» і «Культура та імперіалізм» [53]. По-перше, академічний, який дозволить проаналізувати наявну літературу та джерела в контексті репрезентації України та українців в аудіовізуальних медіа. По-друге, образний, що дозволить проаналізувати та декодувати постколоніальні кліше та стереотипи. По-третє, корпоративний, що виводить постколоніальну дискусію за межі аудіовізуальної продукції і концентрується на дослідженні інституцій, на кшталт кінофестивалів, маркетингових кампаній, копродукційних студій тощо.

Для східноєвропейського контексту постколоніальний підхід, в межах нашого дослідження, адаптується під російську рамку. Це важливо, тому що російський колоніалізм, здебільшого, формує небезпечні наративи не через расу, а через «націю». Тобто відбувається асиміляція в рамках спільного історико-культурного простору. Таким чином, у дослідженні пояснюється, чому в міжнародному кінодискурсі українські персонажі та локації маркувалися як «російські». На рівні аудіовізуального тексту постколоніальний підхід дозволяє фіксувати такі коди:

- 1) центр та периферія — топоси кордону, «сірі зони»;
- 2) мовні практики — хто говорить у кадрі, якою мовою, як маркують акценти;
- 3) агентність — українські персонажі як суб'єкти дії чи «фон»;
- 4) екзотизацію — декоративні «національні» маркери;

5) заміщення ідентичності — практики, де українське показують як «російське».

*Історико-порівняльний метод* дозволяє фіксувати не тільки форми репрезентації України у часі, а ще й процеси, завдяки яким вони змінювалися. Підхід дозволяє аналізувати динамічні зміни, зіставляючи періодизацію з різними підсистемами аудіовізуального ринку — голлівудського, російського, польського, європейського. Дослідження виділяє п'ять точок періодизації: 1986, 1991, 2003, 2014, 2022 роки. У середині кожного фіксуються домінантні коди репрезентації України та українців в аудіовізуальному мистецтві. Використання цього методу, зумовлене припущенням про динамічні зміни у зображенні українців у світовому кіно після подій 2014 р. Період, коли в оптиці міжнародних ЗМІ, Україна, чи не вперше, постала як незалежний суб'єкт із власним, унікальним голосом.

Разом із вищезазначеними методами, важливим вбачається використання *системного підходу*. На наш погляд, для того, щоб визначити, як світове кіно продукує або масштабує образи України та українців в кінці XX – на початку XXI століття, в першу чергу, необхідним є окреслення меж глобального аудіовізуального поля. Таким чином, авторами визначається, що саме входить до цього поля, а що залишається поза ним. Рамка окреслюється повнометражними та короткометражними ігровими/документальними фільмами, серіалами. Окремо виділяються інституції виробництва, що прямо впливають на розповсюдження і легітимізацію створених репрезентацій. В цей спектр входять студії, стрімінгові платформи, міжнародні кіноподії на кшталт, фестивалів.

Далі закладаємо ієрархію, де на верхньому рівні бачимо глобальну систему аудіовізуального виробництва. Доцільно розрізняти щонайменше чотири контури:

- 1) голлівудський комерційний кінематограф;
- 2) європейський артхаус;
- 3) радянсько-російське поле;
- 4) регіональні кіноіндустрії (польська, британська, французька).

Важливим в рамках дослідження також є виділення жанрових підсистем, зокрема: екшн-фільми, історичні та воєнні драми, документальні рефлексії та комедійні сюжети.

Репрезентація України та українців, хоч і знаходить своє відображення у мистецтвознавчих дослідженнях, однак здебільшого фокусується на точкових описах кінозгадок. В них українці показані в трьох найпопулярніших стереотипах: бандити, сексуальні перевертні та комічні імігранти. Задля більш точного опису зазначених репрезентацій, доцільно звернутися до відносно нового, для кінознавчих практик, підходу — *імагологічного*. Даний метод зосереджується на конструюванні образу «іншого» та пов'язаних з ним етностереотипів. Імагологія має міждисциплінарну природу, зокрема через дослідження Дж. Ліерсена, який розширив горизонт з літературних досліджень до інших культурних текстів [128]. Аналітика відбувається через три робочі одиниці:

- 1) імагеми – найменші іконічні коди (предмети, символи, локації, мовні акценти, музичні лейтмотиви);
- 2) імаготеми – повторювані мотиви і сюжети;
- 3) імаготипи – стійкі конструкти, на кшталт, «жертва» / «загроза».

Теоретична розвідка, окрім робіт засновника імагології Г. Дизеринка [96] та вже зазначеного Дж. Ліерсена, спирається на роботи харківської дослідниці А. Тимофеєнко. Дослідниця наголошує, що окрім визначення домінуючих імаготипів, важливо закріпити інтерпретовані образи, використовуючи *метод контент-аналізу* [60]. Це допоможе не тільки розумітися на тому, що саме про українців та Україну «кажуть» в аудіовізуальних творах, але і дасть кількісні показники частоти зображуваних образів.

Деталізуючи природу методу, контент-аналіз дозволить нашому дослідженню, замість розмитих понять «істотно збільшилось / істотно зменшилось», визначити: частоту екранної присутності українських персонажів в кадрі, наявність українських текстових маркерів у вигляді топографічних назв («Ukraine», «Kyiv»), присутність елементів побуту української народної культури (вишиванки, музичні інструменти, хата-мазанка).

У межах дисертаційного дослідження *семіотичний метод* використовується як оптика для інтерпретації символічної природі аудіовізуального тексту. В такому випадку, окремі елементи аудіовізуального твору, як кадр, ракурс, лейтмотив, кольорова палітра, є носіями значень. Задля досягнення цілей, окреслених в розвідці, семіотика допомагає не тільки описувати кінотекст, але й заглиблюватися до рівня конотацій. У фокусі опиняються коди, що можуть бути виражені в національних символах, ландшафті, костюмах, та навіть, світлотіньових малюнках. Окремою категорією розгляду важливо виділити монтажні техніки: порядок кадрів, метафоричні зіставлення, рефрени. Наприклад, монтажна структура документальної стрічки «Майдан» Сергія Лозниці має рефренову форму, що починається з масованого кадру українського народу, і завершується ідентичним. Однак, в першому випадку ми бачимо згуртований народ, який піднесено закликає проросійську владу в Україні до змін. Останній кадр – та сама згуртованість, але з відбитком ціни, яку довелося заплатити за свободу.

Окрім невербальних засобів виразності, аналізу піддаються лінгвістичні («як персонажі говорять»), текстові (достовірність використання україномовних написів, або правильна транслітерація топографічних назв) маркери. Зазначимо, що семіотичний метод є інтерпретативним. Тому, щоб уникнути надінтерпретації, в рамках дослідження вона буде застосовуватися з описаними раніше методами контент-аналізу, історико-порівняльним та імагологічним. Таким чином, інтерпретації будуть підкріплюватися кількісними показниками та періодизацією.

Методологічним розширенням, в рамках дослідження, є звернення до теоретичних ідей З. Кракауера та С. Жижека, що дозволить перейти до механізму роботи ідеологічних систем. Іншими словами, при аналізі репрезентацій України та українців у російському кіно, поруч із виділенням імаготипів, доречним буде пояснення, завдяки яким процесам ці образи стають для реципієнта переконливими.

Особливу вагу набувають роботи З. Кракауера – «Орнамент маси», «Від Калігарі до Гітлера: Психологічна історія німецького кіно» в межах

кінознавчих і культурологічних розвідок. Кракауер вивчав естетичну природу аудіовізуального проєкту, зокрема, аналізувалася кінематографічна поведінка загарбників. У рамках наукового тексту «Від Калігарі до Гітлера: психологічна історія німецького кіно», автором виокремлюються драматургічні та монтажні прийоми, якими нацистське кіно сформувало в глядацькій увазі образи війни, ворога і власної держави [120]. Автором вбачається піднесення ідеології за рахунок таких аспектів:

- 1) залучення архівних кадрів військових успіхів;
- 2) сцен побутової гуманізації своїх солдатів;
- 3) контрастне зображення «ворога», його дегуманізація;
- 4) повторюваність лейтмотиву в більшості пропагандистських картин .

Залучення словенського культуролога лаканівської школи, С. Жижека дозволить розширити оптику за рахунок звернення до ідеологічної рамки, зокрема, поняття «фантазії» [166]. Автор розглядає це як несвідомий спосіб, яким суб'єкт конструює реальність, щоб відкинути її травматичну структуру. Таким чином, агресія може позначатися як захист, насильство - моральний обов'язок, образ України — загроза, яку необхідно нейтралізувати. У межах «фантазій» також вибудовується об'єкт, навколо якого організовуються цілі ідеології. Російська перспектива може вбачати такими національні маркери української культури, що замінюються в аудіовізуальному середовищі на російські.

Отже, можемо стверджувати, що обрані методи дослідження забезпечують комплексне осмислення проблематики репрезентації України та українців у світовому кінематографі.

Джерельна база роботи визначена з урахуванням проблематики дослідження, яка сфокусована на виявленні змін або сталості репрезентацій України й українців у світовому аудіовізуальному просторі. Задля цього до аналізу залучаються не лише літературні джерела, а й візуальні тексти.

Отже, до джерельної бази залучено світові ігрові кінематографічні доробки кінця ХХ – початку ХХІ століття. Провідне місце серед них посідає аналіз *американських* та *європейських* фільмів/серіалів із використанням

українських образів, такі як «Маленька Одеса» (1994), «Секс і місто» (1998), «Клан Сопрано» (1999), «Дроти» (2003), «Доктор Хаус» (2004), «Збройовий барон» (2005), «Будь крутішим!» (2005), «І все освітілось» (2005), «Декстер» (2006), «Порок на експорт» (2007), «Імпорт/Експорт» (2007), «Перевізник 3» (2008), «Стукачка» (2010), «Заборонена зона» (2012), «Банши» (2013), «Міцний горішок: гарний день аби померти» (2013), «Гірки жнива» (2017), «Шпигун, який мене кину» (2018), «Чорнобиль» (2019), «Ціна правди» (2020), «Тенет» (2020), «Емілі в Парижі» (2021).

Наступну групу джерел утворюють російські фільми/серіали, що репрезентують Україну та українських персонажів в стереотипних/негативних образах. Серед таких аудіовізуальних продуктів – «Брат 2» (2000), «Дев'ять життів Нестора Махно» (2005), «Ліквідація» (2007), «Сонька Золота ручка» (2007), «Тарас Бульба» (2009), «Чужа» (2009), «Ми з майбутнього 2» (2010), «Життя і пригоди Мішки Япончика» (2011), «Матч» (2012), «Біла гвардія» (2012), «Мурка» (2016), «Крим» (2017), «Ополченочка» (2019), «Пригрів» (2021), «Кращі в Аду» (2022).

До цієї групи також залучені трейлери, синопсиси, прес-кити, фестивальні каталоги, субтитри/дубляжі, локалізаційні титри.

Третя група джерел являє собою корпус українських повнометражних і короткометражних фільмів. Цей пласт формує лінію саморепрезентації України, набір внутрішніх кодів і жанрову стратегію. Саме з цим буде вибудовуватися порівняльна оптика у тому, «як бачать себе українці», і як бачить їх західний світ. У цій лінії ключовими роботами є «Плем'я» М. Слабошпицький (2014), «Майдан» С. Лозниця (2014), «Кіборги» А. Сеїтаблаєв (2017), «Донбас» С. Лозниця (2018), «Погані дороги» Н. Ворожбит (2020), «Земля блакитна, ніби апельсин» І. Цілик (2020), «Атлантида» В. Васянович (2019) «Додому» Н. Алієв (2019), «Клондайк» М. Ер Горбач (2022), «Бачення метелика» М. Наконечний (2022), «Памфір» Д. Сухолиткий-Собчук (2022), «20 днів у Маріуполі» М. Чернов (2023).

До кола досліджуваних матеріалів свідомо не залучено кінотвори у межах Близького та Далекого Сходу. Важливо зазначити, що частина цих фільмів не мала широкого театрального кінопрокату чи трансляції на стрімінгових платформах. Отже, зазначені взірці мають, здебільшого, точковий характер, що унеможлиблює формування більш-менш репрезентативної вибірки. Натомість, обрані кінематографічні ринки (американський, європейський, російський): по-перше, становлять більший об'єм аудіовізуальних творів про Україну; по-друге, мають ширший дистрибуційний потенціал; по-третє, представляють три ключові дискурсивні поля: США – зразок глобальної мейнстрім-культури; Європа – політичний та культурний орієнтир; Росія – носій імперського/колонізаторського погляду. Обрані аудіовізуальні доробки важливі через масштаб їхнього поширення, окрім кінотеатрального прокату, ключовим фактором стає присутність на відомих онлайн-платформах (НВО, Netflix, Paramount +), трансляція на ТБ-каналах України (1+1, Інтер, ICTV), що автоматично розширює аудиторію, яка стає споживачем створених кіно-образів.

Загалом, визначена джерельна база забезпечує необхідний та достатній матеріал для кількісного та якісного аналізу.

## **2.2. Понятійно-термінологічний апарат дослідження**

Україна в уявленнях міжнародної культури кінця ХХ – початку ХХІ століття виникає не за принципом «дзеркального відображення» існуючої реальності, а як продукт чийось уявлень крізь призму політичних, економічних і художніх процесів. Аудіовізуальний контент, зокрема кінематограф, відіграє роль прискорювача, що «стискає» культурний пласт до кількох впізнаваних кадрів-образів. У культурологічній перспективі, кіно-мистецтво є мережею соціокультурних сенсів, в яких Україна постає як значущий маркер, що вмонтований у систему розмаїття кодів масової культури. Одним з важливих елементів репрезентації країни в культурних текстах є механізм міжкультурної

комунікації, в якому продукування соціальних міфів та стереотипів має здатність регулювати політичні стосунки та взаємини з представниками інших культур [71]. Саме через це, дослідження репрезентації України та українців у світовому аудіовізуальному мистецтві не може бути перепароване суто через «кіноаналіз». Рамка дослідження охоплює також питання видимості України закордонним світом і те, через які патерни наша держава опинається у наративних механіках, іноді втрачаючи «власний голос».

Звідси дослідження фокусує увагу на імагологічному методі, що хоч і формувався в межах літературознавства, але з часом набув «прикладного» значення при дослідженні і інших культурних текстів [128]. У добу глобалізації та мультикультуралізму, імагологія здатна досліджувати створення образів «свого» і «чужого», що в межах аудіовізуального мистецтва робить ці моделі більш видимими. Кіно здатне перетворювати стереотипи на драматургію, яка в свою чергу стає формулою, яка накладається на досвід глядача. В межах імагологічного аналізу ключовим питанням є організація образу, який став переконливим для масової аудиторії.

Для подальшого дослідження важливим є визначення понятійно-термінологічного апарату роботи. Зокрема, такі поняття, як стереотип, імаготип та образ, що містяться в досліджуваних аудіовізуальних доробках.

Отже, першочерговим є звернення до поняття *образу*, адже він виступає первинною матрицею, що циркулює в культурах, забезпечуючи впізнаваність «свого» та «чужого», а також організовує процес того, як саме соціальні групи інтерпретують події, людей, країни та самих себе. Образ – це культурно зумовлена форма репрезентації, що фіксує вибрані риси, надає їм значення і запускає механізм повторювання через доступні медіатексти [111].

Заглиблюючись у це поняття, доцільно звернутися до базової у контексті нашого дослідження теорії — теорії репрезентації. В роботі «The Work of Representation» С. Голл наголошує, що «...репрезентація — це продукування значення за допомогою мови...», тож в рамках імагологічного підходу, «образ» — це не тільки візуальна складова — те, що ми бачимо, а сукупність

значень, що створюється завдяки семіотичним системам і культурним кодам — те, що культура робить з видимим, перетворюючи його на смисл.

У вищезгаданій розвідці, автор розглядає репрезентацію через дві призми: 1) люди та культура мають набір понять та власних уявлень, за допомогою яких інтерпретують світ; 2) ці поняття повинні виражатися у спільній та зрозумілій формі (мова/символи), щоб стати доступними. Саме на цій ділянці формується образ, зокрема культурний, як відносно стійка система значень. Отже, образ — це частіше за все соціальний продукт, а не суб'єктивна фантазія окремого індивіда. Щоб образ закріпився в культурі та працював на неї — він має бути «написаний словами, промовлений звуками або візуальними зображеннями», тобто впізнаваний для інших. Зауважимо, що «мова» виступає не тільки як буквальна вербальна передача інформації, а й як будь-яка знакова система, що легімітизує кінематограф як один з повноцінних просторів для виробництва та поширення образів [111].

У межах імагологічних досліджень, поняття образу дещо звужується до складової культурної репрезентації, а саме: як організуються уявлення про нації/етнічність. Дослідник Й. Лірсен у своїй праці «Імагологія: Про використання етнічної приналежності для розуміння світу», описуючи історію та методи імагології, наголошує, що традиція виросла як дослідження *образів* і репрезентації «чужого». За словами автора, *імагологічний образ* – це не «портрет нації», а діалог, що робить певні характеристики видимими та зрозумілими для культури. Тож з цієї позиції, відкинувши наївний погляд з питанням «чи правильно текст зобразив країну?», імагологічний метод пропонує зрозуміти, «як?» і «навіщо?» представлений текст конструює певний образ, який ефект це за собою несе. Лірсен зазначає: «Репрезентації національного характеру не можна емпірично виміряти з об'єктивно існуючим означальним. Вони є, радше, дискурсивними об'єктами: наративними тропами та риторичними формулами...», тож образ в культурному тексті постає як набір знаків, які працюють у межах культури, а не є справжнім відбитком тієї чи іншої національної культури [129].

Важливо виділити ще одну принципову рису образу — наявність зв'язків та відношень між елементами. Автор наголошує на залежності образу від опозицій «свого» та «чужого», звідси образ певної країни не може функціонувати сам по собі. У такому випадку він скоріше виступає дзеркалом, де задача полягає не в представленні «іншого», а в самоідентифікації за його рахунок. Як було зазначено раніше, образ — це дискурсивна конструкція, тому дієвість створеного образу забезпечується правдивістю, та впізнаваністю. Лірсен підкреслює, що образи «досягають своєї ефективності завдяки своїм інтертекстуальним тропам ... запам'ятовуються завдяки повторенню». Тому важливо розуміти, що образ фіксується лише у разі переходу з тексту в текст [129].

Водночас, гуманітарні підходи зауважують, що образи не завжди трапляються нам в прямій формі, де ми можемо чітко їх впізнати. Етнотипи можуть бути присутні як «мета-образи» або виражатися як «фонова присутність». Тобто «приховані» форми створення національних уявлень, що на рівні аудіовізуального мистецтва, можуть виглядати як маркер тієї чи іншої країни (декорації, музичні лейтмотиви, акторські типажі).

Переходячи від гуманітарного рівня, поняття *образу* має розроблені дефініції в комунікаційних і міждисциплінарних дослідженнях. У дослідженні образ країни М. Кунчик зазначає, що образ країни — це «когнітивне уявлення, яке людина має про певну країну»; акцент зміщується на соціально-психологічний вимір, демонструючи образ як когнітивну структуру, що впливає на інтерпретації та вибори людей/груп [125].

Доповнює цей теоретичний вимір дослідження робота А. Буманна, Д. Інгенхофф «Покращення образу країни з точки зору зв'язків з громадськістю», в якій підкреслюється зв'язок між образом і його привабливістю для людей. Тут проходить точка зустрічі з культурними текстами: коли культура стає фактором оцінювання, то медіа-репрезентації беруть активну участь у тому, що стане вважатися «привабливим/непривабливим», «своїм/чужим», «цивілізованим/диким» тощо [81]. Автори, при розгляді образу країни, зосереджуються на функціональних,

нормативних, естетичних та емоційних вимірах. У той час як перші три складають когнітивний компонент, емоційний вимір становить афективний компонент іміджу країни, де специфічні переконання щодо компетенцій, цінностей і норм країни, а також її привабливості як культурного та природного об'єкта впливають на формування загальних почуттів симпатії та захоплення цією країною. У практичній площині це пояснює, чому сучасні держави та інституції системно працюють із образом як ресурсом.

Дослідження національного брендингу, зокрема Ф. Йінг «Ключові перспективи образу нації: концептуальна основа для брендингу нації», наголошує, що образ країни — це не надана раз і назавжди характеристика, а певний змінний конструкт, який формується через множинні канали та аудиторії [105, с. 3-5]. Задля зміни прецепції важливим кроком є усвідомлення того, як країна бачить себе, та порівняння з реальним образом, щоб наблизитись до бажаного позиціонування — те, яким нація хотіла б бачити свій образ у майбутньому в очах інших.

Таким чином, поняття образу в гуманітарному дослідженні доцільно розуміти як багаторівневу конструкцію: ментальну (систему понять та уявлень, що дозволяє інтерпретувати світ); знаково-дискурсивну (репрезентацію через мови/коди, де образ набуває форми тропів і формул); інтертекстуальну (циркуляцію та впізнаваність завдяки повторенню); соціально-політичну (ефекти образу в поведінці, комунікації та міжнародних відносинах).

Наступним поняттям, що є значущим для розвідки, — це *стереотип*, адже термін визначає той режим існування образу, коли повторювані уявлення набувають максимальної спрощеності та стійкості в культурі. Насамперед, важливо звернутися до праці В. Ліппмана «Public Opinion», в якій автор трактує стереотип як «... форма сприйняття, [що] накладає певний характер на дані наших органів чуття, перш ніж ці дані досягнуть інтелекту» [130]. Загалом, стереотип можна розуміти як спрощене уявлення про об'єкт, що є емоційно забарвленим, але не завжди засноване на істинному досвіді.

Важливим є інший момент, описаний В. Ліппманом, а саме виникнення стереотипів через соціальні механізми передачі готових образів і схем. Автор зазначає: «Нам розповідають про світ, перш ніж ми його бачимо. Ми уявляємо собі більшість речей, перш ніж переживаємо їх», тож реальний контакт з образом зовсім не необхідна річ для формування уявлень про «чужого», з цим можуть впоратись уявлення, які створюються освітою, медіа, художніми текстами, тощо. Стереотипи здатні існувати автономно від емпіричного досвіду, і живляться своєю впізнаваністю [130]. Це безпосередньо впливає на стійкість стереотипів, що пояснюється логікою «економії уваги», де через швидкий ритм існування, індивідум не здатен відмовитися від споживання стереотипів. Цю ідею розвивають в своїй роботі «Соціальне пізнання: Категоричне мислення про інших» С. Макрей і Г. Боденгаузен, описуючи стереотипізацію як процедуру категоризації, — люди створюють «категоріальні репрезентації інших», аби спростити та оптимізувати процес сприйняття навколишнього середовища. Дана теза є важливим елементом усвідомлення, що стереотипи створюються та утримуються не тільки завдяки ідеології/пропаганді, але і через практичні причини — повсякденну орієнтацію у світі, де готовий «шаблон» здається більш безпечним вибором [131].

Стереотип, в межах імагологічних досліджень, цікавий не тільки з точки зору «когнітивних скорочень». Одним із важливих елементів усвідомлення процесу стереотипізації є розгляд репертуару колективних уявлень. У межах імагологічного підходу цей момент уточнюється через принцип інтертекстуальності: стереотипи існують у «спільному культурному архіві» й підхоплюються текстами як уже знайомі формули. Й. Лірсен наголошує, що робота імаголога має справу зі стереотипами як з культурними тропами, які «живуть» у міжтекстовому просторі. Звідси логічно, що культурні тексти стають привілейованою сферою виявлення стереотипів. Зокрема, виражатися вони можуть латентно і активуватися в певних умовах. Лірсен описує це як систему «рамоч» та «тригерів активації», підкреслюючи, що національно-етнічні уявлення часто близькі до упереджень, які вмикаються під впливом

подій, медіа або конкретних контактів. Тож ті самі культурні коди в різні історичні моменти можуть мати різну конотацію — у спокійні періоди вони нейтральні, або екзотичні з позитивним трактуванням, в часи конфлікту — доказ несумісності чи загрози [129].

Дослідження стереотипів як соціального явища є неповним без звернення до етнічних стереотипів. Етнічний стереотип визначається як колективно вироблене, емоційно забарвлене та спрощене уявлення етнічної групи про іншу групу та себе. В роботі «Етнічні стереотипи в міжетнічній комунікації» О. Корнієнко наголошує, що стереотип не є прямим узагальненням реальних характеристик нації. Частіше, етностереотип є продуктом конкретних соціальних ситуацій, де унікальні якості нівелюються на користь одностороннього образу, що може бути породжений як дефіцитом інформації, так і упередженими висновками. Водночас автори вводять поняття «зерна істини», наголошуючи, що стереотип може містити певний обсяг реального, хоча і подають його на власний розсуд в трансформованому вигляді. Центральним у роботі дослідника є поділ етно-стереотипів на дві групи:

1. Автостереотипи (Ми-образ) — уявлення групи про себе;
2. Гетеростереотипи (Вони-образ) — уявлення групи про іншого;

*Автостереотипи* здебільшого позитивні, часто призводять до етноцентризму — переваги власної культури над «чужою», хоча іноді групи з низьким соціальним статусом можуть мати і негативні самооцінки, що поєднуються з позитивними уявленнями про домінуючі групи. Автостереотипи еволюціонують історично, окремо підкреслюється прагнення спільноти вносити в образ «Ми» елемент ідеалу, підкреслювати унікальні риси національного характеру. *Гетеростереотипи* — більш контекстозалежні, бо мають як позитивні, так і негативні варіації, що напряду залежать від досвіду взаємодії груп одне з одною. Окремий наголос робиться на антропостереотипічності. Зовнішність у буденній свідомості перетворюється на «маркер» етнічної належності та пов'язується з психологічними характеристиками [27].

Отже, стереотип доцільно розуміти як форму стабілізації образу в культурі він економить зусилля сприйняття, відтворює соціально санкціоновані класифікації, вбудовується в тексти (література, кіно, мас-медіа), забезпечуючи відтворення впізнаваних моделей «свого/чужого», задаючи межі того, як саме «Інший» може бути побачений у колективній уяві.

Якщо стереотип фіксує спрощення та повторення образу, то *імаготип* — дозволяє описати, як цей повтор організовано в культурних текстах. Це своєрідна аналітична оптика, що розкладає образ на структурні компоненти задля порівняння та систематизації, що важливо для аналізу аудіовізуального твору, який функціонує на рівні драматургії, візуальних образів, персонажів, музичних тем та монтажної організації кадрів.

У дисертаційному дослідженні А. Тимофеевко «Репрезентація образу Японії в європейському кінематографі другої пол. ХХ ст. — поч. ХХІ ст.», авторка наголошує на необхідності використання трьох імагологічних рамок дослідження кінотексту — *імаготип*, *імаготема*, *імагема*. Поняття *імаготипу* використовується як інструмент фіксації повторюваних одиниць національного образу в кінотексті. Авторка характеризує імаготип за двома ознаками: по-перше, він підкреслює повторюваність та одноманітність елементарних рис образу; по-друге, має синтетичну природу, не відтворює «реальну» людину чи країну, а збирає впізнавані ознаки в одну формулу. *Імаготема* — це домінуючий мотив або сюжетний код, який задає логіку зображення країни чи культури. Найелементарніша одиниця цієї тріади — *імагема* — маркер стереотипізації, що може бути представлений в аудіовізуальному творі предметом, символом, поведінковим кодом або культурним феноменом, що потребує контекстуалізації [59].

## Висновки до розділу 2

Окреслено методологію роботи з аудіовізуальними джерелами, що мають згадки про Україну та українців. Обґрунтовано доцільність використання міждисциплінарного підходу та застосування імагологічного методу, що

дозволить розглядати фільми та серіали через системи повторюваних стереотипів. Для досягнення цілей та задач дослідження метод використовується у синтезі з культурологічними, постколоніальними, історико-порівняльними, системними, семіотичними підходами.

Визначено джерельну базу дослідження, що фіксує дві групи матеріалів: зовнішні репрезентації України у західному аудіовізуальному мистецтві — гетерообраз та українські фільми, що формують автообраз країни на міжнародній арені. Перша група для роботи зі стереотипами, які нав'язані ззовні: Чорнобиль, кримінал, пострадянська небезпека, сексуалізація, ототожнення з Росією. Друга група джерел для простеження внутрішньої проблематики репрезентації у постійній демонстрації воєнних та кримінальних конфліктів.

## РОЗДІЛ 3

### УКРАЇНСЬКА САМОРЕПРЕЗЕНТАЦІЯ В АУДІОВІЗУАЛЬНОМУ ПРОСТОРИ

#### 3.1 Створення образу України в радянському кінематографі

Дослідження репрезентації України в світовому кіно об'єднує два тотожних процеси — як Україну бачать та зображують зовнішні системи у вигляді західноєвропейської, американської, постарадянської медіакультури і як Україна продукує уявлення про себе, створення власного автообразу. Предметом дослідження гетерообразу завжди є «інший», створений внутрішнім спостерігачем, однак автообраз демонструє те, що створене всередині країни, як формується культура, і як вона транслюється назовні. У випадку аудіовізуального мистецтва — це образи, що стають доступними міжнародному споживачу через фестивалі, копродукційні проєкти, стрімінгові платформи, премії та глядацьку рецепцію. Символічна система із уявлень про історію, травму, мову та культуру, іноді формулює точніший меседж, аніж будь-який політичний слоган.

Концепція «уявленої спільноти» Б. Андерсона наголошує на понятті «нації» як ілюзорного конструкту, адже члени спільноти «ніколи не знатимуть більшості своїх співвітчизників», проте в уяві кожного з них є образи їхньої схожості [72]. Формування ідентичності відбувається через розповідь спільноти про себе, які події, цінності, травми вважаються для неї ключовими. Аудіовізуальний продукт, що зосереджується на конструюванні наративів та візуальних образів, відіграє особливу роль, бо завдяки методам, якими оперує кінематограф, нація, в уявленні пересічного українця, отримує власне обличчя, голос, ландшафт та драматургічну колію.

Проблема українського кінематографу, довгий час полягала у дуальній площині геополітичного контексту: до 1991 – українське кіно в рамках СРСР (довженківський період, поетична течія) і придушення всього українського;

після – формальна незалежність та продовження співпраці з Росією над виробництвом кіно-продукту.

Українське кіно часів СРСР розвивається як частина централізованої системи, що хоч і має свої студії з режисерами, однак все ще працює під контролем загальносоюзної ідеологічної політики. Український фільм міг бути створений у Києві, Одесі чи Ялті, використовувати український культурний код, зокрема базуватися на творах авторів української літератури, але остаточне рішення про його реліз чи заборону залежало від відповідності вимогам партії.

Однією з ключових особливостей створення українського кіно в даному періоді, що ілюструє справжнє становище речей, є мовна політика. Радянський кінопрокат використовував російську мову як загальносоюзну, тож всі фільми повинні були дублюватися для ширшого прокату. Такий підхід можна сприймати як нейтральну процедуру в умовах сучасного часу, коли дубляж є невід'ємною частиною для сприйняття закордонних кіно-творів, однак в рамках СРСР дублювання україномовного фільму російською, стосувалось прокату і на українських територіях також, що звичайно послаблювало вплив української мови.

Спершу, аніж заглибитись у автообрази, що формуються в межах українського кіно, важливим етапом буде проілюструвати витoki даного процесу на території України. Часто, в дослідженнях творення українського кіно, радянський вплив визначається як найважливіший. Радянський кінознавець українського походження Іван Корнієнко, зазначає: «український кинематограф — детище Великого Октября» [26]. Загалом, дослідник, в рамках тексту «Українське радянське кіномистецтво», що був опублікований у 1959 р., прискіпливо розглядає роботи першовідкривателів періоду 1986 – 1917 рр. Опублікована в межах чітко визначеної ідеології праця, звертається до творчих пошуків виразами по типу «невибагливі опуси». І хоча Корнієнко, по праву визначається кінознавцем свого часу, побудова його історії все ж була обмежена радянською рамкою. Редакційна анотація особливо показова — праця має подати «загальну картину боротьби за мистецтво істинно партійне».

В цьому виражена характерна інтонація, що демонструє організованість та історичну місію після революції, а до – стихійність та атракціонність кіно. Дослідник зауважує політичну заангажованість «говорящих фільмів» дореволюційного періоду, зокрема в період Першої світової війни. Однак, аналізуючи кіно-роботи радянського періоду за часів Другої Світової, українські фільми («Олександр Пархоменко» - 1942 р., «Як гартувалась криця» - 1942 р.), навіть за визнання негативних елементів у вигляді «нерівності» та «схематичності» оповіді, позитивно оцінюються автором за наявність демонстрації «ярко пафосу непереможності революції та любові до Родини» [26, с. 131].

Тож у даному випадку, для більш фактологічної та об'єктивної картини, звернемося до праці В. Миславського «Історія українського кіно 1896 – 1930 рр.: факти і документи». Методологічну основу підходу автора, можна визначити як фактографічну реконструкцію. Основною характеристикою, що відрізняє підхід автора від роботи Корнієнко, — верховенство документу над інтерпретацією, зокрема відмова від ідеологічного канону.

У першу чергу, автором відстоється власна періодизація перших етапів розвитку українського кіно: 1) період 1896 – 1916 рр. — зародження і становлення кінематографу; 2) період 1917 – 1921 рр. — кінематограф у період революції та громадянської війни; 3) період 1922 – 1930 рр. — створення інституційних засад державного управління кіногалуззю [35, с. 20].

Згідно з дослідженнями, історія кіномистецтва України починається з постаті фотографа А. Федецького, конкурента славно відомих Братів Люм'єр, якого Миславський називає «першим кінооператором у Російській імперії» [35, с. 27] Творчі пошуки Федецького тісно пов'язані з Харковом, зокрема, перша документально-хронікальна кінозйомка — перенесення ікони Озерянської Божої Матері. Хронометраж робіт був маленький, зокрема, дана робота тривала 1,5 хвилини. Перші зйомки А. Федецького на території сучасної України (Харків, Київ) налічували до 10 робіт, серед яких — вид харківського вокзалу в момент відбуття потягу, виступ козачого полку на іподромі, народні гуляння

на Кінній площі (до кінця не відомо, чи зйомки відбулися, хоча і були анонсовані). Зокрема, український фотограф звертається до перших спроб освоєння ігрового жанру, знімаючи фокусника, який малює портрети. Хоча, ігрова картина не зберіглась, газета «Южний край» фіксує цю подію, описуючи сюжет малювання художником портрету німецького політичного діяча Отто Фон Бісмарка, який магічним перевтіленням змінюється на портрет артиста клубу, в якому відбувається зйомка — Федецький виступає в ролі режисера/оператора. Українські кіно-пошуки видаються менш «лубочними» та провінційними, ніж в описах Корнієнко, зокрема технічні орієнтири Федецького видаються про-європейськими (придбання обладнання у французького продюсера Л. Гомона, перші зйомки на вулицях Парижу, копії кінофільмів активно обговорювались в рамках релізу закордоном).

Окремим визначним етапом розвитку української кіношколи можна вважати появу ігрових німих кінофільмів. Репертуар стрічок, здебільшого, формувався на основі літературних творів українського авторства («Наталка Полтавка» — І. Котляревського, «Наймичка» — Т. Шевченка, «Богдан Хмельницький» — М. Старицького). Першим же повнометражним українським фільмом, вважається 50-хвилинна робота Д. Сахненка «Запорізька Січ» (1911 р.). Дослідниця кіно Л. Брюховецька відзначає «Сахненко почав свою діяльність з найтяжчого порушення інструкції - розібрав кінознімальний апарат і оптику». З ризиком для життя він знімав повінь на Дніпрі, перші випадки холери в Катеринославі та ін. 1911 року він взявся за ігрове кіно, організувавши для цього власне підприємство», описуючи досвід роботи режисера, залучення Д. Сахненка до роботи з французькою кінокомпанією «Пате» [5, с. 341–342]. Фільм, про що говорить і назва, звертається до історичного сюжету, зокрема, візуальними образами слугували історичні місця колишньої козацької слави. З оцифрованих шматочків картини, які збереглися, можна побачити дерев'яні оборонні споруди Січі, Дніпровські пороги з безпалубними човнами «Чайка», що використовувалися козаками у XVI столітті. Загалом, український національний мотив був «екзотичним» для імперського споживача, тому образи

українців у вишиванках та шароварах користувалися попитом серед тогочасних глядачів.

Однозначно, процес українських пошуків не слід ідеалізувати. Ранні ігрові фільми були технічно нерівними, і оцінювати їх, не маючи достатньої кількості збереженого матеріалу, — складно. Часто ці картини залежали від театральної мізансцени та фронтальної композиції, що робило їх більш плоскими у розумінні можливостей сучасного мізансценування. Однак, повне ігнорування вдається неможливим, бо без «Подорожі на Місяць» (1902) Ж. Мел'єса, не існувало б «Хранителів часу» (2011) М. Скорсезе. Українське кіно було на етапі усвідомлення технічного прогресу, тож візуальна мова та драматичний наратив часто спиралися на готові форми театального та фольклорного видовища. Саме тому радянська схема, якою розпочиналася розмова про українське кіно, виявляється надто вузькою.

. Проте, як зазначає Я. Савченко: «кінематографічну продукцію Довженкову припущено уважати за основні вихідні позиції української кінематографії» [52]. Тож, переходячи до радянського періоду, неможливим вбачається ігнорування фігури Довженка, в рамках обговорення українських автообразів, адже в контексті відносин України та СРСР — це унікальний культурний кейс. Український режисер працював усередині системи, акуратно просуваючи поміж рядків фольклорну образність свого народу. Довженко, що народився в Сосниці на Чернігівщині у 1894 р., застав періоди радикальних історичних зламів, зокрема зміна імперського порядку, революція, утвердження радянської влади, сталінський терор і Друга світова війна. Безумовно, всі ці образи стали частиною його творчого доробку.

Український триптих («Звенигора», «Арсенал», «Земля») охоплює періоди трансформації українського світу. Перша картина трилогії, «Звенигора», побудована навколо мотиву втраченого скарбу. Сюжетно, старий дід, символ традиційної України, — охороняє скіфські скарби Звенигори. Таким чином, глядач стає частиною історій про скіфську давнину, прихід варягів, гайдамаччину тощо. Довженко перетворив готову історичну фабулу на

складну національну алегорію про розбудову нової України. Фольклор у «Звенигорі» (легенда про скарб, мотив зачарованої гори, купальський ритуал із вінками на воді) працює в рамках авангардистської форми. На відміну від сучасних уявлень про використання фольклору в аудіовізуальному середовищі, де вишиванки, архаїчні обряди та пісенний фольклор цікаві режисерам з точки зору історичності та документальності, Довженко бере ці візуальні образи, щоб зіставити їх із сучасністю. Однак, робота не виглядає прямим протистоянням, де розвиток — це завжди про забуття традицій. Скоріше, Довженко в цей історичний момент лише ставить питання — «Чи може Україна не зрадити свою пам'ять?» Довженківський потік свідомості візуалізує це через етнографічні образи, що міксуються з фантастичними видіннями.

Кінокритикиня Л. Брюховецька, аналізуючи картину, називає «Звенигору» глибоко національним фільмом, через спосіб мислення автора. Незважаючи на те, що фільм сповнений українських візуальних кодів (вишиванка, свято Івана Купала), по-справжньому українським його робить спосіб мислення – зв'язок з природою, відчуття вічної краси, працьовитість, цінність духовної спадщини [6].

Протилежні погляди на відтворення української ідентичності можна побачити в картині «Арсенал», другому фільмі трилогії. Тематично картина яскравіше забарвлена політичними меседжами, зокрема, ілюструються події Січневого повстання 1918 року в Києві — робітники заводу «Арсенал» виступили проти УНР. Постать Довженка і сюжет зливаються в парадоксальну рамку – сам Олександр Петрович виступав на стороні УНР при приборканні повстання. Звичайно, дослідники періоду неодноразово зазначають вірогідне замовлення радянською владою цієї картини [1].

Важливо зазначити, що навіть в умовах радянської агітації, оповідь транслює відчуття історичного зламу. Неважливо, хто правий, більшовики чи петлюрівці, коли країна потонула в братовбивстві та голоді. Експресіоністська форма «Арсеналу» проявляється у фрагментарності, що ілюструє психологічний жах війни на теренах України: вбивство селянина царем, смерть

побратима від ворожої кулі, жандарм, що користується горем самотньої жінки та пристає до неї. Національний пласт, на відміну від фантазійної «Звенигори», набагато темніший. Показовою є сцена на площі, де українці, що підтримують петлюрівську ідеологію, хором моляться на портрет Тараса Григоровича Шевченка. Так, ніби з екранізації фантази-епопеї Дж. Роулінг, портрет Кобзаря оживає та задуває свічку, підсвідомо говорячи: «Я не хочу такого культу». Благословення не відбувається. З точки зору автора, Шевченко не редукується до «непотрібного», навпаки, він самостійно відмовляється бути перетвореним на політичний інструмент.

Із «Землею», Довженко ніби повертається до тієї міфологізованої України, що була описана в «Звенигорі». Безпосередній контекст німої стрічки – колективізація періоду 1929 – 1930 рр. Важливість цієї картини для усього кінематографічного напрямку українського поетичного кіно, неможливо переоцінити.

За сюжетом, комсомолец Василь привозить до села трактор, що стає символом технічного прогресу для селян. Куркуль Хома сприймає ці зміни як загрозу його приватній власності в двох площинах: по-перше, колективізація забирає господарську самостійність, все переходить в колективне користування; по-друге, поява трактору стає символічним елементом, що демонструє загибель старого порядку, де заможній господар більше непотрібен. На перший погляд, може здатися, що Довженко знову повертається до пропагаторського режисера, який воліє радянський порядок. Однак, важливість «Землі» вища за радянський режим та неактуальні, для нашого часу, політичні послання. Важливим є візуальна мова, якою Довженко говорить саме до українців — яблука, тіло старенького Семена в цьому пейзажі, хвилі вітру, що проносяться по українських ланах, дощ під час похорону Василя. Кінематографічність картини ближча до поезії, ніж до звичайного сюжетного проєкту. Найяскравішим посланням картини є тема смерті, що візуалізується як частина природного циклу. Фільм має структуру «рондо» -циклічну оповідь, що починається та закінчується смертю. І хоча картина існує в радянській

рамці, глядач може відчутти, що смерть Василя від рук Хоми, спричинена ідеологічним конфліктом, засуджує як перше, так і друге. Сам Довженко існує десь над конфліктом, говорячи про політичні розбрати метафорою руйнації зв'язку із землею.

Успіх картини рахується десятками рейтингів, зокрема базою даних фільмів і телебачення Британського інституту мистецтва (BFI), що визнають «Землю» «найвищим візуальним шедевром» [97]. І для внутрішнього ринку українського кіно – це в першу чергу естетична модель поетичної мови, в якій візуальний образ виходить на перший план, і іноді говорить більше за сюжетну фабулу. О. Довженко — це класика українського кіно, що працює за правилами періоду, при цьому відтворює національну ідентичність. Нерідко, такі експерименти вступали в напругу з радянською владою, зокрема самим Й.Сталіним.

Наступним показовим етапом, що стикнувся із жорстким радянським режимом, є поетичне кіно 1960–1970-х років, і визначається роботами послідовників Довженка — С. Параджанов, Ю. Ілленко, Л. Осика, І. Миколайчук, тощо. Особливість кінопродукції цього періоду закладена в демонстрації українського простору із яскравими візуальними образами Карпат, автентичних народних обрядів і сільського побуту. Причина «конфлікту» полягала у створенні українськими режисерами окремого культурного осередку, що містить в собі історичну пам'ять, пісенність, міфологізацію та українську лексику, що в системі цінностей радянської влади було тривожним сигналом, адже так українська культура ставала більш незалежною, замість транслявання ідеї про екзотичний/декоративний осередок на заході.

Зіткнення українського кіно з радянською цензурою добре ілюструється на прикладі фільму «Криниця для спраглих» (1965 р.) Ю. Ілленко, сценарій І. Драча. Картина була знята на Київській кіностудії ім. Олександра Довженка. Важливо, що фільм був режисерським дебютом Ілленко, після його роботи як оператора на зйомках картини С. Параджанова «Тіні забутих предків». Тобто в моменті піднесення українського кінематографу, коли робота С. Параджанова знайшла свій успіх на міжнародній арені — робота Ілленка мала шанс

продовжити нову поетичну мову через візуальну пластику кадру та непряме політичне висловлювання. Сюжет фільму розповідає про старого Левка в спустошеному селі: сини роз'їхалися, криниця заросла, родинні зв'язки розпалися – герой починає готуватись до смерті. Простота драматургії і стала небезпекою для радянської влади, адже на перший погляд побутова історія про зруйновані сімейні стосунки, розкриває апокаліптичний образ виснаженого українського суспільства. Довженко-центр підкреслює, що «Криниця для спраглих» була присвячена курбасівцю Д. Мілютенку, який також виконав у ньому свою останню роль.

Візуальність та використання контрастної плівки «Нікон» роблять картину графічним образом зникнення: екран виглядає так, ніби світ вже частково «затертий», пам'ять проявляється в різких чорно-білих плямах [28]. Образ криниці виступає символом пам'яті роду, спадкоємності, однак подібний наратив не вписувався в дозволені візуальні патерни, зокрема, зображення «позитивного радянського героя», теми оновлення та колективної праці із щасливим соціалістичним майбутнім. Трагедія картини полягла в тому, що проєкт був реалізований, однак партійний розгляд у 1966 р. заборонив картину до кінотеатрального релізу з причини «ідейного збочення» та відриву від соціалістичної реальності. Глядацьке життя картинка отримала тільки у 1987 р., що означає відсутність природного глядача, діалогу з тодішнім поколінням, впливу на розвиток української кіномови, коли це було вкрай необхідно. Фільм фізично не існував, що може бути найгіршим розвитком подій для такої метафорично-політичної заяви.

Отже, навколо кіностудії ім. О. Довженка сформувався осередок кінематографічних одностудійців. За відсутності партії та спільного маніфесту, угруповання мало спільний естетичний спосіб погляду на Україну. Рід, земля, козацька пам'ять, народна демонологія, українська мова, тілесність і ритуальність нації стали основними образами в цьому альтернативному кіновиробництві всередині тоталітарної інфраструктури. Українське поетичне кіно розмовляло з глядачем на протилежних засадах, що продукувалися в

радянських «хороших» фільмах. Радянське кіно вимагало впізнаваних та зрозумілих схем для глядачів: позитивний герой, колектив, простий конфлікт, ідеологічна розв'язка. Натомість українське поетичне кіно вибудовувало простір символів, кольорових рішень, аудіального супроводу. Саме зображення українських просторів на екрані не представляло загрози для радянського уряду, але село як простір трагедії, метафізичного досвіду — так.

Цей тип кіно складно сприймати як набір окремих фільмів, що з'явилися в один історичний період. Радше, неформальна франшиза, у якій робота попереднього автора еволюціонувала в наступному проєкті. Точкою кристалізації стали «Тіні забутих предків» (1964 р.) С. Параджанова, зняті за повістю М. Коцюбинського. Важливо, що ця робота була «місцем зустрічі» майбутньої мережі авторів: оператор — Ю. Ілленко, художник — Г. Якутович, актори — І. Миколайчук та Л. Кадочникова, композитор — М. Скорик. Отже, проєкт був зібраний з митців, що потім і стануть обличчями українського поетичного напрямку. Після «Тіней» ця лінія розростається в конкретні фільми: Л. Осика «Камінний Хрест» (1968 р.), «Захар Беркут» (1971 р.); І. Миколайчук виступає як співсценарист картини «Білий птах з чорною ознакою» (1971 р.) Ю. Ілленка, згодом працює як режисер власної картини «Вавилон ХХ» (1979 р.); Б. Іванченко «Пропала грамота» (1972 р.). Важливо, що велика кількість картин українського поетичного кіно — це адаптації літературних творів українських письменників, зокрема В. Стефаника, І. Франка, М. Гоголя.

Уявляється важливим виділити не тільки синопсиси згаданих картин, а й систему переходів, яку вони вибудовують між собою. «Тіні забутих предків» С. Параджанова посилаються на гуцульський міф за допомогою модерних засобів кіномови (фарбування кадрів, операторська робота з ручною камерою), метафоричних символів (образ коня, що переслідує героїв, передвіщаючи їхню загибель); «Камінний хрест» Л. Осика переводить увагу до сільської трагедії, еміграції та фізичної прив'язаності героїв до української землі, «Захар Беркут» переносить сюжет в історичну площину, висвітлюючи тему оборони власного простору, «Білий птах з чорною ознакою» зосереджується на сімейній

драмі, конфліктах братів, що знаходяться по різні сторони (радянська армія / УПА-ОУН). Кожна з зазначених картин підхоплює один з кодів попереднього — обряд, земля, рід, пам'ять, травма.

У цьому сенсі представники українського поетичного кіно, постають як учасники спільної культурної оптики. З сучасної перспективи це можна визначити як доцифрову мережу однодумців, де зв'язок будувався через мистецтво кінематографа. Сьогодні часто за основу беруться голлівудські франшизи, де кожна картина є своєрідним продовженням попередньої. Українське поетичне кіно рухалося без чіткого маркетингового плану і, частіше за все, всупереч офіційним дозволам.

### **3.2 Трансформація радянського образу України в кінематографічному просторі 90-х років**

Слабка інституційна позиція українського кінематографу у 90-х роках пов'язана також з розпадом радянської системи виробництва кіно, переходом масового глядача до ТБ, відеокасет та піратських копій кінетеатральних релізів [7]. Українське кіно в радянській період виступало як частина державної машини із фінансуванням кіностудій, проходженням цензурування, і деяким представникам вдалося отримати власну аудиторію. Після розпаду Радянського Союзу у 1991 р., ця структура зазнала занепаду. Свобода, яка прийшла на зміну тоталітарному режиму, принесла також і фінансову нестабільність. Українське кіно нарешті могло «говорити від власного імені», однак відсутність інституційних умов не давала можливості Україні бути почутою.

Однією з перших кінокартин цього перехідного періоду стала стрічка «Розпад» (1990 р.). М. Белікова. Довженко-центр визначає цю картинку як перший художній фільм, знятий про аварію на Чорнобильській АЕС, коли цензура поступово послабилася. У центрі сюжету — журналіст Олександр, який повертається до Києва напередодні Чорнобильської трагедії і намагається дізнатися правду про аварію, яку влада приховує. Зазначений проєкт

демонструє Чорнобиль як метафору розпаду радянського світу. Саме тому назва картини стосується не тільки подій, зображених на екрані, але й ситуації в цілому: розпад держави, довіри до інформації, приватного життя.

Візуально ідея фільму передається через майже документальний стиль і манеру зйомки. Камера фіксує буденність, переважають статичні, малорухомі плани міського простору, інтер'єрів та службових приміщень. Катастрофа не перетворюється на голлівудський блокбастер із видовищними кадрами апокаліптичного міста — в сюжеті картини люди ніби рухаються у звичайному ритмі, радянська система також застигла, у знеможі реагувати на реальність. Кольорова палітра картини створює образ України як травмованого простору: приглушені сірі і блідо-зелені тони ніби підкреслюють радіаційну невидимість. Отже, «Розпад» відкриває шлях до української незалежності з досвіду катастрофи, яка стане однією з основних тем в українському медіапросторі надалі.

Цю тему підсвічує і робота Ю.Ілленка «Лебедине Озеро. Зона» (1990 р.) у копродукції з США, Швецією та Канадою. Якщо «Розпад» — система отруєння простору радіацією та брехнею, то в картині Ілленка цей простір конкретний — в'язниця. За сюжетом герой тікає з місця ув'язнення за три дні до кінця свого строку та переховується в іржавілому монументі «Серп і молот». Очевидний символічний вимір, де герб Радянського Союзу мав би уособлювати велич, силу, ідеологічну цінність — перетворюється на трухляву порожнечу. Образ України затиснутий всередину старої імперської оболонки, що ще існує, однак її зміст прогнив. Метод створення кардинально відрізняється від роботи Белікова, адже Ілленко працює з тілесністю: майже відсутні загальні плани, де можна бачити героїв у повний зріст. Натомість камера максимально близько наближена до героїв: всередині іржавілого радянського символу герой, як і глядачі, відчуває кінестетичний образ клаустрофобії — модель всього радянського світу (*ил.1*). Обмеження, ґрати, паркани, колючі дроти та вузькі коридори наголошують на відсутності свободи героїв цього твору (*ил.2*). Назва картини знаходиться в площині контрасту: висока культурна форма — балет Чайковського як символ владної естетики — і слово «зона», що виступає

простором тюремного насильства. Драматургія фільму не дотична до голлівудської казки «Втеча з Шоушенку», навпаки, герой постійно рухається до свободи, проте сеттінг світу унеможлиблює це.

Антиутопічний мотив у буденних реаліях продовжується в картині «Кисневий голод» (1991 р.) А. Дончика. Один з перших фільмів за часів Незалежності України, в основу якого лягли реальні спогади режисера про досвід служби в радянській армії. Головний герой картини — молодий солдат Білик — потрапляє в простір «дідовщини» та знущань. Цікаво, що картина абсолютно не наділяє армію героїчним ореолом, що традиційно подавався в фільмах радянського періоду. Армія виступає простором ламання особистості. Білик воює не із зовнішнім ворогом, а, як і герой усіх антиутопічних новел, намагається вижити в системі. Візуальна образність картини, як і в попередніх роботах, відходить від насиченої кольорової палітри, переміщуючи глядача в простір приглушених відтінків. Відсутня яскрава патріотична символіка, проте бруднуваті тони та чорні коридори, підкреслюють антигероїчність радянського простору. Операторські рішення віддають перевагу статичним планам, що розташовані на лінії очей персонажа. Таким чином, глядач ніби сам опиняється учасником подій, що переживає Білик. У сцені його розмови з прапорщиком, Білик використовує українську мову для спілкування, після чого прапорщик забороняє йому це в край жорстокій манері, використовуючи слово «лайно», по відношенню до головного героя. Відповідь Білика «...ви мене ображаєте як людину» — символ не фізичної, але все ж боротьби, прояв мікронепокори радянській армії та колишній країні загалом. Дослідники, Б. Малик та К. Мірошніченко, в роботі «Образ пізнього СРСР у фільмі «Кисневий голод», зауважуються на боротьбі Білика з радянською тоталітарною логікою. Цікавою, на думку авторів, є символічність назви картина, що лежить в площини зіставлення художнього образу героя та «задушення» українських митців за радянські часи [32].

Українське кіно 90-х відмовляється від традиційного зображення позитивного героя, який має довести правильність системи. Будівники, воїни, колгоспники, комсомольці замінюються на «виживальників», більш реалістичних

героїв, які мають сіру мораль, можуть звертатися до фізичного насильства заради власного спасіння і боротьби із системою. Травмовані українські персонажі отримують змогу говорити, іноді метафорично, про події, що замовчувалися під час радянського режиму. Одним з таких проявів є фільм «Голод-33» (1991 р.) О. Янчука, знятий за мотивами повісті «Жовтий князь» В. Барки. Національний музей Голодомору визначає цю картину першою художньою кінострічкою, що розкриває злочини сталінського режиму проти українського народу. Сюжет фільму розгортається навколо селянської родини, в якій жахи голоду показано очима дитини. Важливим елементом картини Янчука є образ України, який суттєво відрізняється навіть від проявів українського поетичного кіно. Село більше не простір народності, який поданий через екзотизацію, танці, ритуали та містику, навпаки, село максимально стерильне та пусте. Чорно-біле рішення у поданні картини уособлює трагедію, адже свідомо відмовляється від кольорових рішень, окрім уявних моментів з щасливою родиною, накритим столом із величезною кількістю українських страв (*ил.3*). Насичена українська природа в контексті цього фільму не повинна відволікати глядача від трагедії народу, тож в кадрах панує не велич Карпат, а одиноке дерево посеред поля (*ил.4*). Мінімалізм працює на підтримання образу порожнечі (виснажені обличчя, скупі інтер'єри). Порівняння кадрів з живописом відзначає Н. Мудрий в дослідженні робот Янчука як відображення Голодомору в ігровому кінематографі. Автор відзначає наслідування картин К. Петрова-Водікіна «Смерть яничара», фрагментарно роботи Рафаеля, зокрема «Чарівні янголи» із «Сикстинської Мадонни» та класичний твір Л. Да Вінчі «Тайна вечері», де стіл стає символом останньої єдності перед наближенням трагедії, знак руйнування родинного світу [37]. Зокрема, режисер фокусує увагу глядача на тілесності, тримаючи камеру на ознаках фізичного голоду, задля фіксації насильства, яке було скоєне над українцями.

Міні-серіал Р. Синька «Сад Гетсиманський» (1993 р.) продовжує лінію травми через образ репресивної машини НКВС (народний комісаріат внутрішніх справ). Обидва фільми працюють з темою пам'яті, яка була витіснена радянською владою з публічного простору. Випробування українців в

цьому сюжеті відбуваються в площині арештів, допитів, де головний герой Андрій мусить підписати фальшиве зізнання у шпигунстві, проте відмовляється зрадити себе та близьких. Фільм в 4-х серіях також заснований на літературному першоджерелі, романі І. Багряного. «Сад Гетсиманський» уже самою назвою вводить біблійний код – місце перед мукою, де очікують самотність, зрада та неминучість смерті. А отже, психологічний тиск у картині подається як структура «страстей», де на долю героя випали випробування людської гідності. Показовою відмінністю між романом Багряного та картиною Синька є образ жінки, головної героїні твору, та кохання Андрія. Зокрема, інтерпретація працівниці НКВС Катерини постає більш самостійним персонажем, на відміну від свого літературного прешоджерела. Дослідниця Х. Макарадзе проводить компаративний аналіз образу Катерини у двох медіумах. Авторка відзначає, що в романі, образ Катерини здебільшого фіксується через думки та спогади про неї, тривогу щодо можливої ідеологічної зради. Катерина «стала жертвоприношенням жорсткому богу радянського «правосуддя» через сюжет розриву стосунків з Андрієм» [31]. У аудіовізуальному творі, персонажна арка Катерини розкривається через повноцінного учасника процесу (спроби попередити Андрія про можливу небезпеку, передача любовних записок). У картині Синька жіночий персонаж поданий із симпатією: така візуальна деталь, як вишита українська сорочка, яку Катерина носить у буденному житті, підказує глядачеві, що вона не зрадниця.

Кольорова палітра холодна як тюремна в'язниця, з переважанням виразних тіней, що позбавляють простір будь-якого відчуття тепла. Ефект клаустрофобії досягається через стиснений простір, часті крупні та середні плани персонажів. Зокрема, активний акцент на обличчі героя – головне драматичне поле дії. Камера фіксує мікроемоції на обличчі Андрія, задля фіксації моменту, коли органи влади все ж таки проникнуть всередину, змусять говорити чужими словами, зректися та визнати нав'язану провину.

Поступово у 90-х роках українське кіно змінює тему з катастроф, репресій, голоду цілого суспільства на сучасність та особисту тему. Одним з

точних прикладів нового віяння в українській темі є фільм «Приятель небіжчика» В. Криштофовича. Катастрофа залишається, проте позбавляється масштабу у вигляді аварії чи тюремного допиту – головний герой Анатолій, освічений інтелігент, виявляється непотрібним в умовах «нового капіталізму». Тема розпаду переноситься в приватне життя, де мова, знання, набуті навички – не дають людині опори.

За сюжетом, Анатолій, що покинутий дружиною і розчарований новою реальністю, наймає кілера для вбивства себе самого, згодом передумує, і вбиває найнятого кілера. Український кінематограф входить у тему криміналізованої реальності, що стає буденною, не маргінальною. Герой наймає кілера як щось нормальне, ніби звичайна ринкова послуга. Картина демонструє розмиття моральних меж, що прийшло на зміну «ідеалізованій картинці» з СРСР. Анатолій не є професійним злочинцем, однак система поступово втягує його в кримінальну логіку. Наймання кілера — це поворотна точка сюжету, і одночасно метафора доби, де життя втрачає безумовну цінність. Фільм Криштофовича виконує соціально-діагностичну функцію, демонструючи глибину проникнення насильства в життя пострадянської України. Показово, що криміналізована реальність не романтизується, на відміну від багатьох сучасних бойовиків про 90-і, а навпаки, подається сірою та буденною. Територіально вимір виражений у кількох образах Києва: нові комерційні локації, старі київські квартали і спальні райони. Режисер демонструє «різні» України, які існують поруч, однак знаходяться у дисгармонії. Анатолій часто представлений зайвим в наповнених людьми міських локаціях, адже метафорично картина підкреслює, що суспільство втратило критерії, за якими інтелігентність могла б мати ціну.

На думку О. Сидора-Гібелінди фільм Криштофовича, не прямо показує реальність України 1990-х, скоріше, естетично її перетворює, демонструє «світ, зібраний по частинах». Естетика туманної пострадянської дійсності будується через вишукану, майже «європейську» реальність. Дослідник звертає увагу, що Київ у фільмі виглядає нетипово: не як побутово-злиденний простір 90-х, а як

місто з «європейською вишуканістю архітектури», чистими тротуарами, стильними інтер'єрами, барами, стриманими кольорами. Таким чином, візуалізується мрія українського суспільства про входження в ЄС [56].

В цей період особливо помітним стає мовне питання українського кіно 90-х. Політична незалежність не означала автоматичного виходу з російського культурного поля. Російська мова, кіно та серіали так і залишилися впливовими в незалежному українському просторі. Тож двомовність або цілковита російськомовність фільмів цього періоду стає одним з симптомів колоніальної спадщини, який буде викорінено тільки після 2014 року та гібридної війни на Донбасі. Мова в «Приятелі небіжчика» виступає маркером реальності 90-х, в якій герой ніби незалежний українець, проте простір довкола значною мірою залишається в радянській парадигмі. Подібно до цього, в фільмі «Кисневий голод» російська мова виступає символом примусу, частиною дисципліни, способом тиску, тому нею наділені персонажі, що відтворюють модель підкорення тоталітарному режиму.

Інакше звучить та виглядає «Фучжоу», або «Очікуючи вантаж на рейді Фучжоу біля пагоди» (1993 р.) М. Ілленка, що працює з просторами міфу та фантазії. У центрі історії — Орест, син українського емігранта, якого стихія повертає в українське село. Однак травматична, на перший погляд, тема розірваного зв'язку з Батьківщиною зводить сюжет до простору уяви, фольклору та забавок. Це казкова історія, що візуально динамічніша за попередньо розглянуті стрічки, зокрема за рахунок операторської роботи і точкового використання ручної камери, яка в сценах бійок активно стежить за персонажами. Жанрово фільм нагадує класичне американське роуд-муві, а тематично відсилає до епічних подорожей, на кшталт, «Енеїди» І. Котляревського. Важливим є поєднання американських та українських культурних кодів. Картина створює територіальний фьюжен: американське узбережжя Флориди з океаном та пісочними пляжами (*іл. 6*), українська пісня на тлі пальм, водночас — українське село, вітряки, пшеничні поля, вишиванки та народні танці (*іл. 5, 7*). Обидва світи пов'язані з образом вітру, який по-перше,

переносить героя між просторами, по-друге, символізує нестабільність української історії, яка протягом ХХ століття розкидала людей по різних країнах, розривала родинні зв'язки, по-третє, означає можливість руху, перевигадування себе, що у випадку України може бути відходом від страждальницького патерну на більш позитивні рейки.

Питання пошуку ідентичності продовжує інший фільм М. Ілленка «Сьомий маршрут» (1997 р.), в якому дія відбувається на вуличках Києва протягом однієї доби. Український гід Данило Притуляк вигадує для американців маршрут, присвячений життю маловідомого поета. Завдяки такій побудові сюжету українське місто стає ще одним з героїв кінокартини. Приватна біографія, поезія Данила, немов модель України 90-х, де ще відсутній стабільний та впізнаваний образ, тому його доводиться конструювати в процесі оповіді. Гід проводить екскурсію та створює наратив про місто, і в тому числі, про Україну. З точки зору операторської майстерності такий фільм неодмінно працює з рухом — переміщення, зміна локацій від однієї до іншої. Камера стає інструментом фіксації, в якій стандартна зйомка переміщується з «found-footage» кадрами, що імітують зйомку тут і зараз, ніби глядачі також стають учасниками туристичного маршруту. Картина виглядає сучасною для нинішнього українського контексту через тему знайомства «іншого» з Україною. Ілленко демонструє, що репрезентація не є нейтральним процесом: вона залежить від тих, хто розповідає, що саме обирається для показу, які сенси підкреслюються.

Отже, українське кіно 1990-х років формує образ України через кілька взаємопов'язаних моделей: «Голод-33», «Сад Гетсиманський» — Україна як місце історичної травми; «Приятель небіжчика» — пострадянська моральна розгубленість; «Фучжоу» — еміграція та повернення; «Сьомий маршрут» — спроба сконструювати себе заново. Разом із попередніми фільмами на перетині Незалежності, «Розпад», «Лебедине озеро. Зона» та «Кисневим голодом» — ці стрічки показують Україну як простір катастрофи, пам'яті, несвободи, пошуку й поступового відокремлення від радянського культурного поля.

### 3.3 Українське кіно на міжнародних кінофестивалях 2014 – 2022

Початок етапу власної української кіномови ознаменував перехід у період, пов'язаний із виходом у міжнародний культурний простір. Українське кіно починає виконувати репрезентативну функцію зовнішньому глядачеві, формуючи уявлення про країну. У цьому контексті, майданчиком репрезентації стають кінофестивалі. Початок незалежності України перебував у стані інституційної слабкості та фінансової нестабільності, важливим етапом цієї зміни стає Закону України «Про державну підтримку кінематографії в Україні» № 1977-VIII від 23 березня 2017, що закріпив правові засади державної підтримки кіно. Зокрема, створення сприятливого режиму оподаткування та надання підтримки виробництву, демонструванню і розповсюдженню національних фільмів в Україні та за кордоном [49]. Закон засвідчив перехід українського кіно до більш системної моделі розвитку, у якій держава розглядає кінематограф як інструмент культурної дипломатії.

Даний процес може бути пов'язаний із зверненням до концепції «м'якої сили», сформульованої Дж. Наєм, згідно з якою країна створює власний імідж за кордоном, демонструючи культуру та її привабливість, замість «жорсткої сили» у вигляді війська та економіки [136, с. 10]. Використання культурної дипломатії може мати успіх, якщо репрезентація своєї історії та культури є привабливою та переконливою. Саме тому світові кінофестивалі виступають чудовою платформою для зміни уявлень про країну та її націю [136, с. 5]. Близькою є концепція С. Анхольда про конкурентну ідентичність, за якою імідж держави складається з багатьох культурних, політичних, соціальних та економічних проявів. В даному випадку, кінематограф може бути одним з таких інструментів, що створюють впізнаваний образ країни у світі [73]. Водночас український контекст після 2014 року здебільшого потребує зосередження уваги на питанні війни і революційних зворушень, що може перетворити інструмент «м'якої сили» на постійне звернення до ролі жертви та позиції викликання співчуття.

У зв'язку з останнім слід зауважити, що може виникнути «дисфункція наркотизації», описана П.Лазарсфельдом та Р. Мертоном у праці «Масова комунікація, народний смак та організована соціальна дія». Вчені стверджують, що надмірне споживання суспільно важливої, але болісної інформації не активізує аудиторію, а викликає протилежний ефект — робить її пасивною та відстороненою [127, с. 105]. Подібний ефект також описаний авторами К. Кіннік, Д. Кругман і Г. Кемерон через поняття «втома від співчуття». Дослідники доводять, що постійне зіткнення з образами страждання поступово знижує емпатію глядачів, створюючи дистанцію від проблеми (117, с. 689). Саме тому, аналіз українського кіно в контексті міжнародних фестивалів важливий як через факт міжнародної присутності, отримання нагород, так і через питання про те, які саме імаготипи про Україну закріплено у візуальному полі закордонної аудиторії.

Відмітимо, що частково проблема кінофестивалю та культурної дипломатії розглядалася у працях Р. Комар, Є. Солових «Кінофестиваль як інструмент «м'якої сили» культурної дипломатії у міжнародних відносинах» [25], Л. Новохатько, В. Снопкової «Ключові тенденції та досягнення бренду українського кіно після повномасштабного російського вторгнення» [41], Ю. Василюк [9, с. 190-191]. Для глибшого розуміння цього процесу, доцільно проаналізувати українські стрічки, що брали участь у ключових кінематографічних фестивалях у 2014–2024 рр. Окремі положення цього підрозділу були попередньо апробовані в науковій публікації автора [17].

Фестиваль у Каннах з дати свого заснування у 1939 році, є однією з найвпливовіших подій світового кіно. Програма фестивалю налічує велику кількість номінацій та категорій, що поєднують як повнометражні, так і короткі форми. Для представлених країн ця подія є елементом входження в глибокий культурний діалог, де відбувається репрезентація аудіовізуального продукту, системи образів, що вибудовує автор. Показово, що після початку гібридної війни на сході України участь українських фільмів у канських програмах помітно активізувалася: у різних секціях фестивалю було представлено

12 повнометражних фільмів, що становить 75% від загальної кількості українських робіт у Каннах за всі роки існування фестивалю (*табл. 1*).

Після 2014 року українське кіно підіймає тему війни та революційних зрушень і стає провідним у творчості українських режисерів, кожен з яких по-різному переосмислює події Революції Гідності, АТО, повномасштабного вторгнення Росії в Україну. Серед представників українського кіно важливим кінодокументом є стрічка «Майдан» С. Лозниці. Фільм-хроніка фіксує події Революції гідності на головній площі Києва. Картина фіксує документальним методом боротьбу українського народу проти російського режиму та колишнім президентом В. Януковичем. Драматургія фільму-хроніки народжується не з історії героя, а з руху маси, яка стає головним персонажем картини.

Друга робота Лозниці у Каннах «Донбас» висвітлює хронологічне продовження трагічних епізодів на Майдані, але тепер через жахи війни на окупованих донецьких територіях. Лозниця виступає як ретранслятор подій, що поширювалися в соціальних мережах та через історії жителів Донбасу. Обидві картини утворюють своєрідний диптих, у якому послідовно подано два переломні моменти української історії: Революцію гідності та АТО. Перша картина пропонує погляд на український народ, який вершить історію. Операторська робота не тільки використовує метод спостереження, а й створює візуальну метафору живого організму, який має голос та силу. Відкриваючий кадр, в якому українці стоять стіною, радісно співаючи гімн України, дає відповідь на всі можливі запитання – що сталося, чому, навіщо (Іл.4). Фінал фільму повторює візуальний образ «української стіни», але тепер у темряві, із запаленими ліхтариками на телефонах та лампадками, на знак шани та прощання із загиблими. Кадр побудований дзеркально до відкриваючого: своєрідне рондо, з усвідомленням шляху, який відбувався через сльози, втрати, барикади, вибухи та молитви (*іл. 8-9*). Кульмінаційні епізоди «Майдану» пов'язані з насильством: боротьба на площі, коктейлі молотова, що з легкістю могли епізодами екшен-бойовика, однак Лозниця залишає камеру стриманою,

не женеться за сенсацією, і дає глядачу можливість побачити хаос як частину історичного процесу» [17].

У фільмі «Донбас» режисер відмовляється від лінійної драматургії, створюючи антологію реальних подій в художньому форматі. Сценарій створений на матеріалах реальних відео та коментарів очевидців трагедії в Донецькій області. Кожна «новела» фіксує абсурд та жорстоку реальність війни — постановочна сцена з російською масовкою, що жаліється на українських військових, публічне приниження українського полоненого, над яким знущається натовп та колишні співвітчизники. Картина демонструє простір, в якому війна ведеться двома методами: збройним та інформаційним, де другий виявляється не менш страшним та ефективним, за рахунок фальшивих свідчень. Лозниця в цій роботі відмовляється від загальних планів та спостереження, натомість, максимально наближається до персонажів, зображуючи їхню колективну участь у насильстві. Сцени, здебільшого, статичні та композиційно вивірені, що дозволяє формальності глибше зануритись в емоційну складову та абсурдистські наративи російських пропагандистів. Гіперболізовані образи російських бойовиків та чиновників підсилюють відчуття фарсу, який не є комічним. Сцени підсвічують ситуації, в яких брехня стала частиною норми, людина — частиною постановки, де неможливо відрізнити правду від брехні.

Натомість, в ревію П. Бредшоу в рецензії на фільм британському виданню «The Guardian», зазначає проблематику у гротескності, в якій розгортається більша частина картин. Ніби за образами карикатурних чиновників та пропагандистів, Лозиця втрачає людський вимір. Сцени, на кшталт весілля ополченців, шокують, але не дають достатньо інформації про персонажів. На думку, Бредшоу, за ними все ще хочеться спостерігати, дізнатися про них більше, однак режисер обирає холодний, майже жорстокий метод відтворення людей в рамках російської системи [78]. Із твердженням критика можна погодитись частково, однак не повністю. Така оцінка прийому С. Лозниці, виходить з припущення, що фільм має функціонувати за законами

драматургії традиційного аудіовізуального твору, де кожен персонаж має свою психологічну арку та мотивацію. Особливо це помітно навколо трендів сучасного голлівудського кіно з картинами про кінозłodіїв, чії вчинки раціоналізуються через надання антагоністам мотивації у вигляді «складного дитинства». Лозниця в «Донбасі» свідомо відмовляється від глядацького співпереживання, що є принциповою художньо-політичною стратегією.

Продовження воєнної теми на канському кінофестивалі відбувається у стрічці М. Наконечного «Бачення метелика». Історія заснована на реальному досвіді української розвідниці, що була визволена з російського полону. Повернення в мирне життя, здавалося б, є завершенням травматичного досвіду, проте стає справжнім випробуванням для військовослужбовиці Лілії. Сюжетна напруга посилюється інформацією про вагітність, яка сталася як наслідок насильства в російському полоні. Важливо, що персонаж, якого створює Наконечний, не стає символом, не демонструється як незламна героїня з кінокоміксів, навпаки, Лілія показана справжньою - складною та закритою. Її близькі не мають готової мови для розуміння пережитого нею травматичного досвіду. Фільм розширює проблематику війни, не вдаючись до зображень активних бойових дій. Репрезентації жіночого досвіду травми є новітніми для українського контексту, адже тривалий час ця тема залишалася однією з найменш розроблених в українському воєнному кіно.

Паралельно з військовими драмами, українська тема в Каннах активно звертається до кримінальних сюжетів. Якщо фільми про війну актуалізують контекст, наявний в Україні, представляють образи боротьби за Незалежність, то кримінальні історії звертаються до України як простору жорсткості, насильства та небезпеки. Звісно, ці сюжети не обов'язково є носіями негативних репрезентацій, адже здебільшого звертаються до глядача як критика інституційних слабкостей держави в минулому. Однак, кількість таких проєктів у фестивальному полі створює певні обмеження образу України до двох домінант — війни та криміналу.

Найвиразнішим прикладом фільмів такого напрямку є «Плем'я» М. Слабошпицького, що розгортає діє в інтернаті для людей із вадами слуху. Історія нового вихованця інтернату — Сергія — розгортає драму поступового входження в систему кримінального насильства. Інтернат, що за замовчуванням повинен бути прихистком та місцем соціальної адаптації, функціонує як замкнений простір без правил. Ієрархія влади вибудовується за рівнем фізичної сили та страху. Особливість картини полягає в повній відмові від вербальних засобів — персонажі спілкуються українською жестовою мовою. Однак, глядач не отримує допоміжних субтитрів задля легшого входження в нарративний контекст. В позиції неможливості покладатись на діалоги, основною формою виразності стають міміка, жести, тілесність, фізична дистанція між персонажами. У такій образності, інтернат сприймається як майже первісний світ із редукуванням комунікації до фізичного домінування.

«Композиція кадру передає відчуття безвиході та клаустрофобії, демонструючи вузькі коридори, а також закриті композиції у локаціях, де знаходяться персонажі (*іл. 10*). Безвихідь проявляється не тільки в операторських рішеннях, блідій кольоровій палітрі, а також у погляді режисера на кримінальний світ: від першої сцени посвяти до фінального вбивства, глядач стає свідком входження в систему, яка не дає альтернативи» [17].

Окреме місце в кримінальній тематиці посідає картина «Памфір» Д. Сухолиткого-Собчука. Центр історії — повернення до контрабандистського минулого заради порятунку родини. Картина ілюструє кримінальний світ прикордонного містечка на Буковині як частину локального соціального устрою. Леонід, що є протагоністом історії, демонструється як трагічна постать, що поєднує в собі любов до родини, втому від насильства, бажання завершити коло минулого. Повернення героя до кримінального світу — це вимушене рішення, що диктується спробою захисту близьких. Особливу роль відіграє територіальний простір у вигляді обрядів Маланки, традиційних масок, ярмарку, що значно відрізняється від гнітучої індустріальної естетики воєнних фільмів, додає трагічній кримінальній драмі більшої естетичної привабливості.

Отже, у канській репрезентації українського кіно окреслюються дві домінантні теми — російсько-українська війна та кримінал. Обидві теми мають реальне підґрунтя, що базується на історичних та теперішніх політичних викликах України. Показник у 62,5% фільмів воєнної та кримінальної тематики від загальної кількості українських робіт, представлених у Каннах з 1991 року, потребує критичного осмислення.

*Венеційський кінофестиваль 2014–2022 рр.*, продовжує тенденцію, що окреслена в канському кейсі – українські фільми працюють з темами війни, травми, окупації та кримінальних угруповань. Водночас, присутня невеличка відмінність в контексті цих тем, а саме зображення поствоєнного періоду (*табл. 2*).

Найбільш показовим прикладом такої тенденції є фільм В. Васяновича «Атлантида» — антиутопічна драма, яка ніби моделює майбутнє донецького регіону після завершення війни із Росією. Режисерський задум датує історію 2025-м роком, через рік після перемоги України. За задумом Васяновича, бажаний історичний момент приносить нові виклики, адже понівечена територія Донбасу заповнена руїнами, замінованими полями та забрудненими водоймами. Герой історії — Сергій — травмований психологічно. Його буденність сповнена рутини у вигляді роботи, а також спроби знайти своє місце в цьому новому середовищі.

Статичні довгі кадри, закрита композиція, фронтальна перспектива — основні операторські рішення картини. Рух здебільшого відбувається всередині кадру, завдяки задалегідь організованому мізансценуванню персонажів та машин. Простір у фільмі геометрично впорядкований, що підкреслює його мертвість: заводи, дороги й військові зони виглядають як залишки колись знайомого світу. Сьогодні «Атлантида» сприймається майже пророчо, бо порушує одну з ключових проблем сучасного українського суспільства — нормалізацію катастрофи, в якій українці живуть четвертий рік.

Для режисера, образ постапокаліптичної «Антантиди» — це відображення реальної загрози нової фази війни. Коментар був даний вже після початку повномасштабного вторгнення, тому робота, яка була знята на

території Маріуполя (в кадрах можна побачити один з найбільших металургійних заводів України — «Азовсталь») набуває в рамках сучасних подій нового значення - пророцтва. Васянович осмислює окуповану територію як «не остаточно втрачену», але тема життя на землі, де відбувалась смертельна трагедія — автор відсилає до сучасних українських міст Буча, Ірпінь, Гостомель, Харків – вдається актуальною досі [74].

Подібне осмислення воєнної трагедії можна побачити в іншій картині В. Васяновича «Відблиск», що препарує життя хірурга, який повертається з полону в мирну Україну, а також в картині Н. Ворожбит «Погані дороги», де кілька різних кіноновел розповідають про приватні історії прифронтової реальності жителів Донбасу. Поруч із підлітковими розмовами про сексуальний досвід — війна. На відміну від «Донбасу» С. Лозниці, антологія авторки, жанрово більше тяжіє до драми, аніж до сатири. Перевезення тіла загиблого військового на задньому сидінні автомобіля — одна з найтрагічніших історій в рамках картини, з'єднує всі новели у метафору нестабільного життя, де смерть — це буденний супутник.

Кримінальна тема у венеційському блоці означеного періоду, найвиразніше представлена роботою О. Сенцова «Носоріг». Історія досліджує період 90-х років, та ілюструє трансформації хлопчика з провінційного містечка в бандита за прізвиськом Носоріг. Фільм не використовує прообрази конкретних кримінальних авторитетів, радше, зосереджується на фіксації часового періоду, що знаменувався трансформацією пострадянського простору. Сюжет описує, як після розпаду СРСР старі соціальні інститути втратили силу, на зміну яким прийшла невпевненість у завтра із бійками «стінка на стінку», наркотиками й боротьбою за територію. Сенцов не романтизує історію, у цьому сенсі, «Носоріг» — це травма цілого покоління, що уособлена в деградації конкретного персонажа. Зміна відбувається як на рівні сюжету, так і через візуальну образність — початкові сцени, що ілюструють дитинство та родинні зв'язки, яскраві, майже надмірно насичені кольори. По мірі занурення Носорога у кримінальний світ, колір залишає візуальну частину фільму, надаючи

перевагу холодним, сірим відтінкам (*іл. 11*). У загальному контексті, «Носоріг» продовжує лінію українських фільмів, що були створені у 90-х із темами історичних перебудов, і місця українця в них.

Отже, українська присутність продовжує тематичні патерни, описані в канському кейсі, що привертає увагу світової аудиторії до травматичних та епатажних тем в українському досвіді. Стратегія може мати подвійний ефект ризику закріплення одновимірного образу України, що тим чи іншим способом знаходиться в перманентному збройному конфлікті.

*Берлінський міжнародний кінофестиваль (Берлінале)* в межах української кіно-присутності є носієм схожої тематичної вибірки. Відмінний контекст із попередніми фестивалями полягає в більшій інтимності українських аудіовізуальних проєктів. Авторські фільми, що взяли участь у Берліналі, частіше зміщують фокус на приватне життя, дитинство, підлітковий досвід в умовах війни. Росія як зовнішній ворог в кадрі присутня нативно, і уособлюється в психологічних травмах героїв, зруйнованих домівках і постійному відчутті небезпеки (*табл. 3*).

Документальна стрічка «Земля блакитна, ніби апельсин» І. Цілик, досліджує життя родини в прифронтовому містечку на Донбасі. Важливим аспектом є жага героїв до творчості, адже сім'я має на меті зняти власний документальний фільм, перетворюючи камеру на інструмент психологічного захисту від травматичних реалій. Процес створення кіно дозволяє родині впорядкувати хаотичну реальність, і перевести страх у форму оповіді. Стрічка Цілик вводить додатковий метаконтекст, фільм у фільмі, що важливо з точки зору демонстрації українського мистецтва як способу опору.

Дитячий досвід війни виражений через роботу Т. Томенка «Терикони». Методом спостереження, автори показують дітей, які зростають в зруйнованих ландшафтах «донбаських гір». Документальна стрічка перегукується тематично з «Атлантидою» Васяновича, адже висвітлює трагедію як частину буденності. Фільм показує, що війна руйнує міста, будинки, а також позбавляє дитинства, забираючи відчуття безпеки.

Катастрофа пасажирського літака Boeing 777 біля Донецька знаходить відображення в двох українських картинах на берлінському кінофестивалі — «Клондайк» М. Ер Горбач та «Залізні метелики» Р. Любого. Перша картина — це приватна історія подружжя, що очікує на народження дитини, де основа сюжету криється в небажанні головної героїні залишати домівку, попри небезпеку. Друга — переносить трагедію в площину розслідування, вибудовуючи драматургію картини навколо інформаційної війни з Росією, і розвінчування пропагандистських наративів.

Кримінальна тематика в рамках Берлінале, як і в попередніх прикладах, посідає друге місце. Фільм М. Нікітюк «Коли падають дерева» — побутова драма з елементами магічного реалізму, розкриває історію кохання «провінційних Ромео і Джульєтти». Головна героїня закохана в місцевого бандита Шрама, та мріє вирватися з осуду сільського середовища за стосунки з ним. Візуально стрічка Нікітюк звертається до традиції українського поетичного кіно, переосмислюючи її в сучасній формі. Фільм вступає в своєрідний діалог із «Тінями забутих предків» С. Параджанова, зокрема через образ вісника-смерті коня. У Параджанова кінь з'являється в драматичні моменти, підсилюючи відчуття неминучої трагедії через кольорові фільтри й ритуальну образність, коли Нікітюк використовує образ білосніжного коня, що супроводжує видіння маленької Вітки. Образ працює ідентично як символ наближення смерті, межового стану між реальним та потойбічним.

Отже, більшість українських стрічок на Берлінале після 2014 р. зосереджена на темі війни. Винятки, як «Стоп-Земля» К. Горностай, що препарує підліткове життя без експресивних голлівудських сюжетних твістів, і сімейна короткометражна драма «Без тебе» Н. Алієва про рефлексію втрати у взаєминах братів, не надто змінює загальну картину [17].

*Санденський кінофестиваль (Sundance)* — ключовий майданчик для незалежного кінематографу в США, перша сходинка до номінацій американської кіноакадемії «Оскар», має коротку історію взаємодії з українським кіно. На відміну від Канського, Венеційського та Берлінського

фестивалів, де українська присутність формувалася поступово та охоплювала різні жанрові моделі, Санденський фестиваль репрезентує Україну звужено і тільки через тему війни (Табл. 4).

Згадані вище «Земля блакитна, ніби апельсин» І. Цілик, «Залізні метелики» Р. Любого «Клондайк» також було представлено на фестивалі.

Картиною, що виділяється в українському кейсі на фестивалі в Сполучених Штатах, є документальна стрічка М. Чернова «20 днів у Маріуполі», що здобула Оскара за найкращий повнометражний документальний фільм, фіксує перші дні облоги міста під час повномасштабного вторгнення, змальовує реальну та метафоричну загибель, що прийшла разом із російськими ракетами. Ручна камера фрагментарно фіксує моменти трагедії міста. У деяких сценах, таких як зйомки в пологовому будинку після бомбардування, композиція кадру хаотична, побутова. Однак коли в кадр потрапляють цивільні з їхніми емоціями страху, паралічу та люті, фільм візуально перетворюється на живопис (іл. 12): обвуглені фрагменти простору, діагональні лінії та глибина кадру, фіксація погляду на очах постраждалих, контраст темного та світлого.

Підсумовуючи, у рамках фестивалю Sundance Україна репрезентована як голос свідчення про війну, що повідомляє західному глядачу про скоєні Росією злочини. Такий підхід, безумовно, дозволяє прикути міжнародну увагу, зокрема політичну, до українського контексту. Водночас, інші виміри українського життя — відсутні.

### **Висновки до розділу 3**

Українська саморепрезентація в аудіовізуальному контексті постає як тривалий процес переходу від системи чужих образів до створення самостійних уявлень. За часів радянського кінематографу, Україна існувала в межах централізованого виробництва, що виражалось через точкову присутність із обмеженою свободою виразності через радянську цензуру. Українська мова,

фольклор та обрядовість допускалися, доки не порушували ідеологічну цілісність тоталітарного наративу. Візуальна присутність українського коду пригнічувалася і зводилася до декоративного елемента загальносоюзної культури.

Показовим є Довженківський період та часовий проміжок 1960 – 1970 рр., що знаменується глибокою поетичною направленістю українського кіно.

Творчість О. Довженка, попри ідеологічні компроміси, вибудовує українську ідентичність через візуальні образи природи, ритуалів, зокрема праці, міфологізації історії. Показовими в цьому процесі є три найпопулярніші картини Довженка — «Звенигора», «Арсенал» та «Земля».

Довженківська оптика бачення набула свого розвитку в середині ХХ століття, виражалась екранізацією українських літературних творів, візуальними засобами виразності у вигляді демонстрації елементів побуту, автентичних костюмів, ритуалізації та міфологізації побуту українських селян. Картина «Тіні забутих предків» С. Параджанова виступає як квінтесенція естетики українського поетичного кіно. У подальшому фільми режисерів Л. Осики, Ю. Ілленка, І. Миколайчука, Б. Іванченка розвивали цей напрям, створюючи своєрідну мережу споріднених візуальних образів. Проблематика «Криниці для Спраглих» демонструє механізм радянського контролю над репрезентацією українського контексту — заборона фільму у 1966 і подальший випуск у 80-х унеможливили потенційний діалог із сучасниками.

Період з 1990 – 2000 рр., ознаменувався розпадом радянської виробничої системи, фінансовою нестабільністю, занепадом кінотеатрів та переходом масового глядача до ТБ. Фільми цього періоду демонтують образ України як частини Радянського Союзу («Розпад» М. Белікова, «Лебедине озеро. Зона» Ю. Ілленка, «Кисневий голод» А. Дончика, «Голод-33» О. Янчука, «Сад Гетсиманський» Р. Синько). Поруч з'являється образ пострадянської моральної криміналізованої буденності («Приятелі небіжчика» В. Криштофович). Водночас, стрічки «Фучжоу» та «Сьомий маршрут» М. Ілленка окреслюють спробу переосмислити Україну через подорож, міф та еміграційний досвід.

Період війни з Росією з 2014 до 2022 року ознаменувався виходом українського кіно на зовнішні ринки. Фестивальні майданчики Канн, Венеції, Берлінале та Санденс забезпечили українському аудіовізуальному продукту видимість на світовій арені. Фестивальна присутність українського кіно сформована навколо тем війни, історичної травми, криміналу та руйнації. Каннський кейс найвиразніше демонструє активність воєнної та кримінальної проблематики в українських фільмах фільмах («Майдан», «Донбас», «Бачення метелика», «Плем'я» та «Памфір»); Венеційський кінофестиваль підіймає проблематику пост-воєнного існування («Атлантида», «Відблиск», «Погані дороги») з точковою присутністю кримінальних сюжетів («Носоріг»), ; Берлінале переводить війну в площину приватного досвіду («Земля блакитна, ніби апельсин», «Терикони», «Клондайк», «Залізні метелики»); Sundance репрезентує свідчення про російські злочини («20 днів у Маріуполі», «Земля блакитна, ніби апельсин», «Клондайк» і «Залізні метелики»).

Отже, починаючи з набуття Незалежності, українське кіно формує кілька провідних імаготипів: «Постімперська територія», «Країна війни та спротиву», «Простір криміналізованої реальності». Основною темою цих репрезентацій стає боротьба за суб'єктність, доказ існування власного голосу та історії, що йде всупереч радянському та російському баченню.

## РОЗДІЛ 4

### РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ УКРАЇНИ ТА УКРАЇНЦІВ У ЗАРУБІЖНОМУ КІНЕМАТОГРАФІ НАПРИКІНЦІ ХХ-ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

#### 4.1. Зовнішня політика України як чинник формування образу країни (кінець ХХ – початок ХХІ ст.)

Зовнішня політика України кінця ХХ – початку ХХ століття може трактуватися як вихід у міжнародну видимість. Процес перетворення з колишньої радянської республіки на незалежного суб'єкта ускладнюється через дві причини: по-перше, з 1991 року Україна повинна створювати інститути зовнішньої політики (договірна база, дипломатична мережа, міжнародні зобов'язання); по-друге, «переконувати» нових закордонних партнерів у своїй унітарності з власними інтересами та історією, що відрізняються від інтересів колишнього СРСР та Росії. Власне, погляд на таке зовнішнє сприйняття (Україна як частина Росії) — є однією з найважливіших рамок для подальших міжнародних сюжетів. У сучасній політологічній рефлексії підкреслюється, що звичка Західного світу зчитувати Україну через Росію сприяла потуранню імперським практикам і хибним уявленням про державу як «сіру зону» [119].

На глобальному рівні, Україна входить у міжнародну уяву ще до набуття бажаної Незалежності через подію, що зробила український простір частиною пам'яті про техногенну катастрофу — Чорнобиль. Разом із цим формуються уявлення про Україну як «невидиму загрозу», державну секретність та кризу довіри. У сучасних гуманітарних студіях Чорнобиль стає простором пам'яті, що працює за межами локального українського контексту. Трагедія активно відтворюється у медіа, зокрема кінематографічними засобами виразності, які несуть за собою низку кодів (тривога, радіація, «зона», приховування правди, тощо) [118]. Саме тому можна стверджувати, що від самого початку існування Незалежної

України співіснували два режими бачення держави: політико-дипломатичний (новий суб'єкт) та катастрофічний (Чорнобиль як головний маркер території).

Перші роки незалежної України, одним із ключових завдань зовнішньої політики було закріплення суверенітету. На території держави, після розпаду СРСР, залишився значний ядерний потенціал, тож задля гарантій безпеки 5 грудня 1994 року було підписано Будапештський меморандум, за яким сторони (України, Росія, США та Велика Британія) підтвердили зобов'язання поважання незалежність, суверенітет та існуючі кордони України, в обмін на набуття «неядерного статусу» [34]. На політичній арені Україна обрала шлях відповідального учасника, який обрав безпеку за рахунок міжнародних гарантій, а не статус ядерної держави. Однак, таке рішення заклало драматургію майбутніх дискусій за часи війни 2014 - ... років про надійність гарантій та міжнародного права.

У зазначені часи відбувається європеїзація інституцій через входження до європейських організацій — приєднання України до Ради Європи 9 листопада 1995 року. У публічній комунікації РЄ цей символічний крок описують як приєднання до простору демократії [90]. Для міжнародної спільноти це означало одне — Україна прагне розвитку та відсторонення від пострадянського шлейфу. Цей епізод починає формування довготривалої напруги, що буде розривати українське політичне поле десятиліттями: з одного боку, нормативна самоідентифікація, з іншого — геополітична реальність, яка характеризується тиском з боку східного сусіда.

У безпековій сфері одним із маркерів руху в «бік Заходу» стала співпраця з НАТО. Лютий 1994 року ознаменувався приєднанням до програми «Партнерство заради миру». Джерела НАТО підкреслюють, що Україна стала першою серед країн СНД, яка підписала рамковий документ. А вже в 1997 році була підписана Хартія про особливе партнерство між НАТО та Україною, що підтвердила рішучість українських оборонних структур реформувати збройні сили за стандартами НАТО [84]. Натомість формалізувалася рамка, в якій Україна могла отримувати політичні консультації та контроль над озброєнням.

І хоча зустріч не містила юридичних зобов'язань про членство України в оборонному союзі, цей крок був ще одним символічним жестом, що демонструє демократичну європейську стабільність. Утім, одночасно з процесом євроінтеграції, українська політика мусила продовжувати підтримувати робочі відносини з Росією. Мультивекторність, а саме балансування між Західним та Східним світом, в українському дискурсі була неоднозначною стратегією. Рух в напрямку двох сторін, нерідко, мав виразну проросійську інерцію. На практиці цей процес продукував уявлення про Україну як про своєрідний міст між Європою та Росією [124].

«Помаранчева революція» — події 2004 року, стали точкою змін у видимості України. Зміна від пострадянської держави з економічними проблемами до місця демократії та політичного вибору підсилила євроатлантичні вектори. Показовим моментом стала декларація Бухарестського саміту НАТО (2008 р.), де було зафіксовано: Україна стане членом НАТО [80]. У майбутньому. Тож практичні механізми такої заяви залишилися невизначеними, хоча і підсилили уявлення про Україну як державу, що виходить з орбіти радянського минулого.

Однак, у середині 2000-х однією з найвпливовіших тем зовнішньої політики стало питання енергетики. Україна в цій формулі виступала як транзит для постачання російського газу в ЄС. Міцність цих стосунків перетворювала українсько-російську співпрацю на фактор загальноєвропейської безпеки. Газові конфлікти, зокрема 2006 та 2009 років, підсилили уявлення про регіон «енергетичної геополітики», де комерційні суперечки могли стати одним із інструментів тиску на ту чи іншу державу. Дослідження, що стосуються російсько-українського газового конфлікту, зауважують, що наслідки газової кризи для стосунків України з ЄС та Росією виявилися системними. Вони змінили як переговорні позиції сторін, так і архітектуру довіри між трьома учасниками конфлікту. Проблема виявилася загальноєвропейською — постачання газу до 16 країн ЄС було радикально зменшено, а 7 січня 2009 року повністю припинено. Отже, європейський

інтерес поступово зміщувався до відмови від російського газу, а в перспективі, і від позбавлення України транзитного важеля. У стосунках з Росією криза поглибила взаємну недовіру, зокрема, російські медіа активно почали продукувати новини зі звинувачуванням української сторони, нерідко використовуючи терміни на кшталт «крадіжка» [67]. Формальний підсумок кризи був укладений за допомогою нових довгострокових контрактів, проте криза закріпила уявлення про ненадійність транзитного шляху в Україні.

Уже у 2010 році відбувся стрімкий поворот, який знову підживлював наратив про повернення України під сферу російського впливу. Причиною стали Харківські угоди — підписання договору між колишнім українським президентом В. Януковичем та російським — Д. Медведєвим щодо продовження базування флоту РФ у Криму до 2042 року, в обмін на знижки на газ. Польський політолог Я. Цвік-Карпович трактує це рішення як спробу боротьби з внутрішньою економічною скрутою України, хоча надані преференції все більше посилюють політичну та економічну залежність України від Росії [91]. Угода викликала неабиякий резонанс всередині країни, звинувачуючи Януковича у зраді національних інтересів країни. Саме на цьому тлі, 2013-й рік стає точкою зламу.

Так листопад 2013 року перетворився на масову міжнародну медіаподію, що в середині країни стала трагічним символом боротьби за європейське майбутнє. В. Янукович відмовився підписати готову Угоду про асоціацію з ЄС, що викликало громадське обурення через зміну геополітичного курсу. Виходи людей у центр міста перетворили Майдан на об'єднання у взаємному небажанні йти «рука в руку» з Росією. Важливо зафіксувати переломний момент: нічний силовий розгін протестувальників та студентів перетворює місце подій з мирного мітингу на боротьбу за легітимність влади. Цей унікальний для України процес мав кілька рівнів: по-перше, Революція Гідності стала подією, де політика вийшла за межі кабінетів. Саме через це подія активно була висвітлена світовими медіа — площа, барикади, коктейлі «Молотова», спів, українські прапори. По-друге, Майдан став прикладом горизонтальної мобілізації, де волонтерські організації,

кухня, культурні події, самооборона збиралися просто неба для швидкого реагування на загрозу зі Сходу. По-третє, вимога європейського курсу стала мати під собою не тільки економічний пласт, а стала метафорою прав, гідності та свобод. Кульмінаційний етап Євромайдану — зимові протистояння, коли насильство між українцями та владою стало системним, що призвело до трагічних жертв і, зрештою, до падіння режиму Януковича.

Однак, 2014 рік відкрив нову, на той момент найтяжчу, фазу, коли Україна перетворилася на суб'єкт, що в очах світу невіддільний від поняття «війна». Після окупації Криму Росією, Генеральна Асамблея ООН 27 березня 2014 року ухвалила резолюцію 68/262, підтверджуючи територіальну цілісність та суверенітет України в міжнародно визнаних кордонах [108]. Резолюція також мала на меті закликати держави не визнавати змін статусу АР Крим та референдуму 16 березня. На рівні міжнародного сприйняття образ України змінився. Сюжет із державою-жертвою, чий кордони були порушені силою, має для Європи, після 1945 року, особливу вагу.

Війна на Донбасі підсилила уяву про Україну як територію конфлікту та воєн. Комплекс заходів виконання Мінських угод, що спрямовані на врегулювання та зупинення бойових дій, — ключовий документ цього процесу. Основні складові включали: 1) припинення вогню, 2) відведення важкого озброєння, 3) обмін полоненими, 4) ухвалення закону про особливий статус окупованих територій (Луганської та Донецької областей) [139]. В той же час стосунки України та ЄС перебувають в моменті якісного зближення. Політичну частину угоди про асоціацію Україна — ЄС було підписано вже під час анексії Криму та зміни правлячої партії в Україні. Угода мала очевидне політичне значення, в якому нова українська влада повертається до курсу, від якого відмовився Янукович наприкінці 2013 року: гармонізування державних закупівель, енергетики, транспорту, екологічної політики. Економічним ядром Угоди про асоціацію Україна — ЄС стала «Поглиблена та всеохопна зона вільної торгівлі» (DCFTA) [100]. Суть полягала у створенні умов для інтеграції України у внутрішній ринок Євросоюзу, зокрема, зниженні тарифів, доступі до європейських товарів та послуг тощо. Однак

угода була створена не тільки задля того, щоб дати Україні більше можливостей, а й спонукала до виконання внутрішніх зобов'язань. В тому числі, Україна зобов'язалася реформувати державне управління, посилити незалежність судової системи та боротися з корупцією. Такий образ у медіа створював імідж країни, що цілеспрямовано рухається до європейських норм. Окремою точкою зміни стосунків українського з європейським стала візова лібералізація. Рада ЄС у травні 2017 року ухвалила рішення про зменшення обмежень для українців при виїзді за кордон. 11 червня безвізовий режим запрацював для усіх громадян України з біометричними паспортами [160].

Однак, подальший період до 2022 року все ще залишався суперечливим. Тривалий конфлікт та корупційні скандали підтримували й не дуже позитивні наративи — «країна кризи»/«країна проблем». Амбівалентність української зовнішньої політики підкреслював також гібридний період 2014–2021 років. Війна України з Росією ніби тривала, проте значна частина зв'язків не була обірвана повністю. Для зовнішнього глядача така позиція могла здатися парадоксальною, зокрема у питаннях енергетики — наприкінці 2019 року були підписані нові домовленості про транзит на період 2020–2024 років (за участі Єврокомісії) [98].

Культурний вимір був не менш суперечливим — війна на Сході у 2014 році обмежила присутність російських селебриті, зокрема тих, що виступали на окупованих територіях. Наприклад, російський репер Баста за розпорядженням СБУ потрапив у т.зв. «чорний список» із заборонаю в'їзду до України на 3 роки. Разом із тим, частина російських артистів потрапляла на українську сцену, як і українських артистів на російську. Іноді після перегляду рішень (або завершення терміну заборони), росіяни знову виступали для українського глядача. Зокрема, показовий кейс вищезгаданого репера Баста, який у червні 2021 року дав свій концерт у Києві [63].

Переходячи до сучасного етапу, а саме подій 24 лютого 2022 року (повномасштабне вторгнення РФ в Україну), зовнішня політика України перейшла в режим максимального розширення міжнародних коаліцій. Документи Єврокомісії за 28 лютого 2024 року свідчать, що на четвертий день війни Україна

подала заявку на членство в ЄС [138]. З позиції Європейського Союзу таке рішення важко скасувати, «не втративши власне обличчя», тому вже в червні 2022 року Європейська рада надала Україні статус кандидата. Трагічний період в історії України змусив прискоритися європейські інституції, бо вже в грудні 2023 року було ухвалено рішення щодо відкриття переговорів про вступ України до ЄС [102]. Станом на початок 2026 року на сайті Єврокомісії Україна все ще значиться як країна-кандидат, а значить, переговори формально розпочато.

Паралельно з європейською співпрацею, образ України впродовж усього періоду незалежності формувався також крізь оптику українсько-американських відносин. В даному випадку йдеться про трансформацію, демократизацію та безпеку. Вимір Сполучених Штатів починається з базового акта міжнародної суб'єктності — США визнали незалежність України 25 грудня 1991 року. Це важливий символ, бо саме тоді Україна з'являється в зовнішньополітичній мові США як самостійна держава. І як з європейськими відносинами, однією з найголовніших подій взаємин Америки та України 90-х є ядерне роззброєння. Важливо, що у Тристоронній заяві від 14 січня 1994 року, окрім руху України до без'ядерного статусу, США бере на себе відповідальність за підтримку процесу демонтажу в межах програми Нанна-Лугара [156]. Окрім юридичного каркасу, показовим є візит в Україну президента США Білла Клінтона у травні 1995 року. Під час виступу в Києві він формулює перші, але важливі для двосторонніх відносин, тези, означаючи подію як символ історичного кроку в майбутнє: «Для мене велика честь бути першим американським президентом, який виступив перед народом вільної та незалежної України» [87].

Міцнішими та більш видимими стосунки стають після 2014 року, коли Україні як ніколи необхідні безпекові гарантії. США запроваджують санкційну політику щодо Росії як відповідь на підлив суверенітету України. Зокрема, сайт Держпарламенту розміщує «Виконавчий наказ 13660», в якому описується санкційний механізм щодо осіб та структур, причетних до порушення територіальної цілісності України [158]. Разом з цим розгортається масштабна

фінансова підтримка, кредитні гарантії у розмірі 27 мільярдів доларів, задля стабілізації економічного становища, підтримки вразливих домогосподарств. Тож наприкінці 2010-х міжнародні відносини України та США працюють здебільшого в напрямку безпекової співпраці. Зазначено, що після 2014 року адміністрація Б. Обама надавала Україні, здебільшого, нелетальну допомогу, однак з приходом до влади адміністрації Д. Трампа оголосила про готовність надати зброю [89]. Кульмінацією цих стосунків, до подій 24 лютого 2024 року стає візит президента В. Зеленського до Вашингтону 1 вересня 2021 року. Заява про спільне партнерство підкріплена документом на сайті Білого Дому, де акцент робиться на міцність зв'язків, зокрема, про спільну роботу «...над вирішенням глобальних викликів, включаючи енергетичну безпеку та диверсифікацію, зміну клімату та пандемію COVID-19» [57].

Після повномасштабного вторгнення у 2022 році, США стають одним з головних каналів військової допомоги. На рівні статистики фіксуються десятки мільярдів доларів підтримки, веб-ресурс Міноборони США від 8-9 січня 2025 року зазначає, що США «виділили понад 66,5 мільярда доларів на допомогу у сфері безпеки, включаючи приблизно 65,9 мільярдів доларів з 24 лютого 2022 року» [103].

Паралельно фіксується практика регулярних контактів на рівні державних лідерів — телефонні дзвінки, відеозв'язок. Окремим пластом у інформуванні американської спільноти про трагедії українського народу стають виступи В. Зеленського. Звернення до Конгресу США (зокрема, березневі 2022 р.) з перекладом досвіду України на американську мову прав та свобод мало високу легітимність серед учасників Конгресу [147]. Особливо показовим став візит Джо Байдена до Києва 20 лютого 2023 року, попри постійні обстріли з боку РФ, під час якого повторюється ключова формула — підтримка «for as long as it takes / стільки, скільки потрібно». У червні 2024 року американська підтримка набуває форми довгострокової безпеки — відбувається підписання 10-річної безпекової угоди.

Президентські вибори 2024 року, зміна правлячої партії США та вихід на арену вдруге Д. Трампа, окреслює появу нового стану взаємостосунків. Окрім

продовження військової підтримки, тема переговорів та умов миру зі сторони США набирає обертів: 1) держдепартамент Сполучених Штатів у січні 2025 року зазначає, що українська делегація висловила готовність прийняти пропозицію щодо 30-денного перемир'я; 2) повідомлення у The Wall Street Journal та The Washington Post описують рішення про тимчасове припинення військової допомоги заради тиску для стимулювання переговорів; 3) європейська аналітика, оцінюючи обсяг військової допомоги, описує американські внески як «частково заморожені» у 2025 році, порівняно з попередніми роками [159].

Отже, зовнішня політика України кінця ХХ – початку ХХІ століття може бути розглянута як певна переодіаза, де кожен з етапів характеризується новим уявленням про Україну, а отже, й потенційними екранізованими відображеннями цих процесів. Отже, можна виділити чотири етапи, зокрема:

- 1) Пострадянський період (1990-і) — Україна бореться за суверенність, часто окреслюється через інерцію СРСР;
- 2) Мультивекторність (2000 - 2013) — балансування між Заходом та Сходом, газові конфлікти;
- 3) Гібридна війна (2014 - 2021) — Україна стає видим суб'єктом на європейській та американській політичній арені через війну на сході України, поступова відмова від російських зав'язків;
- 4) Закріплення європейського курсу в умовах війни (2024 – сьогодні) — Україна одночасно воює і реформується, ЄС закріплює статус України як кандидата.

#### **4.2. Перші згадки України в світовому кінематографі (початок ХХ століття)**

Візуальні тексти із демонстрацією України та українців у світовому кінематографі «на зорі» розвинення аудіовізуального мистецтва, навряд чи можна назвати вдалими, або достовірними. Більше того, видимість України в

сучасному політичному сенсі, в таких роботах повністю відсутня. Ранній екран, у пошуках технологічного прориву та універсальної мови запису кіносценарію, частіше за все не заглиблюється в проблематику, а бере готові тексти та перетворює їх на видовище. У цьому процесі важливим елементом виступає авторитетність для західного глядача — класичний європейський роман, російська класика тощо. Тому ранні образи України – це, в сучасному сенсі, екранізації/адаптації за мотивами історичних епопей, пригодницьких міфів та мелодрам. Згодом, ці сюжетні формули будуть накопичуватися, повторюватися та ставати стереотипами.

Показовим прикладом входу української теми в світовий аудіовізуальний простір є німецький німий історичний фільм «Мазепа, народний герой України» (реж. М. Бергер, 1919 р.). Сама назва картини працює як потужний жест, пропонуючи глядачу конкретну територію, що має конкретного унікального героя. Не враховуючи зміст та достовірність подій, що описані в картині, використання топоніму «Ukraine», бодай на рівні рекламного заголовку, здається унікальним. Першопричинами можуть слугувати події 1918–1919 рр., а саме Берестейський мир між УНР та Центральними державами, що означав визнання України та тісні контакти, зокрема з Німеччиною. Однак, кінокартина, попри назву, тяжіє до образу Івана Мазепи як героя-коханця, ігноруючи Івана Мазепу як політичну фігуру, українського гетьмана. Цей процес окреслюється в оглядовій статті А. Пащенко «Іван Мазепа» 1918 року: кінематографічне не/відкриття України», в якому авторка зазначає, що картина артикулює Україну, проте візуально розчиняє її в абстрактному слов'янському вимірі, промовляючи назву країни лише один раз за весь хронометраж картини [44].

Сюжет фільму розгортає дію наприкінці XVII століття, коли Іван Мазепа перебуває на службі при польському королі Яні II Казимірі. Кінець воєнних подій робить з Мазепи героя, що змушує ображеного польського графа Черніна вдатися до інтриг та помсти. В рамках навіть короткої фабули можна зрозуміти, що історія персоналізована, тобто режисерська робота зводить історію до

фізичної особи, що несе на собі дух конкретної нації. В контексті німого кінематографу, який не має синхронної аудіальної підкладки, подібний виклик змушує тримати наратів виключно на візуальних образах, жестовій та мімічній експресії, ритмах монтажу (іноді в інтертитрах). Маркери національного тяжіють до європейської естетики — мармурові колони палаців, лицарські обладунки як частина інтер'єру, панські головні убори з пір'ям (*іл. 13–14*).

Картина, хоч і може виявитись привабливою за рахунок унікального неймінгу, однак в рамках відтворення українського досвіду стає формальністю через відсутність впізнаваних культурних практик та елементів козацького побуту. Унікальною картину робить повна відсутність, на той період часу, сталих стереотипів про Україну, що може свідчити як про незаангажований погляд, так і «невидимість» країни для загалу, відсутність чіткого іміджу зі стабільним набором образів та знаків.

Подальший крок світового кінематографа в дослідженні української естетики вимальовує закономірність — ключовим вузлом репрезентації України стає зображення козацтва, зокрема в екранізації знайомих світу культурних текстів. Так працює німецький німий фільм «Тарас Бульба» (реж. В. Стрижевський, 1924 р.), заснований на повісті українського письменника М. Гоголя. На відміну від попередньої, картина поставлена іммігрантом з Російської імперії, що народився у Катеринославі (нині Дніпро, Україна), і з першого кадру можна відзначити іншу логіку репрезентації українського колориту. З першого інтертитру, фільм намагається увести глядача в українську культурну матрицю. Для нас не просто називають героя, а проводять короткий екскурс у поняття козацтва, його військового ладу, створюють уявлення про табір-осередок під назвою Січ. Режисер миттєво занурює глядача у сеттінг картини зі своїми правилами та ритуалами. Сучасний український глядач з експозиційних кадрів впізнає «класичні» козацькі ознаки — зачіска «оселедець» (маркер ідентичності та військового стану), вишиті сорочки та шаровари. На відміну від оповіді про Мазепу, екранізація Тараса Бульби робить акцент на груповій впізнаваності. Фільм наповнює Січ деталями побуту, що

працюють як етнографічні маркери (*іл. 15-17*). Засобами фізичної дії, найголовнішим засобом виразності німого кіно, створюється відчуття живої громади: привалившись до пивної бочки, козак голить товаришеві голову, інший каменем заточує шаблю, група козаків на підпитку глузує з чоловіка єврейського походження. Сценографія українськості представлена як в бойових сценах, так і в повсякденних ритуалах чоловічого товариства .

Разом із тим, фільм одразу виводить глядача за межі однієї локації, розширюючи для закордонного глядача географію козацької України. У кадрі — Київська семінарія, в якій навчається син Тараса Бульби, Остап (картина демонструє його «підмакітрену» стрижку як ознаку юнацтва). Важливо, що фільм демонструє не тільки воєнний табір, а місце, де відбувається навчання, виховується дисципліна, хоч і за допомогою фізичного покарання. Візуальна частина занурює глядача в етнічний сільський ландшафт з хатами-мазанками, дворами та натяками на сезонний побут. У сценах святкового гуляння — танці, зокрема «гопак», гра на сопілці. Фільм працює як культурний атракціон, що завдяки тілесності передає бурхливу енергію українського народу. Окремою лінією працює образ степу, що для головних героїв постає як символ свободи та постійної загрози одночасно.

Так, якщо враховувати сучасний контекст, картина звертається до екранної міфологізації України, де козацьке братство є колективним героєм, а війна — природним станом. Всі рішення героїв радикалізуються до двох площин: або свій, або чужий. З іншого боку, задача режисера полягала в тому, щоб адаптувати літературне першоджерело, що саме по собі задавало жорсткі рамки для будь-яких інтерпретацій. Митці 1920-х в європейському студійному кіно тільки відкривали для себе цей вид медіуму, тому намагалися доводити серйозність через адаптацію класичних літературних текстів.

Принципово інший вид репрезентації, що зберігся у світовому кінематографі до періоду Незалежної України, демонструє картина «Скрипаль на даху» (реж. Норман Джевiсон, 1971 р.). Відзначимо, що картина є продуктом США та створена за мотивами бродвейського мюзиклу з аналогічною назвою,

який, своєю чергою, заснований на книзі єврейського письменника Шолом-Алейхема (Соломона Рабіновича, родом з України). Сюжет картини розповідає про вигадане українське село Анатевку, що розділене на дві частини: українську та єврейську. Головний герой — молочник Тев'є, житель єврейської половини села, мріє видати своїх дочок заміж. Як і в літературному першоджерелі, українські топоніми не мають принципового значення в сюжеті твору, тому автор навмисно підміняє їх вигаданими. З одного боку, це ніби прив'язує сюжет до України, однак поза кількома назвами глядач не має можливості оцінити український культурний світ. Україна в рамках даного продукту виступає територією, на якій розміщено історію про єврейську меншину. Цим фільм принципово відрізняється від двох попередніх фільмів про козацтво.

Візуально картина демонструє українське село через образи дерев'яних будинків, брудних доріг, тісних інтер'єрів. В кадрі відсутні маркери, які б зчитувалися як українські (мова, побут, костюм), натомість домінують традиції єврейської спільноти (*іл. 18–19*). Отже, локальна специфіка розчиняється в протистоянні головного героя з царською Росією. Зрозуміло, що за часів «Холодної війни» та т.зв. «Залізної завіси» було проблематично організувати зйомки на території України — однієї з республік СРСР. Тому зйомки відбувалися у Югославії (нині Хорватії) та частково у Великобританії.

Два ключових персонажі мюзиклу пов'язані з Україною — Перчик, єврейський студент київського університету, та українець Федько. Роль Перчика зводиться до світоглядного протистояння, де він виступає як носій модерних релігійних ідей та більшовицьких поглядів, з якими він познайомився у столиці. Українець Федько вступає у романтичні стосунки з дочкою єврейського молочника. Подібно до персонажів шекспірівської трагедії, головний герой проти заручин дочки з «неєвреєм», що змушує закоханих обручитись таємно у православній християнській церкві, що назавжди відрізає батька від доньки. Тож, українське, хоч і не представлене головним антагоністом твору, все одно несе у собі сенс відмінності між спільнотами.

«Скрипаль на даху» демонструє варіант репрезентації, де українська територія та українська етнічна спільнота можуть бути артикульовані, але візуально не акцентовані.

У підсумку, точкові прояви України в світовому кінематографі ХХ століття показують три різні варіанти репрезентації: 1) номінативний жест без стабільного візуального наповнення; 2) впізнавана форма через набір ефективних знаків (козацький побут, архітектура, український національний костюм, хореографія); 3) розчинення в імперському/східноєвропейському тлі.

### **4.3. Імаготипи України та українців у західному кінематографі ХХ – ХХІ ст.**

#### ***4.3.1. Українці в імаготипах американського та європейського кіно 1991 – 2022 рр.***

Голлівудський та європейський кінематограф є одними з найвпливовіших сучасних систем виробництва стереотипів про етнічні спільноти. Зокрема, через активну дистрибуцію свого продукту на міжнародні ринки, створені стереотипи мають здатність легко закріплюватися в уяві реципієнта. Подібні образи працюють як скорочені культурні коди, завдяки яким аудиторія з легкістю ідентифікує походження персонажа чи територіальний простір, де відбувається дія картини. Проблематика таких зображень лежить в площині редукування образу до набору одноманітних ознак. На кшталт, образ Франції може зводитись до позитивних уявлень про гастрономію, Паризьких тижнів моди, романтичної атмосфери, або, як Японія періоду Другої світової війни репрезентувалась через негативні образи «ворога», і закріпилась в уявленні тогочасної аудиторії типажамі лиходіїв та «жовтої небезпеки».

Для дослідження сталих образів України в міжнародних аудіовізуальних творах періоду 1991 – 2022 рр., обрано імагологічний метод. Аналіз спирається на три складові: імаготема — повторюваний сюжетний / сенсовий мотив; імагема — конкретна ознака образу (ім'я персонажа, топонім, професія, типаж,

акцент, костюм, поведінкова деталь, тощо); імаготип — стійкий узагальнений образ. У запропонованому корпусі буде використано три типи джерел: 1) голлівудські та американські твори, в яких українці постають головними, або другорядними персонажами із видимими маркерами української ідентичності; 2) європейське кіно, в якому Україна постає через поняття травми, історичної пам'яті; 3) аудіовізуальні продукти, в яких Україна функціонує як територіальний чи геополітичний знак (*табл. 5*).

Зазначимо, що не кожна згадка містить пряме і очевидне зображення персонажа українського походження. Частина джерел, скоріше, репрезентує проблему розмиття ідентичності — українці, росіяни, радянські євреї, жителі колишнього СРСР. Для даного випадку цікавим є дослідження образу у цілому, зокрема механізми символічного змішування українців з ширшим пост-радянським простором. Тільки цей процес сам по собі є однією з імаготем західного кінематографу досліджуваного періоду.

Конкретизуємо прямі та непрямі репрезентації. *Прямі* ілюструють ті випадки, коли персонаж/сюжет чітко, за допомогою топонімів, діалогів, титрів, називає Україну, українське місто чи дає контекст, який може бути пов'язаний тільки з Україною. У *непрямих* згадках українська ідентичність розчинена в розмаїтті східноєвропейських образів, і ідентичності персонажів змішуються. Однак, такі маркери також можуть слугувати частиною репрезентації, формуючи уявлення про проблему.

Хронологічно екранні матеріали діляться на три чіткі часові проміжки. 1990 – 2000 рр., у яких офіційно незалежна Україна входить в уяву пересічного іноземця через образи мафії, бандитизм, географічні точки іммігрантських кварталів. Період 2003 – 2013 рр. активніше представлений за рахунок образів торгівлі зброєю, сексуального рабства, трудової міграції. Після 2014 року та подій Євромайдану, українець постає як учасник супротиву та носій політичної ідеї. Окремо виділяються екранні згадки трагедії на Чорнобильській АЕС, які періодично фігурують в кожному із зазначених часових періодів.

Найстійкішою репрезентацією українців як в радянському, так і західному кінематографі, можна вважати *імаготип «ворога»*, який найчастіше виражається через образи негативних персонажів, головних злодіїв/антагоністів картини. Найпоширенішими типажами є герої, показані в складі кримінальних угруповань, зокрема мафіозні лідери, контрабандисти, торговці зброєю та корумповані політики. На рівні імагеми цей імаготип може бути ідентифікований за рахунок грубого слов'янського акценту, а також через героїв, що мають прізвища, на кшталт, Сірка. Територіально українці імаготипу «ворога» розміщені в локаціях портів, нічних клубів, етнічних ресторанів. На рівні імаготеми домінують сюжети про торгівлю зброєю, помсту, рекет та бандитську честь, і кожен з зазначених сюжетів, безумовно, представляє небезпеку для американського спокою.

Особливістю імаготипу «ворога» є відсутність суттєвої різниці від інших представників пострадянського коду. Так, герої можуть ідентифікуватися як «людина з Києва чи Одеси», однак, окрім інформації про топонім та приналежність до конкретної нації, сюжет не має на меті розширення образу до повноцінного. Таким чином, імаготип «ворога» має і колоніальний вимір, адже Україна не отримує права на окремість, замість чого вбудовується в образ небезпечного сходу.

Одним з перших прикладів імаготипу «ворога» зазначеного періоду виступає фільм «Маленька Одеса» (1994 р.), Д. Грея. Хоча картина не має жодної вказівки на наявність персонажів українського походження, відсутні кореляції з українською Одесою в межах сюжету, цікавим є сам факт використання топоніму українського міста в емігрантському районі Нью-Йорка. Зокрема, район є декорацією, де розгортається родинна трагедія та мафіозне насильство. Імагема Маленької Одеси перетворюється на небезпечну діаспорну перифірію, що підтверджується в наступній роботі – «Збройовий барон» (2005 р.), режисер Е. Ніккола. Картину можна назвати однією з найпомітніших з наявних згадок українських персонажів, адже чи не вперше, український герой стає головним героєм історії голлівудського фільму. Юрій

Орлов, якого грає Ніколас Кейдж, в експозиції картини повідомляє глядачу, що він емігрант з української Одеси. Він, батьки та брат Віталій іммігрували під виглядом євреїв до «Маленької Одеси», або ж Брайтон-Біч.

У структурі сюжету, українська ідентичність Юрія майже не відіграє важливої ролі, окрім моменту, коли Юрій стає міжнародним торговцем зброєю. Саме розпад СРСР стає для героя можливістю повернутися в Україну. Причина практична — це можливість розкрадання колишніх радянських військових складів. Незалежність України Юрієм, чи іншими персонажами картини, ніяк не осмислюється. Так виникає імаготама, пов'язана з Україною як простором, що має неконтрольований арсенал зброї.

Візуальна образність «Збройного барона» підсилює цей мотив через оточення героя ящиками зі зброєю, військовою технікою, вантажними літаками. Одна з найвідоміших сцен фільму — це простеження «життя» кулі, показане від виробничого лиття до пострілу (*іл. 20–21*). Імаготама українця тут парадоксальна, бо за всіма ознаками (слов'янське ім'я, сімейний бізнес з рестораном «Кримський») герой Юрія — «інший» на теренах США, проте раціональність робить його близьким до західного капіталістичного світу.

Окремо виділимо, що образ Юрія Орлова частково корелює з образом реального торговця зброєю – росіянина Віктора Бута. Факт постає як симптом культурної підміни. Сценаристи західного аудіовізуального продукту можуть без проблем використати українську ідентичність, навіть спираючись на російський прототип. У результаті український образ може взяти на себе частину негативної складової, тільки через імовірну байдужість сценариста до відмінностей між російським та українським народом.

Другий сезон серіалу «Дроти» (2002 р.) відзначився появою персонажа українського походження Сергія Малатова. Він позиціонує себе як українця, однак його колеги по кримінальному бізнесу, часто не звертають на це уваги. Сцена в кафе є показовою взаємодією українця та американців, де, незважаючи на заперечення Сергія, що він «не росіянин», йому відповідають: «Та яка різниця?». Паралельно учасники бандитського угруповання жартома

називають його Борисом, популярним іменем серед іммігрантів з Радянської імперії, що на їхню думку підходить усім іммігрантам чоловічої статі зі Сходу, як «Наташа» усім представницям жіночої статі колишніх радянських республік. Деталь важлива, адже українська ідентичність ніби присутня, проте миттєво поступається більш сильним і розповсюдженим російським стереотипом.

Локаційно Сергій / Борис частіше за все знаходиться в міському порту, біля контейнерів із забороненим товаром, в темних автомобілях і промислових ландшафтах міста. Його функціональність в сюжеті обумовлена контролем логістики, перевозом секс-рабінь та «зачисткою» місць злочину після кривавої розправи. Окрім сцени діалогу із підтвердженням того, що Сергій є українцем, додаткових маркерів національної ідентичності в серіалі не виявлено.

Комедійний фільм «Будь крутішим!» (2005 р.) Ф. Гері Грей, є варіантом ідентичного механізму. Російські мафіозі демонструються незграбно, надмірно комічно та тілесно, представлені власниками невеличкого ломбарду та магазину з жіночим одягом для прикриття нелегальної діяльності. Володимир — лідер банди, візуально кодується через постійно травмоване обличчя та ненадійну перуку. Сумнівів в ідентичності кримінальної невдахи немає, окрім сцени конфлікту в офісі, де мимоволі лунає фраза: «Почекай, Володимире, я не знаю, як це робиться у вас в Україні». Знову постає проблематика змішування ідентичностей — глядач сміється, паралельно засвоюючи образ українця як бандита, або не звертає уваги, продовжуючи вважати українців та росіян чимось однаковим. Підкріплюється образ слов'янським акцентом з точковим використанням російських слів.

Сьомий сезон серіалу «Декстер» репрезентує складнішу версію імаготипу «ворога» через киянина Ісаака Сірка, лідера кримінального угруповання «Кішка». Від початку може здаватися, що Ісаак — типовий антагоніст серіалу, що з'являється на сезон, а після назавжди зникає. Проте образ українського мафіозі подається в трагічній площині — він збирається помститися за смерть коханої людини. Зокрема, характер героя не зводиться до примітивної жорсткості, натомість Сірко представлений інтелігентним, освіченим із

власним кодексом честі. Персонаж завжди одягнений в елегантний костюм, оточений багатством і розкішними віллами. Цікавим вдається позивний Ісаака — «Вовк», символ відданості та хизацтва, що може корелювати як з темою помсти персонажа, так і його характером.

Подібним чином створюється персонаж Ігоря Рабітова з серіалу «Банші». Його українськість також є частиною кримінального угруповання, простежуються теми помсти, родинної травми та насильства. Як і Сірко, персонаж Рабітова має глибинний контекст, зокрема через бажання поновити зв'язок із своєю дочкою. Позивний, знову в анімалістичній площині, — «Містер Кролик», хоча він стилістично вступає в антагоністичний конфлікт із характером самого Рабітова, не в останню чергу задля створення хибного враження.

Обидва випадки мають порожній етнічний маркер у зображенні української культури, адже, окрім акценту, топографічних назв, країни походження персонажів, Україна не набуває глибшого відображення. Хоч і важливо зазначити, що обидва персонажі стали культовими героями серіалу, що можна виділити як позитивний ефект для персонажів з українським корінням.

Отже, невід'ємним елементом імаготипу «ворога» виступає зв'язок України з просторами транзиту (порти, склади, борделі, прикордонні території). Навіть домівки героїв ніколи не зображуються як місце спокою та безпеки, частіше, як логістичний вузол для переправлення зброї. Відповідно, українські персонажі виступають агентами насильства. Ця модель особливо помітна у «Прослуховуванні», «Збройному бароні» та «Декстері». Також це типажі карикатурних бандитів, глобальних торгівців зброєю, елегантних мафіозі, професійних силовиків, що в сукупності формують образ українця як небезпечного чоловіка з пострадянського середовища. Найпроблемнішим аспектом цієї моделі залишається змішування України з Росією, за якої українська ідентичність втрачає унікальність.

Наступний блок репрезентацій тісно пов'язаний зі сферою сексуальності/тілесності та наданням інтимних послуг. *Імаготип «спокусника»* представлений як чоловіками, так і жінками. Відносно жіночих персонажів, відмітимо, що українки постають об'єктивованими та вразливими.

Частіше, зазначений імаготип представлений через жінку-жертву, втягнуту у проституцію. Через це жанрова приналежність аудіовізуальних творів, нерідко, оперує мелодраматичною та кримінальною імаготемою «дівчина в пастці». У фільмі «Порок на експорт» (2007) українська тема не є центральною. Основна лінія обертається навколо російської мафії та щоденника загиблої Тетяни, чия ідентичність залишається невизначеною. Водночас, українська секс-працівниця, яку в рамках сюжету називають виключно прізвищем – Кіріленко, уособлює в собі декілька імагем. По-перше, випадкова біографічна деталь дозволяє зрозуміти, що дівчина з Ірпеня; по-друге, Кіріленко разом з іншими жінками експлуатується російською мафією, чий тісний та темний бордель зображується в кадрі. Важливо, що робота українки не сексуалізується в межах сюжету, натомість демонструє її як частину небезпечної кримінальної системи.

Тему сексуального рабства продовжено у фільмі «Стукачка» (2010 р.) за режисурою української емігрантки Лариси Кондрацької. Українка Рая Кочан стає жертвою рабства у повоєнній Боснії. На рівні імаготеми Україна зображена як небезпечний простір, де жінка може бути викрадена через несприятливі життєві умови та кримінальні схеми. Українка не виступає «спокусницею» за власним бажанням, навпаки, героїня сексуалізована кримінальною системою, що прирівнює її тіло до товару. В картині можна почути українську мову у експозиційній сцені, що демонструє сварку між Раєю та її матір'ю. В ході конфлікту Рая біжить з дому, і сцена змінюється зображенням Батьківщини-мати, вантажівкою з написом «Переяславський хліб» і зваблюванням фотокамери в місцевій фотостудії. Згодом Рая показана в притулку для жертв сексуального рабства (вона змогла втекти від торгівців жінками, проте в ході роботи з американською поліцейською над судовою справою у викритті

торгівців, Рая знову опиняється в заручниках, що згодом призводить до її трагічної загибелі). Вразливість положення жінок в обидвох прикладах може викликати співчуття, звідси дуальна природа образу - моральна симпатія до жертви / редукція України до безпорадності.

У картині «Перевізник 3» (2008 р.), українська жінка принципово інша. Валентина, чий батько — міністр України з охорони навколишнього середовища, викрадається заради шантажу щодо ввезення токсичних відходів в Україну. З одного боку, персонаж Валентини редукується до імаготеми «дівчина в пастці», яка неодмінно буде врятована героєм Джейсона Стетхема. З іншого боку, її поведінка кодується як еротизована та хаотична, адже навіть в умовах смертельної небезпеки вона продовжує спокушати свого визволителя. Негативним аспектом образу Валентини є її редукція до вантажу, який необхідно доставити. Сама героїня не вдається до складних криміналізованих та політичних інтриг.

Не менш важливою у контексті дослідження є сцена в машині, де охоронець підіймає питання однаковості росіян та українців, на що Валентина різко заперечує, показуючи, що ми різні, торкаючись серця та чола. Прикметною є й подорож героїв до Одеси. Зокрема зйомки відбувались на натурі в Україні, тож візуальні образи чорноморського порту ілюструють справжні українські терени, а кабінет батька Валентини прикрашає портрет колишнього президента Володимира Ющенка, що можна розцінювати як маркер актуальності, враховуючи, що вихід картини відбувався як раз за часи його президентства (іл. 22-24).

Чоловічий образ в контексті імаготипу «спокусника» можна побачити в серіалі «Дві дівчини без копійчини» через фігуру одного з найпопулярніших українських персонажів в закордонних сітках — збоченого кухара Олега. Образ персонажа будується через жарти з підтекстом, спрямовані на майже всіх персонажів жіночої статі, що робить атмосферу для всіх некомфортною. Персонаж не дотримується гігієнічних норм, що робить його роботу на кухні закускою ще більш комічною.

Окрім характеристики українець-збоченець, відбувається ще один епізод змішування українців та росіян через сцену з портретом оголеного Путіна на ведмеді в квартирі Олега. Персонаж зазначає, що цей портрет є символом влади та багатства, і зазначає, що всі люди «його народу» мають таку міцну тілобудову, як у президента РФ. Проте Олег не є антагоністом історії, навпаки, в більш пізніх сезонах він частіше акцентує увагу на важливості родинних зав'язків. Тож за рахунок багатосерійності, персонажа варто розглядати як амбівалентного, де девіантна поведінка стає фоновою візитівкою українського героя.

У фільмі «Шпигун, який мене кинув» (2018 р.) постать сексуального об'єкта виражена через іммігранта Віктора, який уособлює в собі сексуальну прямолінійність, і тілесну незграбність. За сюжетом, українець є найманим вбивцею, який втручається у довіру до подруг / головних героїнь фільму. Невдовзі, в спробі вбити одну з дівчат, Віктор голяка падає з балкону та вмирає. Показовою є сцена знайомства з Віктором, де на питання, як правильно казати — «Ukraine» або «the Ukraine», він відповідає, що це неважливо. Так само сценаристам неважлива мотивація, соціальний контекст, в якому знаходиться найманий українець. Його роль зводиться до однієї складової — бути кумедним.

Узагальнюючи, імаготип «спокусника» є глибоко асиметричним. Українська жінка найчастіше виступає жертвою аб'юзивної поведінки кримінальних угруповань; український чоловік – джерело сексуальних жартів. Обидві рамки занадто тілесні, задля того, щоб додатково розгледіти виразну українську ідентичність.

Наступний *імаготип* — «імігрант». Основна тема даного імаготипу — це персонажі, що мають сюжети переселення з України в європейський або американський осередок. Найчастіше образи українців втиснуті у сфери обслуговування, що додатково підкреслюється комічними ситуаціями адаптації в нових реаліях. Імагеми — ламана англійська, побутова прямолінійність, страх депортації. Так, фільм австрійського режисера У. Зайдля «Імпорт Експорт» (2007 р.) демонструє один з драматичніших, серед репрезентації українських

персонажів, приклад імаготипу імігранта. Українка Ольга постає в двох ролях — мати-одиначка і медична працівниця, яка через власну економічну кризу шукає способи заробітку та, з рештою, виїжджає до Австрії, де працює прибиральницею в будинку для літніх людей. Візуальна мова «Імпорту Експорту» підкреслює відмінність між Сходом та Заходом. Українські епізоди позначені відчуттям матеріальної занедбаності. Тло, на якому розгортається драма Ольги, насичено образами пострадянського індустріального ландшафту: крізь труби металургійних заводів постійно валить дим, сірі багатоповерхівки виглядають не як місце дому, а скоріше продовженням промислового пейзажу; інтер'єри квартир з жовтими строкатими шпалерами та тьмяним світлом, створюють атмосферу з якої хочеться втекти (*іл.* 25-28). Однак імміграція в житті Ольги, не принципово змінює парадигму — інфраструктура та інтер'єри змінилися на стерильні, проте однаково непривітні.

Дослідниця А. Парвулеску в роботі «Імпорт/експорт: домашня праця в міжнародному контексті» розглядає картину під переосмисленням європейського руху людей. Зокрема, згадується Маастрихтська угода, що фактично створила ЄС 7-го лютого 1992 року. У цьому контексті набули важливості чотири чинники, так звані, «свободи ЄС»: свобода руху товарів, свобода руху послуг, свобода руху капіталу та свобода руху людей. На папері цей підхід виглядає революційним, однак авторка ставить питання — «хто саме отримує вигоду від цієї свободи?». Основою критики підходу, стає положення про свободу руху людей, в якому вільне пересування уособлюється не з інтеграцією в європейський простір, а з можливістю отримання вільної робочої сили [141].

У фільмі Ольга стає частиною цього процесу — вона не туристка, не рівноправна громадянка Австрії. Так, лексика в назві фільму вже принижує положення героїні картини. Людина відносить себе до товару, адже зазвичай слова «експорт та імпорт» використовуються по відношенню до машин, продуктів, газу чи зернових культур.

Імаготип спокусника також частково присутній в концепції даного персонажа. Низка сцен, що відбуваються в Україні, демонструє спроби Ольги

розпочати роботу у вебкам-індустрії. Оголені тіла в цих епізодах не фетишизуються. Замкнена кабінка вебкам-індустрії не має нічого спільного з відчуттям самореалізації, про яке мріє Ольга. Простір радше нагадує пташину клітку, в якій домінуючий голос збоченого клієнта наказує, які позиції повинна прийняти героїня. У. Зайдль створює українську героїню витривалою та прагматичною, що не зупиняється перед можливими викликами, і врешті знаходить щастя у спершу непривітній Австрії.

Повертаючись до серіалу «Дві дівчини без копійчини» та другорядного персонажа Олега, важливо зауважити, що окрім жартів «нижче пояса», він є носієм імаготипу імігранту. Персонаж працює кухарем у закладі громадського харчування. Комічний ефект виникає через неможливість Олегом засвоїти соціальні коди американського простору: його «іншість» виражається протидією нормам західної гендерно-чутливої політкоректності.

Показовою є поява киянки Петри у другому сезоні серіалу «Емілі в Парижі». Функція героїні зводиться до одного епізоду: вона має екстравагантний смак в одязі, говорить ламаною англійською, паралельно вивчаючи французьку, любить все безкоштовне, тому вдається до крадіжки в брендовому бутіку. Візуально Петра протиставляється паризькій вишуканості, де навіть гіперекспресивна американська імігрантка Емілі, відчуває поряд з нею дискомфорт. Її образ формується на перетині імагем про «поганий смак», «бідність» та «страх депортації». Подібна репрезентація є показовим прикладом того, як мінімальна екранна присутність може запустити ланцюг обурення серед глядачів. «Емілі в Парижі» неодноразово звинувачували в поширенні образливих кліше, безпосередньо, й про французів. Проте українська імігрантка не отримує надалі компенсаторної глибини, і просто зникає. Обурення українців перейшло з побутових балачок в політичний простір, і тогочасний міністр культури та інформаційної політики України Олександр Ткаченко відкрито назвав образ Петри неприйнятним.

Інший варіант імігрантської теми продемонстровано в пригодницькому роуд-муві «І все освітілось» (2005 р.) режисера Л. Шрайбера. Українець Алекс,

разом із своїм дідом, супроводжує американського єврея Джонатана в подорожі Україною, щоб знайти жінку, яка врятувала його діда під час Другої світової війни. Показово, що персонаж українського походження не відіграє роль мігранта в картині, проте неможливо не зазначити унікальний прецедент, в якому українець виступає провідником для американського персонажа, а не навпаки.

У контексті аналізу візуальної специфіки картини, важливо зауважити, що це один з небагатьох прикладів, де автор не вдається до холодної кольорової палітри при зображенні України. Соняшникові поля та лани з сатурованими жовтими і зеленими відтінками, абсолютно не нагадують сірі та похмурі індустріальні образи, з того ж «Імпорт-Експорт». В картині Шрайбера, Україна — це ландшафт пам'яті, що стає ланкою не тільки між двома поколіннями онука та дідуся, але і між двома різними ідентичностями — американською та українською. Зауважимо, що сценарій часто звертається до питань відмінностей цих двох світів, зокрема, через комічний контекст. Сцена у придорожньому українському готелі протиставляє сучасні, на той період, цінності американця. Герой Є. Вуда відмовляється від куштування м'яса, що викликає подив з української сторони — «Чи він хворий?»; персонажі згодом пояснюють, що «в Україні все подається з м'ясом».

У низці закордонних серіалів, кухня — це частина образу українських іммігранток. Репрезентація відбувається завдяки стереотипам про патріархальну українську жінку. Наприклад, в серіалі «Доктор Хаус» (2004 р.), українка Домініка використовує кулінарію як спосіб соціальної взаємодії: власноруч випечена паска як подарунок під час знайомства з працівниками лікарні, зустріч інспектора міграційної служби українським книшем. Так, літня хатня робітниця Магда з серіалу «Секс і місто» (1998 р.), хоч не демонструє кулінарні здібності, і більшу частину сюжету проводить в ролі няні, починає свою екранну подорож в серіалі з кухні, де повчає американку щодо випікання пирогів для налагодження стосунків з чоловіками та дарує їй скалку.

Характер визначено імаготипу, дуальний. Репрезентації українців відбуваються через комізм, однак вони не представлені карикатурою. Кожен з

описаних героїв знаходиться на відносно низьких кар'єрних позиціях, опиняється в складних фізичних умовах обслуговуючої праці, проте не виглядає внутрішньо зламанним. Їхня органічність в просторі свідчить лише про силу адаптації і внутрішню стійкість. Найпроблемнішими є образи, де характер персонажа зводиться до однієї поведінкової вади (крадіжка Петри з «Емілі в Парижі»).

#### *4.3.2. Україна як свідок пам'яті та територія катастроф у кінематографічних згадках світового кіно 1991 – 2022 рр.*

Поруч із репрезентаціями українських персонажів, відбувається процес конструювання образу України в західному кінематографі досліджуваного періоду. Зокрема, зображення території як країни історичної травми. У цьому контексті, травма не уособлюється як конкретний герой з українським паспортом, а розчиняється в самому ландшафті. Україна виступає активним учасником оповіді. Імаготип «свідка пам'яті» пов'язаний з травмуючим українським досвідом імперської влади, трагедією Голодомору та Голокосту. На відміну від вже зазначених імаготипів, цей, найменш карикатурний, бо частіше оперує в складі сюжетів на основі реальних подій. Головна імаготема — пам'ять, яку необхідно відновити після тривалого замовчування.

Попередньо згаданий фільм Л. Шрайбера «І все освітілось» демонструє український простір як місце пошуку зруйнованого штетлу Трохимбрід, звідки походив дід головного героя Джонатана. Коли американець прибуває в Україну, його супроводжують молодий перекладач Алекс та його дідусь у якості водія, який спершу демонструється грубуватим і відстороненим. Поступово сюжет фільму розкриває діда Алекса як свідка трагічних подій на Волині. Він знає, що штетл був зруйнований нацистами, більш того, його особиста пам'ять про місце пов'язана з провиною — під час розстрілу, тоді ще хлопчик, повинен був засвідчити єврейське походження свого друга, фактично обрікаючи його на смерть.

Візуальна образність України у згаданій стрічці забарвлена насиченими кольорами природних ландшафтів, проте часто вдається до образів пустого поля, стареньких машин, що їдуть уздовж «безкінечної дороги» майже в нікуди, самотньої жінки, що зберігає коробки з речами загиблих (*іл.* 29–30). Американець не знаходить конкретну географічну точку на карті, яка б слугувала офіційним музеєм трагічної пам'яті. Натомість сама подорож перетворюється на послідовність архівних спогадів: фрагменти свідчень, випадкові флешбеки з зображеннями закатованих єврейських тіл, стають основним лейтмотивом, що врешті-решт вибудовується в цілісну картину трагедії на українських землях.

Кінострічка канадського режисера Дж. Менделюка «Гірки жнива» (2017 р.) продовжує тему репрезентації травматичного минулого України, зануривши західного глядача у період Голоду 30-х років ХХ століття. Американізація української історії відбувається за рахунок двох елементів: 1) мелодраматичної лінії українського художника Юрія та його коханої Наталки; 2) створення динамічного односкладового конфлікту-протистояння російського села та радянського режиму. З погляду імагології – спроба показати українця не тільки в ролі жертви, але й борця за свободу, вдається гарним зсувом у бік більш позитивних репрезентацій в західному кіномистецтві.

Однак, картина «Гірки жнива» тяжіє до створення містифікованої версії минулого. Українське село зображене як фантастична територія з ритуалізованим значенням для кожного процесу (*іл.* 31-33). Побут селян естетизується у символічній формі: українське тіло в білому полотні, золоте поле, вишиті сорочки, обрядові танці, пускання вінків по воді. «Голлівудська» ідеальність, що виражена у нафарбованих акторських обличчях, ідеально-білих сорочках, мізансценуванні, що «ніби під лінійку» розміщує предмети та персонажів в кадрі, додає загальному образу відчуття штучності, в кращому випадку, театралізованості.

Перевага картини «Ціни правди», або «Містер Джонс» (2019 р.) у прямому зв'язку трагедії з інформаційною війною. Імаготема не обмежується

голодом як фізичним явищем; важливішим аспектом є боротьба за право називати речі своїми іменами: голод — голодом. За сюжетом, журналіст Гарет Джонс вирушає у підпільну подорож Україною, де на власні очі бачить вимерлі села. Дивом уникнувши арешту завдяки своєму політичному статусу, Джонс повертається на Захід, однак його публікації про Голодомор тонуть у хвилі заперечень з боку правлячих партій.

Українські персонажі стрічки переважно мовчазні, фрагментарні. Вони показані у темних хатах та засніжених ландшафтах, що підсвічуються холодною, майже безбарвною кольоровою палітрою. Картина, з точки зору репрезентації, показує Україну як свідка трагедії, але, що не менш важливо, інституційний голос говорить про цю правду відданому закордонному журналісту.

Дослідниця кіно Черкасова Н., у своїй розвідці про зображення Голодомору на екрані, зазначає, що картина створена «для широкої міжнародної аудиторії, яка, можливо, не знає історії України навіть на базовому рівні». Зокрема, відзначає велику продакшен-компанію за участі Великобританії, Польщі та України [66]. Така теза може пояснити вибір головного героя – окрім того, що це байопік, який фокусується на історичних документах, презентація українського контексту може легше увійти в парадигму закордонного глядача через «свого», англомовного і зрозумілого героя.

Польський фільм «Волинь» (2016 р.) Войцеха Смажовського пропонує значно конфліктніший образ. У центрі наративу — польська пам'ять про Волинську трагедію. З етичного погляду цей кейс потребує особливої обережності, адже українці часто опиняються в ролі етнічного ворога або учасника колективного насильства. Завдання нашого дослідження полягає не в підтвердженні/спростуванні історичних оцінок, запропонованих фільмом, а саме в аналізі репрезентаційного механізму. «Волинь» конструє українськість через сільське середовище, релігійні й націоналістичні символи (вишиванки, тілесне насильство та безперечна сила натовпу). Імаготип «ворога» у цій стрічці має історико-національний характер.

Візуальна сила «Волині» значною мірою ґрунтується в генералізації. Камера не індивідуалізує українських персонажів, а показує їх групами, позбавляючи індивідуальності. У цьому криється небезпека такої репрезентації: окремі історичні образи розмиваються на більшість, що ризикує бути сприйнятою як уособлення всієї нації. Історична травма однієї спільноти може створювати негативний образ іншої, у цьому сенсі, стереотипізація належить не до голлівудських уявлень, а до європейських травм.

Як і в попередніх прикладах, імаготип «свідка пам'яті» не є однозначно позитивним. З одного боку, він повертає Україні моральну видимість, з іншого — ризикує зафіксувати українців мовчазними, тими, хто постійно очікує на допомогу від більш суб'єктних персонажів. У цьому полі, іноді, проступає більш складніший вимір — особиста трагедія стає нерозривною з власною безпорадністю, подекуди, колабораціонізмом з ворогом як стратегією виживання. Негероїчний, морально амбівалентний українець, рідко, але потрапляє у фокус зовнішнього погляду. Саме таку амбівалентність, хоч і в зовсім іншому жанровому ключі, пропонує фільм «Тенет» (2020 р.), який, звісно, не претендує на зображення реальної української трагедії. Фільм Крістофера Нолана відкривається сценою терористичної атаки в Київській опері. Україна не репрезентується як політичний простір, вона є лише точкою запуску глобального шпигунського сюжету. Натовп у концертній залі, спецпризначенці, плутанина між офіційною операцією і прихованою місією — працюють над створенням атмосфери загрози. Україна функціонує як геополітична сцена, де західні спецслужби розігрують власну партію. Українці не індивідуалізовані, бо вони є заручниками, фоном для бойової операції. Фігура, що позбавлена вибору, вписана в чужий сценарій насильства.

Важливо порівняти «Тенет» із документальними образами України після 2013 року. У «Майдані» київський натовп має голос, пісню та політичну вимогу. У «Тенеті» київський натовп виступає умовою для напруги чужого героя. Це показує, що схожі патерни, локації, можуть конструювати різні сенси: Україна як суб'єкт революції/ Україна як безіменний простір загрози. Сучасні

екшн-картини надають перевагу другій моделі, адже вона є зручнішою для швидкого жанрового впізнавання. Отже, у цій редукованій формі проступає той самий амбівалентний образ: українець не як жертва, а як той, хто просто намагається вижити всередині чужої гри. Паралельно з цим у світовому кінематографі функціонує менш потужний імагологічний механізм, в основі якого формується імаготип території-катастрофи. Місця аварії, секретної операції, терористичної загрози, навіть, пост-апокаліптичного страху. Найпотужнішою імагемою цього процесу є Чорнобиль: після 1986 року він перетворився на глобально впізнаваний символ техногенної катастрофи. У західному кінематографі українська трагедія часто віділяється від свого політичного контексту, функціонуючи як універсальна зона жаху.

Зокрема, «Заборонена зона» (2012 р.) прямо використовує Прип'ять як сеттінг для хоррор-сюжету. На екрані розгортається історія туристів, що відправляються на екстремальну екскурсію до міста-привида. В кадрі проілюстровано низку потужних імагем: порожні багатоповерхівки, іржаві дитячі майданчики, колесо огляду як візуальний маркер покинутості, військові блокпости (*іл. 34-35*). Важливо зазначити, що картина була знята в Сербії, тож реальних образів українського міста в картині не представлено. Також голлівудська машина додає трагедії Чорнобильської АЕС фантастичного елемента через зображення мутованих зомбі — колишніх жителів міста. Український простір функціонує винятково як декорація страху. Люди, які реально пережили катастрофу, заміщені жанровими монстрами. Ключова проблема «Забороненої зони» — це перетворення трагедії на атракціон, де західний турист їде за екстремальним досвідом. На рівні імаготеми це сюжет про небезпеку, що залишилася після СРСР». Навіть якщо фільм не висловлює прямої зневаги до українців, він відтворює колоніальний погляд: чужа катастрофа як матеріал для розваги.

Подібна редукція до жанрової локації відбувається в п'ятій частині екшен-франшизи «Міцний горішок: Гарний день, аби померти» (2013 р.). В останній третині сюжету, Джон Маклейн, герой за виконанням Брюса Уїлліса,

переноситься до чорнобильського регіону, де нібито заховані залишки радіоактивного урану. Іржавілі дорожні знаки з висіченим словом «Прип'ять», атмосфера занепаду, небезпека радіації, що подається через кадри покинутих будівель, і екшен-контекст з перестрілками та вибухами репрезентують Україну в форматі небезпечної периферії (іл. 36-37). У цій моделі немає жодної рефлексії про катастрофу, адже це ефектна декорація, що працює як семіотичне скорочення — дія відбувається в Чорнобилі, отже, простір уже маркований як небезпечний, поза нормою.

Однак серіал від стрімінг-гіганта НВО — «Чорнобиль» (2019 р.) — один із небагатьох, хто презентує значно складнішу структуру. Картина реконструює аварію 1986 року, зображує реакцію СРСР, і найголовніше, зосереджується на демонстрації роботи ліквідаторів, медиків та учених. Україна тут присутня як місце події: Прип'ять, Чорнобильська АЕС, Українська РСР. Однак у цьому візуальному ряді годі шукати специфічних українських елементів: архітектура Прип'яті подана як універсальна, радянська, без жодних вказівок на регіональну чи національну специфіку. Національна символіка: тризуби, вишиванки, український традиційний одяг в роботі повністю відсутні, що може бути коректне для подій у 1986 році в СРСР. Українське місто показане без жодних етнографічних деталей, які б вирізняли його з-поміж білоруського чи російського того ж періоду. Єдиним винятком можна вважати сцену з місцевими жінками, які продають молоко на станції, тут на коротку мить з'являється елемент сільської української говірки.

Візуальна мова серіалу вибудовується через сіро-зелену палітру, бетон, лікарняні коридори, захисні костюми, евакуаційні автобуси (іл. 38-40). Імаготема катастрофи поєднується з критикою системи брехні. Так, на відміну від «Щоденників Чорнобиля», серіал не експлуатує трагедію як простий атракціон жаху, а показує людську ціну замовчування та ідеологічної сліпоти. З української перспективи важливо відзначити суттєве обмеження: національний вимір трагедії майже повністю розчинений у радянському. Глядач бачить українську територію, але не завжди усвідомлює, що це територія сучасної

України. Утім, саме через цю універсальність серіал зробив Чорнобиль одним із найвпливовіших образів у світовому телебаченні.

Підсумовуючи, відзначимо, що Україна як територія-катастрофи може мати різні акценти: техногенна аварія, постапокаліптичний хоррор, терористична сцена. У всіх випадках простір стає більш упізнаваним, ніж люди. Це є головною проблемою топографічних репрезентацій: назви «Київ», «Одеса», «Прип'ять», «Чорнобиль», «Донбас» працюють сильніше, ніж конкретний український персонаж. І відтінок цих репрезентацій, частіше, стає знаком небезпеки або травми, аніж демонстрацією чогось більш позитивного.

#### **4.4. Імаготип «ворога» в російському кінематографі 1991 – 2022 рр.**

Військові дії Росії проти України з 2014 року, безумовно, не виникли мимоволі. Пропагандистська машина роками відточувала образ України як загрози для російського світу. Медіа-платформи РФ, зокрема кіно і телебачення, повністю контрольовані тоталітарним режимом Путіна, що цілком в дусі головного «нащадка» Радянського Союзу. Кінематограф працює з емоціями та образами, тож вони можуть надовго залишатися в пам'яті реципієнта, якщо драматургія, акторська гра та образи-символи здаються йому реалістичними. На відміну від згадок західного кіно, репрезентація України та українців у російському кінематографі, цікава не для пошуку недопрацювань у зовнішній політиці України, а для розуміння механіки перетворення близького «Іншого» на «Ворога» засобами візуальних кодів.

Підставою для аналізу, окрім факту повномасштабного вторгнення, стає питання дієвості російської піар-машини у світі, зокрема в медіа-індустрії. Згідно з дослідженням українських образів у світовому кінематографі, їхня кількість стає фрагментарною після вторгнення російських військових на територію України в 2014-му році. Однак, за наявними даними, в період з 2024 по 2025 рік, як мінімум, чотири голлівудських кінотеатральних релізи («Анора» «Крейвен-Мисливець», «Компаньйон», «Громовержці») та два серіали американського

виробництва («Розділення», «Запекле суперництво»), мали в рамках сюжету персонажів та локації, що пов'язані з російською ідентичністю [11].

Можемо припустити, що послаблення в бік Росії з боку західного світу, відбулося за рахунок змін у політичній риторичі країн, зокрема, в США щодо російсько-української війни. Нинішній президент Сполучених Штатів Дональд Трамп, в рамках своєї президентської кампанії, що розпочалася у 2022 році, неодноразово заявляв про бажання врегулювання конфлікту між Україною та Росією. В рамках свого президентського турне, 28 червня 2024 року, Д. Трамп заявив, що «[Росія, Китай] не справжні вороги, якщо у вас розумний президент», засуджуючи дії Дж. Байден, який мав яскраву проукраїнську позицію.

Про зміни у відношенні до Росії в американському суспільстві також каже дослідження позапартійного аналітичного центру Pew Research Center, що фіксує основні соціополітичні зміни. Так, за даними центру, американці все ще мають високе негативне ставлення до Росії на 2024 рік, однак в період з 2022 по 2024, кількість американців, що вважають Росію ворогом, знизилася на 9 пунктів. Причому, близько половини американців (48%) вважають, що вплив Росії у світі зростає навіть в умовах ілюзорного «бану» країнами ЄС та НАТО. Таким чином, вже у 2025 році, за президентства Трампа, 53% американців відзначають, що США не повинні брати на себе відповідальність за допомогу Україні у війні з Росією, коли в 2024 році цей показник коливався в межах 50% [104; 161; 162].

Тож «неоднозначність» сучасного ставлення до Росії не виникла сама собою. Цей процес спирається на тривалу роботу, зокрема, в медіа-полі. Активне використання фейкових новин, згенерованих AI-відео, «бот-ферм» в коментарях соціальних мереж, якщо не підсилює позитивний імідж Росії, то як мінімум, завдає шкоди рецепції України.

Кінематограф, в даному випадку, виконує функцію повільнішої пропаганди. На відміну від ТікТок-відео, що може спрацювати "тут і зараз", а потім так само швидко втратитися в алгоритмах, повнометражні аудіовізуальні проєкти поступово привчають глядача до певного набору образів. Таким чином, створюються уявлення про те, хто є «чужим», небезпечним та без права на

самоствійність. Імаготип українця як ворога вже спрацював для внутрішнього ринку, тож аналіз механізмів вибудови цього образу протягом 1991 – 2022 рр., дозволить чіткіше аналізувати сучасні прийоми російської пропаганди, особливо, якщо вони будуть експортуватися назовні.

Російський випадок особливо відрізняється від дослідження українських кінообразів в тому ж американському чи польському кіно. Так, вони можуть мати стереотипи про Україну, створювати політично заангажовані образи, але всі ці країни не мають, на даний момент, бажання підпорядкувати українську ідентичність, створити наратив про фашистську, і одночасно «братську» Україну.

Росія історично була імперією, тобто її свідомість формувалась навколо ієрархічної мультитериторіальної структури». Ідентичність росіян формувалась через вертикальну систему центр/периферія. Саме тому, деякі дослідники, ставляться скептично до поняття «російське національне кіно». Зокрема, дослідниця Н. Конді у розвідці «Імперський слід: новітнє російське кіно» визначає, що з радянських часів, кінематограф Росії, ніби сформував, свій потужний канон режисерів: від Ейзенштейна, Пудовкіна до Тарковського і Балабанова. Однак, часто в цих списках зустрічаються прізвища українських, грузинських, казахських митців, від чого складнішає процес пошуку однієї нації, що стоїть за цим процесом. У політичних поглядах сучасної Росії, активно циркулює ідея меж української суб'єктності, зокрема, активне втручання в процес євроінтеграції та НАТО, ніби Росія та Україна все ще знаходяться у позиції радянської взаємозалежності. Тож в межах російського кіно, політика диктує власну інтерпретацію образу українців, що відхилилися від «природного» та правильного порядку речей [88].

Ця логіка стає помітною в лексемі Росії, щодо втрачених територій. Зокрема, активно використовуються слова «відторгнення» у разі розриву стосунків, і «повернення», «возз'єднання» як у ситуації історичного опису анексії України Московією в 1654 році. Лексика Росії забарвлена ідеологічною функцією, що перетворює експансію на відновлення справедливості. Україна в цій реальності — частина спільного історичного масиву, що «помилилася».

Водночас, постає проблематика терміну «молодшого брата», що одночасно патронізується та карається. Формула надзвичайно важлива, адже показує, що ворожість не обов'язково виростає з позиції «свій»/«чужий», як частіше в орієнталістських сюжетах.

Імагологічний підхід при дослідженні російських кінотекстів, на думку імаголога Ф. Деглера, є необхідним, адже «[пропагандистське] кіно завжди використовувалося для упередженої документації, презентації політичних та особливо військових подій» [92]. Однак, неможливо довести, що усі роки до початку війни в Україні, Росія цілеспрямовано вибудовувала образ українця-ворога в своїх фільмах. Така риторика може здаватися параноїдальною, тому в даному випадку, корисним буде звернення до теорії З. Кракауера, що розглядав кіномистецтво країн-загарбників (зокрема фашистська Німеччина) як прояв суспільного несвідомого. Автор неодноразово зазначав, що масова культура – це діагностичний матеріал, який «в силу своєї несвідомої природи, забезпечує безпосередній доступ до фундаментальної сутності стану речей» [121, с. 88]. Таким чином, російська перспектива може вбачати українську ідентичність як свою, випадково відокремлену. Тож загальносуспільна потреба пояснити «втрату» виражається, в тому числі, і через образи України, що демонструють її в принизливому ключі.

У контексті України, висування припущень щодо конструювання образу ворога, спирається на концепцію С. Жижека, який використовує лаканівську логіку «пост-фактуму». На жаль, подібні усвідомлення завжди виникають «заднім числом» [166, с. 113–114]. Означувальні фактори, в нашому випадку кінематографічні образи, довгий час залишаються «плаваючими» та невизначеними, допоки не відбудеться ключовий знак (військова агресія Росії проти України), що дозволить систематизувати та «пришити» логіку цих образів до сучасної політичної ситуації.

Переходячи до розгляду імаготипу українського «ворога» в російському кіно, важливо зауважити на його розрізненій тематичності. Виділимо три

глобальні сюжети: 1) ворог-зрадник спільної історичної пам'яті; 2) ворог-хаос з радикалізованої периферії; 3) дегуманізований ворог-агресор.

Образ ворога-зрадника реалізується в наступних фільмах/серіалах російського виробництва: «Тарас Бульба», «Ми з майбутнього 2», «Біла гвардія», «Матч», «Крим». Однією з головних імаготем представлених картин виступає відмова України від продовження спільного імперського співіснування.

Мотив української зради реалізовано в екранізації повісті М. Гоголя «Тарас Бульба» (2009 р.) за режисурою В. Бортка. Формально, фільм звертається до традиційного українського матеріалу — Запорізька Січ, козаки, війна з Річчю Посполитою. Сюжетна вісь фільму, хоч і не в повній мірі, але слідує літературному першоджерелу: родина козака Тараса Бульби переживає сімейну трагедію. Волелюбний син Андрій закохався у польську панночку, зрадивши козацтво, яке знаходилося у боротьбі з польсько-литовською державою. Подальше покарання своїм батьком демонструє, що зрада не може бути виправдана навіть в сімейному колі.

У зйомках картини брали участь як російські, так й українські актори. Роль протагоніста виконав герой України — Богдан Ступка, який неодноразово зазначав, що це одна з його улюблених історій. Однак у картині образ українського козака і козацтва в цілому, виявився русифікованим, що, за словами російських критиків, відповідає другій редакції гоголівського твору.

У контексті аналізу мови та лексики, що формують вербальний та звуковий образ, персонажі говорять здебільшого російською, і лише деякі слова вимовляються ніби з українським акцентом; частково українські слова вставлені в речення, створюючи варіант сучасного суржика. Рефреном лунають словосполучення «русская земля», «русская душа», «русское чувство». Такий акцент на тому, що для письменника було вимушеним компромісом, у XXI столітті сприймається не тільки як ігнорування першоджерела, а й як свідомо апропріація української історії та культури.

С. Жижек у роботі «Піднесений об'єкт ідеології» пояснює, що будь-яка ідеологічна система уособлює в собі «велич елемента, який тримає її разом». Це

може бути «Бог», «Батьківщина», або будь-який грандіозний символ [166, с. 108–109]. Картина «Тарас Бульба» містить в собі потужні українські етнокультурні маркери (вишиті сорочки, шаровари, оселедець, фортифікаційне мистецтво козаків з оборонними спорудами, козацька зброя), які нативно привласнюються в межах російської рамки. Таким чином, сцена працює як своєрідна «точка пришивання» українських образів до російської ідеології. Знаки більше не читаються як українські, натомість, сприймаються частиною «руського світу».

Повертаючись до імаготипу «ворога», підкреслимо, що не Бортко придумав сюжет зі зрадою сина Тараса Бульби, однак, сюжетно відбувається підміна понять. Зраджує територіальний українець з «руською душею», міняючи «товарищество» на європейські цінності. Тож ідейно концепт вписується в ідеологію сучасного бачення України Росією.

Одним із важливих фільмів про Другу світову війну в контексті імагологічного аналізу ворожих українців в російському кіно, є кінострічка «Ми з майбутнього 2» (2010 р.). У американському кінознавстві прийоми, що запускають сюжет, означаються терміном «gimmick», що дослівно перекладається як «трюк». Гімміком картини «Ми з майбутнього 2», стає фантастична міжчасова подорож у 1944 р. Художніми засобами виразності реконструюються події війни з нацистською Німеччиною.

Через те, що це сиквел картини, нам представляють вже знайомих персонажів попередньої частини — росіян, що пережили досвід часової подорожі, яка була трансформаційною в контексті усвідомлення подвигів радянських воєнних за часів Другої світової. Продовження картини додає нових персонажів — українського націоналіста Тараса та невпевненого в собі Сірого. Вже з відкриваючої сцени прибуття героїв на базу для реконструкції військових боїв на фронті, українська делегація візуалізується в оточенні українських прапорів та нацистської символіки (свастика, значки СС, репліки німецького шолома «штальгельм»). У нативному порівнянні російських та українських персонажів, простежується дихотомія: росіяни — з повагою відносяться до теми війни, тому ведуть себе стримано; для українців польові збори не більше,

аніж можливість розважитись. Згодом, відбувається перша сутичка українців з росіянами на рок-концерті, де перші, з німецьким «хенде-хох» та жартами сексуального характеру домагаються жінки. Тарас провокує російського персонажа, через що починається бійка «стінка на стінку» під крики українського рок-гурту — «Атас, галичани, москалі наших б'ють!». Таран зображений агресивним носієм націоналістичної позиції. Його характеристика вибудовується через зневагу до радянської пам'яті, зокрема, через руйнування меморіалу радянського солдата.

Фантастичне перенесення у 1944 рік стає для українців полем морального випробування. За драматургією, сучасний українець повинен «пережити» війну, щоб зрозуміти свою помилку. Поле бою — метафоричний суд, що випробовує українську ідентичність: визнаєш радянську пам'ять — будеш реабілітованим, якщо ні, то залишишся зрадником. Показовою є сцена в полоні бійців УПА, які розрізняють групу росіян та українців за формою: радянська — ворожа, німецька — союзницька. Тараса та Сірого змушують взяти зброю та розстріляти «комунак» в знак доказу боротьби за вільну Україну. Трагічний епізод репрезентує смерть полонених, що, здебільшого, одягнені в традиційний український костюм поверх вишиванки. Подальша втеча з братської могили розстріляних українців українцями, супроводжується композицією гурту Океан Ельзи – «Вище неба».

Лінгвістичні відмінності початкових сцен посилюються через використання української мови. Проте з усвідомленням «справжнього ворога» стратегія виживання Тараса і Сірого позначається двомовністю, зокрема, українська стає засобом спілкування тільки «між собою». Кульмінаційною точкою трансформації образу націоналіста Тараса стає сцена повернення в теперішній час, де персонаж каже мовою Росії: «Ми з майбутнього!». Таким чином, російський кінематограф репрезентує українця в форматі носія хибної пам'яті, якого ще можна перевиховати, і одночасно, закріплює образ ворога через бійців УПА в сценах минулого.

Взагалі, імаготема українського двобіччя за часів Другої світової війни — один з найпопулярніших тропів в російському кіно на воєнну тематику. Ще

одним прикладом такої ілюстрації є спортивна драма «Матч» (2012 р.), що ілюструє футбольне протистояння української команди «Старт», зібраної з гравців кийвських «Динамо» і «Локомотива», німецького клубу. У документах радянської пропаганди, подія іменувалася «Матчем смерті», після якого половину гравців було засуджено до розстрілу, іншу половину переведено до концентраційних таборів. За інформацією безпосереднього учасника матчу, Макара Гончаренка, погроз щодо розстрілу учасники клубу не отримували, однак деякі з них дійсно були вбиті фашистами значно пізніше.

Формально, українець в картині не представляється ворогом спочатку. Головний герой — Миколай, за виконанням С. Безрукова (нині фігурант бази центру «Миротворець»), грає у футбол, планує майбутнє зі своєю коханою Ганною, допоки в Київ не приходить війна. Персонаж добровільно йде на захист країни від фашистських загарбників, і зрештою потрапляє в полон, в якому навіть серед німців, завойовує повагу через навички футбольного голкіпера.

Ворожість українця передана в сценах окупованого німцями Києва. Спершу, частина міста зустрічає фашистський кортеж з хлібом та сіллю, причому, жінки одягнені в традиційний український костюм з вінками, що прикрашені квітами. Надалі — сценами з українськими зрадниками, що полюють на євреїв у місті. Напружений діалог між російськомовною Ганною та колаборантами відбувається українською. У такий спосіб режисер фільму показав ключову відмінність між хорошим і поганим українцем - Ганна, ніби шпигунка Бондіани, використовує українську тільки для власного порятунку, обводячи незграбних болванчиків навколо пальця. Фігура бургомістра Баразія, за виконанням українського актора С. Баклана, репрезентована як швидко асимільована до нацистського режиму. В контакті з німцями він одразу переходить на російську. Життя полоненого Миколая для нього — спосіб маніпуляції Ганною, задля заручин з нею.

Метафорично, футбольний матч представляє собою боротьбу двох ідеологій, де спортивна перемога — це справа честі, навіть під страхом загибелі, ідеологічно не менша за військовий подвиг. Однак, не всі члени футбольної

команди вважають так. Україномовний Микола заявляє про готовність жити в гітлерівському терорі, і виступати на полі не буде. Його монолог супроводжується розчарованими поглядами інших спортсменів команди.

Таким чином, негативне конструювання образу ворога відбувається за умови виразних ознак української ідентичності (мова, костюм, традиції). Українці без маркерів українськості виявляються прийнятними для російської оптики, адже поділяють уявлення про спільний «руський» культурний простір.

Страх окупації, але вже петлюрівцями, репрезентовано в багатосерійній екранізації за мотивами (2012 р.) «Білої Гвардії» М. Булгакова. Початкова сцена картини — архівні кадри німецької окупації 1918 р, на фоні яких звучить закадровий голос, що пояснює сеттінг, в якому буде розвиватись історія: німці покинули Київ після підписання Комп'єнського перемир'я, влада гетьмана Скоропадського також під великим ризиком, адже під Києвом вже готується до наступу армія УНР. Трагедія головних героїв серіалу, Турбіних, у небажанні втрачати свій російсько-імперський образ Києва. Прихід армії Петлюри символізується витисненням зрозумілого порядку речей, нав'язуванням незрозумілої української ідентичності, коли нинішня влада гетьмана Скоропадського також не гарантує ідеального життя через колаборацію з німцями. Зокрема, образ Скоропадського подано вкрай антиукраїнським, вже у першій сцені він називає українську мову «собачою».

У серіалі Київ не показують як українську столицю. Навпаки, історія зображує його містом російськомовної інтелігенції, простором культури, якому загрожує політичний хаос на чолі з УНР. Українська мова та національна символіка, сприймаються персонажами як ознаки чужості в місті, яке вони вважають своїм. Петлюрівці продемонстровані однобоко, варварською масою, що при окупації сіл одразу дають накази про спалення «москальських шкіл». Вони кодуються через образ архаїчного племені, що йде в атаку проти рушниць на конях з шаблями. Показовим підтвердженням відмітання процесів індустріалізації є реакція українця на електричне світло вуличного ліхтаря, що сліпить очі, і врешті-решт, розстрілюється усією групою зі знайдених рушниць.

Отаман Козир-Зірка, в розмові з іншими генералами, зазначає, що воювати у місті немає сенсу, адже їхній простір — це степ.

Загалом, серіал налічує не один українофобський концепт: дублювання персонажів російською, ставлячи наголос в слові «український» на літеру «А», перехід на українську мову як прояв лицемірності, кон'юнктурна маска, яку можна одягнути під час зміни режиму. В останніх серіях цей процес візуалізовано через шанування петлюрівців на Софіївській площі – жителька Києва викрикує «Слава Петлюрі!», і одномоментно увесь натовп підхоплює цей лозунг.

Отже, український імаготип ворога в «Білій Гвардії» представлено у вигляді антимодерної сили, загрози російськомовності Києва. Обидві українські правлячі партії візуалізують через негативні характеристики: режим Скоропадського через тему боягузництва перед наближенням загрози; режим Петлюри — через жорстокість, архаїчність поглядів. Російська пропаганда активно проговорює від імені персонажів своє ставлення до всього українського, зокрема мови, а відмова від імперського прирівнюється до зради.

Період незауваженої пропаганди в російському кіно припадає на 2017 рік, з фільмом «Крим». Створений на замовлення Міністерства оборони РФ, проєкт розповідає мелодраматичну історію двох українців — офіцера Сані та журналістки Альони, які покохали одне одного під час випадкової зустрічі у Криму. Монтажна нарізка з кадрів романтичних побачень, супроводжується яскравими пейзажними планами кримських краєвидів (місто-фортеця Мангуп-Кале, пам'ятник затопленим кораблям, Херсонес Таврійський, подорож Чорним морем на катері з прапором України). Романтична атмосфера закінчується зі зміною плану на події Революції Гідності на зимовому Майдані — учасником дійства виступає Альона. Спершу мирна демонстрація під акомпанемент фортепіано, завершується вбивством одного з учасників акції, що провокує боротьбу між протестувальниками та тогочасним підрозділом міліції «Беркут». Один з учасників батальйону фіксує, що снайпери полюють і на них, тож фільм просуває ідею наявності невидимої третьої сили, яка страждала дві сторони конфлікту між собою.

Основна драма починається, коли на шляху додому, Саня з іншими пасажирами автобусу Київ – Севастополь, ледь не гине від нападу представників Правого Сектора. Ламаною українською, знеособлений лідер військово-політичного руху з червоно-чорним шевроном, забиває прикладом одного з пасажирів, припускаючи, що той не любить Бандеру. Пасажири рятуються випадковим вибухом автобуса, що загорівся внаслідок атаки українських націоналістів.

Подальший сюжет, як на український погляд, перетворюється на пародійний шпигунський трилер із пошуком загадкових снайперів, образом націоналіста Миколи, що захоплює командний пункт для нанесення ракетного удару по російських військових та подальшою смертю від рук колишнього командира ЗСУ, батька Сані. Персонаж Миколи залишається чистим аркушем — єдина мотивація полягає у знищенні російської армії. Причини такого рішення авторами не пояснюються, окрім мимоволі вкинутої фрази від Миколи про «плани на інше життя», можливо, без Росії.

Однак, епізоди екшн-складової з пропагандістською риторикою про ворожих українців, лише тло для сюжету про моральний вибір Альони. Зі сцени на Майдані Незалежності до кінця фільму, її особиста сюжетна арка лежить в площині недовіри. Вона підтримує українську сторону, через що її стосунки з Санею зазнають розколу. В сцені сімейного застілля, родина Сані критикує її за проукраїнську позицію, бодай «бендерівці тобі товарищи?», Альона парирує: «Вони — герої!». Конфлікт розгортається на ґрунті страху кримчан, що бандерівці приїдуть на півострів, щоб перетворити всіх на «справжніх» українців. Пік словесних баталій закінчується заявою Сані, що він очікує на війну і, якщо станеться нагода, буде захищати свій дім від «майданутих». Картина завершується на невизначеній ноті, адже Саня та Альона не разом: він, як і обіцяв, — на війні, а вона — продовжує журналістську діяльність. Спілкування по телефону завершується звуками ракет, зв'язок обривається, і в момент, коли Альона повинна записати стенд-ап для фільму про Крим, вона

більше не може вимовити фразу «окупований російськими військами Крим», що знаменує її трансформацію, в контексті фільму, на бік правди.

Отже, незважаючи на те, що більша частина героїв — це українці, їхня ідентичність прописана з урахуванням російських пропагандистських наративів. Українська мова звучить з уст екранних вбивць, в даному випадку, представників Правого Сектора. Лексеми «бандерівці», «майдануті», «справжні українці» вимовляються з емоцією зневаги, ніби, націоналізм в Україні — причина всіх воєнних конфліктів. Однак, Альона зі своєю позицією щодо України, в рамках фільму, не демонізується, зокрема для того, щоб провести сюжетну арку «правильного морального вибору». Показово, що ця агітація закручена у мелодраматичну історію, що полегшує її сприйняття молодим поколінням. Рейтинг «Криму» на крупнішій інтернет-базі фільмів — IMDb — становить мізерні 3,4 бала з можливих 10 (на основі 34 тисяч відгуків), що спершу свідчить про неефективність прямого пропагандистського висловлювання як серед росіян, так і загальної світової аудиторії [122].

Однак, рейтинги картини не ототожнюються з неефективністю ідеологічного впливу. У жижеківському сенсі, сучасна ідеологія може працювати через поняття «цинічної дистанції» — глядач розуміє штучність висловлювання, але все одно піддається його емоційній логіці. Реципієнт засвоює базову рамку: Росія — захисник, український націоналізм — загроза. Картину також можна розглянути через поняття «ідеологічної фантазії» за Жижеком. Автор зазначає, що «фундаментальний рівень ідеології — це фантазія, яка структурує саму нашу соціальну реальність» [166, 2009]. Фільм формує «правильний», з точки зору російських ідеологів, вектор розгляду подій 2014-го року. Пропагандистська маніпуляція подається через символічну тему підтримки жертви. Присутність Росії в сюжеті не виникає одразу, драматургія розгортається між двома полюсами української ідентичності. Поява росіян обумовлюється тільки подіями, що ніби не можуть залишитись без їхньої участі.

Другий тип імаготипу ворога конструює українську реальність як простір криміналізованого хаосу. В контексті даних репрезентацій, українські

персонажі можуть бути пов'язані з мафією, бандитизмом, ворожими збройними угрупованнями. Центральна імаготема — український простір, який потребує зовнішнього впорядкування. Імаготип функціонує як проміжна ланка між імперським привласненням та прямою воєнною демонізацією; репрезентується у таких аудіовізуальних проектах, як «Брат 2», «Чужа», «Дев'ять життів Нестора Махно», «Ліквідація», «Мурка».

Українське криміналізоване угруповання представлено в одному з найпопулярніших російських фільмів — «Брат 2» (2000 р.). За сюжетом, українська мафія в Сполучених Штатах отримує фотографію головного героя Данила для ліквідації за замовленням російського олігарха. Відмітимо, що, як і більшості варіацій українських бандитів у світовому кіно, зображені образи «Брата 2» не мають складної культурної чи психологічної мотивації. Візуально — це два кремезні чоловіки, одягнуті в кожані дублянки поверх спортивних костюмів. Їхній суровий вигляд робить їх візуально помітними серед загального натовпу для брата Данила — Віктора. Той, своєю чергою, є носієм українофобного контексту. При першій зустрічі на теренах США Віктор запитує їх : «А де тут руські живуть?», на що український бандит огризається, мовляв, «москаль мені не земляк».

Згодом, російсько-український конфлікт вирішується стріляниною, з якої переможцем виходить Віктор. Показовим є як факт перестрілки, так і лексика героя: звернення «бендерівська сука» та фраза «Ви мені, гади, ще за Севастополь відповісте», вводить політичний мотив реваншизму. Керуючись логікою З. Кракауера «дурні та нереальні кінофантазії — це мрії суспільства, в яких на перший план виходить його справжня реальність», аналізований епізод фізичної розправи росіянина над українцем, фактологічно засвідчує колективне бажання у образі персонажа Віктора. Кримське місто, в режисерському баченні, постає як тимчасово втрачений елемент російського імперського простору, що потрібно повернути [121, с. 292].

Якщо брати до уваги тільки сюжет «Брата 2», а не політичні погляди автора, що його створив, то українець виступає не ворогом Росії, а ворогом

російського носія «справедливості». Головний герой у виконанні Данила Багрова, сам є насильницьким персонажем, однак фільм подає його злочини як морально виправдані. Українські мафіозі, навпаки, позбавлені такої привілеї. Через це створюється асиметрія: російська сила — справедлива, українська сила — кримінальна/ворожа.

В українському контексті, диалогія фільмів «Брат» була популярна з моменту виходу, хоча і не отримала широкого кінотеатрального релізу. Телеканали «Інтер» та «1+1», активно тиражували фільми режисера Балабанова для українського глядача до російського вторгнення в 2014 році. Держагентство з питань кіно внесло корективи, заборонивши ТВ-показ та розповсюдження відеокопій в Україні. Однак стрімінгова платформа Netflix, незважаючи на присутність расистських та антисемітських тез у фільмі, викупила права для демонстрації на сервісі у 2021 році. Головним скандалом в цьому процесі виявилися англійські субтитри, які переклали звернення «бендерівця» як «український нацистський колаборант». [21; 135]

Про надзвичайний вплив цього фільму на формування настроїв у суспільстві, що зумовили тотальну підтримку анексії Криму та частково територій Донецької і Луганської областей, свідчать дописи в соцмережах, в яких прихильники «руського миру» апелюють до покоління, що зросло на «Брат-2».

Кримінальний трилер «Чужа» (2009 р.) показує Україну після розпаду Радянського Союзу. У сюжеті фігурує київський кримінальний авторитет, Рашпіль, який хоче захистити свій бізнес, шляхом повернення сестри одного зі своїх підопічних. Бандит, Артур, за прізвиськом «Бабай», потрапляє у в'язницю, тож його сестра — це єдиний інструмент маніпуляції мовчанням хлопця. Україна входить у фільм через зображення Києва як одного з центрів мафіозної географії. Українські національні маркери майже відсутні. Ознаки розгортання драматургії на території України: значок українського прапора на номерних знаках Рашпіля, інформаційно-вказівний знак з назвою міста «Ужгород» на КПП для перетину кордону до Чехії, титрові позначки на початку та в кінці фільму. Візуально фільм використовує стандартний набір

імагем кримінального кіно: темні інтер'єри борделів, брудні кімнати придорожніх мотелів, стриптиз-клуби з приватизованими, чоловічими персонажами, тілами секс-працівниць, заборонені речовини та зброя.

Цікаво, що ідентичність інших представників мафіозного угруповання, «Гирі», «Соплі», «Шустрого» та «Малюка», залишається загадкою, окрім невеличких «підказок». Сцена відбувається в квартирі «Малюка», лідера бандитського угруповання, який слухає виступ колишнього російського лідера ліберально-демократичної партії В. Жириновського по телебаченню. Архівний запис агресивного українофоба стосується, як не дивно, України. В своїй промові Жириновський заявляє: «Україна раніше була російською територією. Усі російські території підкорюються законам Росії. Ми нічого не захоплювали, і не збираємося захоплювати. Прийде час, і російський прапор знову буде там майорити». Бандит, тримаючи пістолет в руці, стволом пістолету натискає на кнопку «вимкнути». Зазначений епізод виступає як маркер епохи, який показує, що кордони, які утворилися внаслідок розвалу СРСР — нестабільні. Вимкнення політичних балачок за допомогою зброї — метафора реальної влади в країні (зброї, страху, бандитських домовленостей).

Наступним аудіовізуальним продуктом російського виробництва, у якому простежується імаготип ворога-хаосу, є серіал «Дев'ять життів Нестора Махно» (2005 р.). Російський продукт вводить українського історичного персонажа «батька» Нестора Махна, військового діяча та засновника Революційної повстанської армії України. Відкриваюча сцена з таїнством хрещення маленького Нестора, представляє жителів міста Гуляйполя, що в Запорізькій області. Жінки одягнені в традиційний український костюм з вишитими хустками на голові, священник, зачитуючи молитву, випадково підпалює власну рясу церковними свічками, ніби пророцтво щодо анархістської природи духу майбутнього лідера анархістського руху.

У серіалі образ Махна амбівалентний. Персонаж представлений харизматичним, енергійним та близьким до народу. З урахуванням любові росіян до вільної інтерпретації українських історичних постатей, фігура Махна вийшла

напрочуд приємною, що, можливо, зумовлено легкістю концептуалізації образу народного отамана у формат російського міфу, за тим самим принципом, що і образ Тараса Бульби в екранізації В. Бортка. Петлюра, з вище згаданої «Білої Гвардії», уособлює українську національну ідею, що виявляється для Росії ворожою. «Батько Махно», не в останню чергу, за свою негативну позицію щодо використання української мови, навпаки, романтизується.

У російському багатосерійному форматі 2000-х, з унікальною частотою трапляється тема «одеського міфу». У дослідженні «Одеський міський міф: наративи, структура, перспективи розвитку», автори зазначають, що образ Одеси конструється на перетині двох систем: 1) тієї, що творена самими містянами; 2) через зовнішнє середовище, що має уявлення про «Одесу-маму» як готову декорацію — «місто гумору», «місто криміналу». Конструкція одеського наративу лежить в імперській площині, що ніби перетворила безплідний степ на цивілізований простір. Основу механізму закладено через міфологізацію заснування Одеси — мотив особистої волі Катерини II. Імператриця захотіла квітуче місто — воно з'явилося. Автори зазначають, що цей імперський наратив подається через емоції турботи та любові [42].

Радянське бачення Одеси підпорядковано загальносоюзному, російськомовному образу. Закріплюється імаготема «місто-герой», не в останню чергу через низку фільмів («Жага» - 1959 р., «Хлопчину звали Капітаном» - 1973 р., «Хвилі Чорного моря» - 1975 р.), що створені на основі історичних подій про окупацію міста у 1941 році. Паралельно з цим, кримінально-фольклорна Одеса будується на основі літературної постаті радянського письменника єврейського походження Ісаака Бабеля з «Одеськими оповіданнями» (1931 р.). Міська тканина стискається до групи впізнаваних образів: Молдаванка, єврейський двір, бандитська честь. Бенціон Менделевич Крик, або «Беня Крик» — один головних героїв розповідей Бабеля. Це той самий образ злочинця «з характером», що стоїть над законом; він харизматичний, стильний, зі своїм унікальним кодексом честі, навіть представники закону бояться зіпсувати його настрої.

Після розпаду СРСР, кінематографісти повертаються до образу Одеси через російські багатосерійні твори, що вводять в масовий глядацький простір образи «народних кримінальних героїв», по типу Соньки-Золотої ручки та Мішки Япончика (можливий прообраз Бені Крика). Показово, що цей самий часовий проміжок в американській кіно/ТБ-індустрії, також активно поширюються у своїх згадках українські персонажі імаготипу «ворога» та кримінальний район «Брайтон-Біч / Маленька Одеса».

Окремо варто виділити основні російські серіали, що працюють з «одеським міфом». Детектив С. Урсуляка «Ліквідація» (2007 р.), розкриває проблематику маргінальних угруповань повоєнної Одеси (1946 р., період пізнього сталінізму). Головний персонаж серіалу — Давид Маркович Гоцман, начальник відділку боротьби з бандитизмом. Глибше – це сюжет про відновлення радянського порядку після війни. Образ Гоцмана уособлює порядну радянську владу. Він свій, одеський, тому не сприймається ворожим. Одеський акцент, що за традицією Бабеля, частіше репрезентований кримінальним світом, у «Ліквідації» зміщений на підтримку державного порядку.

Образи міста подаються через виразні одеські дворики на Молдованці, знаменитий «Привоз», корабельний порт, специфічну одеську говірку. Окремо важливим є підтекст невидимих «бандерівців», яким кримінальні угруповання переправляють обмундирування та зброю. Звичайно, маркери національної ідентичності стерті, або проявляються неактивно, вони заміщені образом Одеси як радянсько-єврейсько-російськомовної Аркадії. Ані українська мова, ані традиційні костюми, не стають символічною образністю цієї роботи. Натомість, сама Одеса приватизувала серіальну естетику в межах власного міста: на вулиці Колонтаївській можна було побачити мурал, що зображує портрети пронажів Гоцмана та Фіми (російські актори В. Машков та С. Маковецький), бронзова статуя «Пам'ятник Давиду Гоцману» на вулиці Європейській, присвячений образу одеського міліціонера післявоєнних років.

Серіали російського виробництва «Сонька Золота ручка» (2007 р.), «Життя і пригоди Мішки Япончика» (2011 р.), «Мурка» (2016 р.), також

підпадають під цю імаготему кримінальної декорації. Відзначимо, що всі ці картини працюють за однаковими механізмами, тож виділимо їх:

- відповідність реальним історичним періодам: кінець XIX – початок XX століття. Окреслені теми громадянської війни, раннього радянського періоду, проте політичний клімат, не завжди потрапляє до уваги режисера. Частіше він може з'являтися ближче до кінця серіалів, у вигляді «руки закону», яка карає за скоєні кримінальні злочини (відправлення Соньки на каторгу до Сахаліну, вбивство Мішки Япончика чекістами);

- міфологізація реальних персонажів: Сонька Золота Ручка — артистократичне шахрайство, Мішка Япончик — народний бандит, Маруся «Мурка» Клімова — подвійний агент в кримінальній Одесі. Усі вони стають героями міського пантеону, їхні біографії романтизуються для створення більш легкої атмосфери пригодницького серіалу.

- Одеса зображується вільним, водночас небезпечним, містом. З одного боку, майже відсутня строгість імперського/радянського впливу, тож можна жити «за своїми законами»; з іншого — постійний ризик бути обманутим, обкраденим чи вбитим. Основні візуальні імагеми згаданих серіалів: димні ресторани, підпільні переговори, склади зі зброєю, коштовності та гроші. Механізм театралізації міста з постійним перевдяганням для проведення таємної операції, зміни імен тощо.

- домінування єврейського фольклору над іншими, зокрема через використання лексичних виразів їдишу («гембель», «зехер», «шахер-махер»), музичних тем кляйзмерської традиції, комедійних типажів («одеська мама», «біндюжник»).

Третій імаготип «дегуманізованого ворога-агресора» є найрадикальнішим. Його формування припадає на період з 2014 року, коли Росія розпочала військові дії на території Донецької області. В російських аудіовізуальних проєктах, образ виступає джерелом прямої загрози. Українці в такій репрезентації обстрілюють, вбивають, викрадають дітей, атакують мирне населення. Зокрема, ворожими вони є, здебільшого, по відношенню до

українців з Донбасу, що залишилися на окупованих територіях, так званих ДНР/ЛНР. Картини «Ополченочка», «Пригрів», «Кращі у Аду» є найбільш яскравими репрезентаціями цього імаготипу. З огляду на ворожий характер цих картин та демонізацію Збройних сил України, буде недоцільним переповідати сюжетну канву, натомість, зафіксуємо механізми репрезентації.

Стрічка «Ополченочка» (2019 р.) розповідає історію жінок, які беруть в руки зброю через «військову агресію України». Персонажі української сторони репрезентовані через імагеми зруйнованих міст Луганської області. Зокрема, акцент робиться на обстріляних школах як демонстрація відсутності людяності у ЗСУ. Також в кадрі можна побачити окровавлену форму внаслідок смертельного поранення від російського «ополчення», танки з українськими прапорами, що становлять загрозу для протагоністів історії, використання принизливих лексем щодо української сторони, зокрема, слово «укроп». Картина також апелює до архівних матеріалів російської сторони, знятих на полі бою, парадах «перемоги» в Луганську.

Логіку застосування кадрів-хроніки, також можна побачити у нацистських фільмах періоду Другої світової. З. Кракауер зазначає, що цей прийом використовується задля укріплення ідеології тоталітарної влади, зокрема, художні образи починають проникати в реальне життя, і навпаки, кадри «непостановочної реальності» у фіктивний простір. Зокрема, нацисти були змушені вибудовувати таким чином ілюзію перемоги, демонструючи кадри вибухання снарядів, працюючих артилерійських установок [120, с. 303]. Проблема в тому, що ці кадри можуть бути зняті будь-де, на локаціях, що не обов'язково стосуються контексту стрічки. Монтажна організація образів реальності з вигадкою, звертається до підсвідомості й нервової системи, заглиблюючи переконання глядача у могутності російської армії.

«Пригрів» (2021 р.) – діє за аналогічною схемою, додаючи реконструкцію фейків російської пропаганди про українську армію: стрільба по мирному населенню з міномета, збиття літака ІЛ-76.

«Кращі в Аду» (2022 р.), один з останніх представників воєнного кіно про події російсько-української війни, зокрема, створений після повномасштабного вторгнення. Картина в жанрі бойовика, створена за участі мілітарного угруповання ПВК «Вагнер», демонструє штурм укріплених позицій ворога. Емоційна складова повністю відсутня, українська сторона позбавлена передісторій, біографій, психології та політичної мотивації. Персонажі редуковані до бойової функції. Простір фільму гейміфікований, зокрема, вже на початку фільму демонструється підпис для глядача, який позначає дві команди: українська сторона називається «Жовтими», російські загарбники — «Білими». На екрані постійно з'являються схеми та супутникові кадри бойових зон з поясненнями від лідера «Білих» про поставлені задачі.

Повертаючись до аналізу З. Кракуера стрічок нацистської пропаганди, «картографування» простору активно використовувалися у німецькому кіно часів Другої світової війни. Автор зазначає, що таким чином передаються «ідеї, які неможливо передати за допомогою [реального] зображення: історичні ретроспекції, описи воєнних дій і пояснення стратегії» [120, с. 294]. Візуальні образи схем, стрілочок з позиціями союзника та противника є одним з елементів впливу на глядача. Графічні образи створюють відчуття контролю над ситуацією, неминучості перемоги. Важливим елементом демонстрації є кадрування, адже мапа може ілюструвати територію з різних площин та позицій. Пропагандистське кіно навмисно використовує план «зверху», таким чином підсвічує владу над простором, закріплюючи в голові глядача емоцію спокою, де всі позиції ворога вже відомі, і залишається тільки провести операцію з його знищення.

#### **Висновки до розділу 4**

Зовнішньополітичний український контекст засвідчив тісний зв'язок образу України на міжнародній арені та політичною суб'єктністю. Набуття Україною незалежності у 1991 р., не сильно змінило світове сприйняття держави на міжнародній арені, тривалий час пов'язуючи український простір із

радянською/російською рамкою. Важливими чинниками формування позитивного образу України у співпраці з НАТО та ЄС стала низка подій, серед яких ядерне роззброєння, Будапештський меморандум 1994 року, вступ до Ради Європи, співпраця з НАТО, євроінтеграційний курс, а також більш трагічні події, зокрема Революція гідності, АТО та повномасштабне вторгнення Росії в Україну.

Встановлено, 4 етапи розвитку формування образу України в зовнішній політиці:

- 1990 – 1999 рр., пострадянська держава, що намагається закріпити суверенітет;
- 2000 – 2013 рр., медіатор між Заходом і Росією;
- 2014 – 2021 рр., держава у боротьбі за територіальну цілісність.
- 2022 – 2025 рр., країна спротиву, воєнної мобілізації, європейського вибору.

Аналіз ранніх візуальних згадок (початок ХХ століття) про Україну в світовому кінематографі відзначається відсутністю стабільної системи екранних ознак. У фільмах «Мазепа, народний герой України», «Тарас Бульба», «Скрипаль на даху» Україна репрезентується в різний спосіб, зокрема через використання топонімів, козацьких міфів про Січ, костюм та степовий простір.

Проаналізовано особливості репрезентації України та українців у світовому аудіовізуальному контенті кінця ХХ — початку ХХІ століття. Образ України в міжнародній культурі не завжди формується завдяки швидкому відображенню історичної реальності. Конструювання відбувається через низку повторюваних кодів, жанрових формул і стереотипних уявлень. Аудіовізуальне мистецтво в цьому випадку виконує функцію медіатора, що стискає складну історичну реальність до декількох впізнаваних сюжетних моделей.

Виявлено основні імаготипічні образи, які голлівудські режисери використовують для зображення українського етносу, кожен з яких показує український народ в негативних або гумористичних контекстах. Серед найбільш поширених — «ворог», «спокусники» та «імігрант». Імаготип

«ворога» представлений на екрані антагоністами, де популярними типажами виступають корумповані політики, бандитські угруповання та торгівці зброєю. Активного використання здобув у фільмах та серіалах жанру бойовик. Образ «спокусники» зображує українців як працівників сфери секс-послуг та людей з відхиленнями від норми сексуальної поведінки. Має стійкий зв'язок з образом ворога, де перший демонструється з позиції сили (на прикладі чоловічого гендеру), а другий виступає як уособлення слабкості та покірності (через представників жіночого гендеру). Стереотипний образ «іммігранта», українця як працівника сфери обслуговування, зображають у гумористичних сценах як носія традиційних цінностей, що виражається у прихильності до чіткого розподілення гендерних ролей, і протиставляється модерновому баченню американців. Персонажі мають низький рівень моральної конституції, готові до використання аморальних методів отримання бажаного (обман, крадіжка, тощо).

Виявлено, що формування образу українця в голлівудських кінофільмах будується за допомогою лінгвістичних засобів виразності, зокрема, використання слов'янського акценту в англійській мові або ж через наявність екзотичного імені зі слов'янським прізвищем (Домініка Петрова, Іссак Сірко). Зображення персонажів у традиційних українських костюмах не є поширеним варіантом. Герої надають перевагу сучасному вуличному стилю в одязі, або вдягнуті у класичні костюми, коли представлені як імаготип «ворога». Вони часто виступають як нащадки Радянського Союзу, через що ідентичність персонажів подається як змішана (використання російської мови, згадки російських письменників та компліментарне ставлення до діючого президента Росії у діалогах). Без словесної дії, в якій персонаж акцентує своє українське походження, відрізнити українця від будь-якого іншого представника слов'янського етносу вдається неможливим.

Встановлено, що образи українців у аудіовізуальних творах голлівудського виробництва періоду 1991 – 2021 р., демонструють сталість та однотипність, що може свідчити про відсутність впливу актуальної політичної

повідки на формування образу українців серед американських кіновиробників. Найбільша активність використання персонажів українського походження в голлівудських фільмах та серіалах, припадає на період з 2005 по 2014 рр. З початку вторгнення Росії в Україну, кількість знайдених згадок персонажів українського походження, істотно зменшується до однієї на рік. Цей процес можна пояснити небажанням голлівудських продюсерів використовувати в сюжеті персонажів українського походження, через те, що Україна знаходиться у стадії гострого воєнного конфлікту.

Паралельно західний кінематограф досліджуваного періоду налічує два імаготипи, що конструюють образ України через категорію травми. Перший імаготип «свідок пам'яті» реалізується через колективну трагедію (Голодомор, Голокост, Волинська різанина), в якій країна постає як позбавлений інституційного голосу персонаж. Другий – «територія катастрофи», в якій Україна постає як зона техногенної аварії. Чорнобиль функціонує як універсальна міфологема, відділена від національного контексту. Спільним для обох імаготипів є механізм відчуження. Український голос заміщується зовнішнім свідком, або розчиняється в радянському минулому. Загалом, простір виявляється більш упізнаваним, ніж люди, і Україна закріплюється в ролі знака небезпеки чи травми.

Окремою рамкою визначається імаготип «ворога» в російському кінематографі. Зокрема, Україна та українці постають як «ворог-зрадник», «ворог-хаос» та «дегуманізований ворог-агресор». Спільним для всіх трьох типів є невизнання самодостатності української ідентичності, і як результат - спроба стерти її взагалі. По-перше, українець показан як той, що повинен бути повернутий до «правильної» історичної пам'яті, зокрема через теми «Великої відчизняної війни»; По-друге, зображений в контексті кримінальних синдикатів, імаготем про неприборканий простір, кримінальну Одесу; По-третє, відсутній для рефлексії, психологізації персонажа, продемонстрований як пряма воєнна загроза. Російське кіно періоду 1991 - 2022 рр., виробляє систему візуальних,

сюжетних і мовних кодів, через які український персонаж послідовно виводяться за межі нормальності.

## ВИСНОВКИ

Виконане дослідження репрезентації України у світовому кінематографі ХХ-ХХІ століття дозволило сформулювати наступні висновки:

1. Проаналізовано та систематизовано фахову літературу за темою репрезентації образу України в аудіовізуальному мистецтві. З'ясовано, що наукова розробка проблеми здійснювалася із застосуванням таких підходів, як історичні, філософські, кінознавчі, колоніальні/постколоніальні студії. Дослідниками порушувалися питання тематики, стереотипів, культурної дипломатії та національної безпеки. Попри наявність значного обсягу наукових праць у контексті обраної теми, їх локалізація часова або територіальна локалізація, зосередженість на окремих аспектах проблеми, не дозволяють сформулювати її загальне, панорамне бачення.

2. На підставі аналізу теоретичних праць обґрунтовано культурологічний підхід до розробки проблеми та застосування імагологічного методу дослідження, як провідного. В роботі сформульовано доцільність розширення джерельної бази кіноматеріалами різних жанрів та виробництв, використання кількісних та якісних методів дослідження.

3. У роботі встановлено, що українська саморепрезентація в аудіовізуальному мистецтві формується як відповідь на тривалу практику зовнішнього опису через колоніальний стан та ототожнення України з Росією. В практиці українського кіно після набуття Незалежності простежується спроба створення власного автообразу. Процес набував активності в два історичні періоди:

1991 – 1997 рр., які характеризуються пострадянською невизначеністю, осмисленням колоніального досвіду, травмами Чорнобильської катастрофи та Голодомору;

2014 – 2022 рр., коли загострилися питання національної суб'єктності, спровоковані війною росії проти України.

Виявлено двоїстий характер присутності українського кіно на міжнародних фестивалях (Канський, Венеційський, Берлінале, Санденс). Перший вводить унікальний український досвід у глобальний культурний простір, що допомагає відокремити українську ідентичність від російської. Другий — формує ризики для закріплення образу України, переважно, через теми війни, травми та криміналу. Така репрезентація є історично обґрунтованою, однак потребує критичного осмислення з боку українських кінематографістів, оскільки тривале використання одноманітних мотивів має ризики створення вторинності та «втоми від співчуття».

4. Визначено основні імаготипи персонажів українського походження в західному кінематографі періоду 1991 – 2022 рр. — «ворог», «спокусник», «іммігрант». Кожен з виявлених імаготипів репрезентує українців, здебільшого, в негативних, або комічних контекстах. Зокрема:

*Імаготип «ворога»* часто представлений через антогоністичні образи у вигляді кримінальних угруповань, корумпованих політиків та бандитів. Імаготип активно функціонує в фільмах жанру «бойовик» та «екшен», неодноразово представлений частиною шпигунських сюжетів. Імаготип має стійкий зв'язок з пострадянською кримінальною естетикою, завдяки чому українці часто редукуються до персонажів без індивідуального національного маркера, подаються як частина Росії. Здебільшого ознаками цього імаготипу виступають підкреслений акцент, слов'янські екзотичні імена та прізвища.

*Імаготип «спокусника»* репрезентує українців через тілесність та сексуалізацію та має гендерну дуальність: жінки представлені як заручниці сексуальної експлуатації, одночасно об'єкт порятунку чоловічим протагоністом. Імаготип «спокусника» в рамках персонажів чоловіків виражається через девіантну поведінку нав'язливості, сексуальну розкутість в жестах та діалогах з персонажами, комічно-еротизовані, на відміну від жіночої варіації, що позбавлена повної суб'єктності.

*Імаготип «іммігранта»* представляє українців як переселенців, що виступають працівниками сфери обслуговування. В сюжеті аудіовізуального

твору персонажі часто пов'язані з кулінарією, хатньою працею, масажними кабінетами, фіктивними шлюбами. Українці постають як «не до кінця вписані» в простір західного суспільства.

Встановлено, що образи українців у кінематографі 1991 – 2022 рр. демонструють сталість і однотипність. Стрімке зростання кількості персонажів українського походження у світовому кінематографі припадає на період з 2005 по 2014 рр. Подальше зменшення їх кількості пояснюється страхом закордонних кінематографістів використовувати українську тематику під час війни України з Росією, задля зменшення ризику контрверсійних епізодів.

У роботі визначено два ключові імаготипи, що домінують у західній аудіовізуальній репрезентації України: *імаготип «свідка пам'яті» та «території-катастрофи»*. Обидва імаготипи об'єднані спільним механізмом відчуження, що формується довкола травматичного досвіду Голодомору, Голокосту, міжетнічного конфлікту та трагедії на Чорнобильській АЕС. Справжня Україна постає фрагментарно, і, майже завжди, потребує артикуляції власної правди через зовнішнього учасника; простір в рамках представлених імаготипів функціонує як декорація небезпеки та трагедії.

5. Встановлено, що образ України та українців у західному кіно кінця ХХ – початку ХХІ століття конструюється через систему повторюваних візуальних, аудіальних та просторових імагем. Перший пласт репрезентації становиться 5 основних груп візуальних імагем:

- кримінально-індустріальні (склади, порти, зброя, фізичні розправи та перестрілки);
- тілесно-сексуалізовані (травмовані жіночі тіла, оголеність, нічні клуби);
- міграційно-побутові (кухонне приладдя, робочий фартух, українська гастрономія, неправильна вимова);
- історико-травматичні (порожні села, голодні діти, архівні фотоматеріали).

— катастрофічно-топографічні (Прип'ять, Чорнобильська АЕС, радіаційні знаки, покинуті квартири).

Виявлено провідні кінематографічні жанри, через які реалізується репрезентація: бойовик («Міцний горішок: Гарний день, аби померти», «Тенет», «Перевізник 3»), кримінальна драма («Стукачка», «Збройний барон», «Декстер», «Банші»), серіали з елементами комедії («Дві дівчини без копійчини», «Емілі в Парижі», «Секс і місто», «Доктор Хаус»), хорор («Заборонена зона»), історична драма («Гіркі жнива», «Містер Джонс», «Волинь», «І все освітилось», «Чорнобиль»).

6. Виявлено основні види імаготипу українця «ворога» в російському кінематографі періоду 1991 – 2022 рр.: «ворог-зрадник», «ворог-хаос», «дегуманізований ворог-агресор». Кожен з видів демонструє відхилення від російсько-імперської норми:

*Імаготип «ворога-зрадника»* представлений через персонажів і сюжети відмови від спільної історії, радянської пам'яті, православно-козацького братства або російсько-центричного бачення України. Репрезентовано у таких фільмах: «Тарас Бульба», «Ми з майбутнього 2», «Матч», «Біла гвардія», «Крим». Українська ідентичність часто маркується через мову, традиційний костюм, національну символіку, згадки про УПА, Петлюру, Бандеру, Майдан. Маркери здебільшого подаються як симптом історичної помилки, зради або морального викривлення.

*Імаготип «ворога-хаосу»* конструює криміналізовану, анархічну українську ідентичність. Функціонує через потребу зовнішнього впорядкування, зокрема, імперськими/радянськими охоронними органами. Представлений у фільмах і серіалах «Брат 2», «Чужа», «Дев'ять життів Нестора Махно», «Ліквідація», «Мурка», «Сонька Золота ручка», «Життя і пригоди Мішки Япончика», де український простір репрезентується через мафію, бандитизм, одеський кримінальний міф.

*Імаготип «дегуманізованого ворога-агресора»* — найжорсткішою формою репрезентації, що проявляється в російських пропагандистських

картинах після 2014 року — «Ополченочка», «Пригрів», «Кращі в аду». Українська сторона постає джерелом прямої загрози: обстрілює мирні міста, руйнує школи, вбиває цивільних, атакує Донбас. Персонажі ЗСУ позбавляються психологічної індивідуальності та редукуються до бойової функції, абстрактної цілі.

Отже, виконане дослідження доводить, що кінематографічна репрезентація України є важливою складовою боротьби за культурну й політичну видимість. У сучасних умовах війни, Україна потребує не лише військової та дипломатичної підтримки, а й коректного, складного, сучасного культурного образу, що має враховуватися при розробці відповідних культурних стратегій. Результати аналізу образу України та українців в зарубіжній кінопродукції можуть використовуватися і з прогностичною метою.

7. Перспективними напрямками подальших досліджень є аналіз репрезентації України та образу українських мігрантів під час війни в аудіовізуальних медіа. Подальший розвиток теми також можливий й за рахунок залучення до кола аналізованих матеріалів й інших форм, що конструюють, або впливають на уявлення про Україну та українців: театральні вистави, літературні твори, сучасні медіа.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. Агеева В. Як петлюрівець Довженко «виправляв» біографію. *BBC News Україна*. 2017. 31 січ. URL: <https://web.archive.org/web/20210816101402/https://www.bbc.com/ukrainian/blogs-38806380>
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. Андрийчик М. П'ять років війни на Донбасі: культурні відгуки та відображення. *East/West: Journal of Ukrainian Studies*. 2022. Т. 9. №. 1. С. 11-16.
4. Богуславська К., Брюховецька О. Ідеологічні інтерпретації 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. Т. 3. С. 49-61.
5. Брюховецька Л. Кіномистецтво: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Київ: Логос. 2011. 391 с.
6. Брюховецька Л. «Звенигора»: оволодіння історичним часом. *Магістеріум. Літературознавчі студії*. 2015. Вип. 61. С. 3–19.
7. Брюховецька Л. Приховані фільми. Українське кіно 1990-х. Київ: Редакція журналу «Кіно-Театр», Артєк. 2003. 384 с.
8. Бутиріна М., Гаркавенко Ю. Гетеростереотип України у дискурсі якісних британських видань. *Communications and Communicative Technologies*. 2018. № 18. С. 22-28.
9. Василюк Ю. Україна та українці на міжнародних кінофестивалях. *Міжнародна студентська науково-технічна конференція «Природничі та гуманітарні науки. Актуальні питання»*. 2018. С. 190–191.
10. Вербін О. «Борщ і вареники»: гастрономічна Україна у західному аудіовізуальному мистецтві. *Культура та інформаційне суспільство XXI ст.:*

матеріали міжнар. наук. конф. молодих учених, 16–17 квіт. Харків: ХДАК. 2026. С. 314 - 316

11. Вербін О. Етичний розрив між політичними цінностями та практиками масового аудіовізуального контенту (2024 – 2025 pp.). *5th International Scientific and Practical Conference “Achievements of Science and Applied Research”*. Dublin, Ireland. 2026. С. 23-25

12. Вербін О. Імаготипи українців у голлівудських аудіовізуальних творах (1991–2021 pp.). *Fine Art and Culture Studies*. 2025. № 1. С. 327–334.

13. Вербін О. Образ України в голлівудському action-фільмі (2005 – 2014 pp.). *Культура та інформаційне суспільство XXI ст.*: матеріали міжнар. наук. теорет. конф. молодих учених, 18–19 квіт. Харків: ХДАК, 2023.

14. Вербін О. Образ України на екрані Каннського кінофестивалю (1991 – 2022 pp.) *Культура та інформаційне суспільство XXI ст.*: матеріали міжнар. наук. теорет. конф. молодих учених, 17-18 квіт. Харків: ХДАК. 2025. С. 24-26.

15. Вербін О. Проблема репрезентації України у світовому кіно: науковий дискурс. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. № 3. С. 198–204

16. Вербін О. Російський дубляж як інструмент антиукраїнської пропаганди. *Культура та інформаційне суспільство XXI ст.*: матеріали міжнар. наук. теорет. конф. молодих учених, 18-19 квіт. Харків: ХДАК. 2024. С. 261-264.

17. Вербін О. Українське кіно на міжнародних кінофестивалях: зворотній аспект «м'якої сили». *Культура України*, № 91. 2025. С. 35–44.

18. Гомілко О. Деколонізація української культури: політика воук чи національне пробудження. *Філософська думка*. 2023. №.3. С. 49 - 58

19. Гудошник О., Бучарська І. Медіатизація війни у фокусі наукових теорій та аналітичних практик. *Communications and communicative technologies*. 2024. №. 24. С. 78-90.

20. Даберт Д. Українські мотиви в польському кіно. *Проблеми слов'янознавства*. 2002. Вип. 52. С. 118-124.

21. Держкіно заборонило показ фільму "Брат-2" і двох російських серіалів. *BBC News Україна*. 2015. 18 лют. URL: [https://www.bbc.com/ukrainian/news\\_in\\_brief/2015/02/150218\\_vc\\_films\\_ban](https://www.bbc.com/ukrainian/news_in_brief/2015/02/150218_vc_films_ban)

22. Донцова С. Перша українська кінострічка, у виробництві якої використано штучний інтелект: що відомо про «Перший код» (ексклюзив). *СК Life*. 2023. 23 груд. URL: <https://life.stopcor.org/ukr/section-shou-biznes/news-persha-ukrainska-kinostrichka-u-virobnitstvi-yakoi-vikoristano-shtuchnij-intelekt-scho-vidomo-pro-pershij-kod-eksklyuziv-23-12-2023.html>

23. Запорожченко В., Іщенко М. Національні міфічні образи і символи в сучасному українському кіномистецтві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2024. № 7(1). С. 31–41.

24. Знімати ігрове кіно там само, де щойно відбувалися звірства, недоречно: Ірина Цілик у розмові з Агнешкою Голланд . *Інтерв'ю з України*. 2022. 31 жовт. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2022/10/31/agneshka-holland-5/>

25. Комар Р., Солових Є. Кінофестиваль як інструмент "м'якої сили" культурної дипломатії у міжнародних відносинах. *Сучасне суспільство*. 2020. №1. С. 117–129.

26. Корнієнко І. Кіно Радянської України: сторінки історії. Москва: Мистецтво. 1975. 240 с.

27. Корнієнко О. Етнічні стереотипи в міжетнічній комунікації. *Світогляд-Філософія-Релігія: зб. наук. праць*. Суми: ДВНЗ «УАБС НБУ». 2015. Вип. 9. С. 59–69.

28. Криниця для спраглих . *Dovzhenko Centre*. URL: <https://dovzhenkocentre.org/top-100/krynytsya-dlya-sprahlyh/>

29. Леньо П. Україна та українці в образах і стереотипах західного кіно (1991–2013 рр.). *Науковий вісник Ужгородського університету*. 2014. № 1 (32). С. 129-134.

30. Литвинов С., Осташ І. Документалістика як дієвий інструмент культурної дипломатії. *Україна дипломатична*. 2023. №. 24. С. 775–784.

31. Макарадзе Х. Ідеологічний дискурс романів Івана Багряного «Сад Гетсиманський» та «Тигролови» (літературні твори та кіноверсії, еміграція – Україна): дис... канд. гум. наук. Харків. 2023. 245 с.

32. Малик Б., Мірошніченко К. Образ пізнього СРСР у фільмі «Кисневий голод». *Кіно-Театр*. 2025. № 6. С. 43–44.

33. Маслікова І. Міжнародне співробітництво у сфері культури в умовах російсько-української війни: культурологічний аспект. *Українські культурологічні студії*. 2023. № 1 (12). С. 4-9.

34. Меморандум про гарантії безпеки у зв'язку з приєднанням України до Договору про нерозповсюдження ядерної зброї. *Законодавство України*. 1994. 5 груд. URL: [https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/998\\_158#Text](https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/998_158#Text)

35. Миславський В. Історія українського кіно. 1896-1930. Факти і документи : монографія: [в 2-х т.]. Харків: Дім Реклами. 2018. с. 22 – 156.

36. Мельник Л., Грек І. Філософія українофобської пропаганди в російському кінематографі. *Культурологічний альманах*. 2024. №1 (9). С. 219–226.

37. Мудрий Н. О. Відображення Голодомору в ігровому кінематографі (на прикладі «Голод-33»): маг. дис. Харків: ХДАК. 2024. С. 87.

38. Приходько Н. Відеомистецтво як технологія геокультурного позиціонування українства (аксіологічно-нормативний аналіз). *Вісник Маріупольського державного університету*. Серія: Філософія, культурологія, соціологія. 2024. № 27. С. 57-66.

39. Новікова Л. Динаміка зміни іміджу України в аудіовізуальному мистецтві ХХІ століття. *Матеріали до української етнології*. 2022. № 21 (24). С. 112–116.

40. Новікова Л. Кінематографічний імідж України й українців: західна складова. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого*. 2009. № 4-5. С. 202-215.

41. Новохатько Л., Снопкова В. Ключові тенденції та досягнення бренду українського кіно після повномасштабного російського вторгнення. *Інтегровані комунікації*. 2023. № 2 (16). С. 83–88.

42. Одеський міський міф: наративи, структура, перспективи розвитку. О. Довгополова та ін. *Odesa Decolonization*. 2024. 100 с.

43. Павліченко Є. Особливості конструюванні національної ідентичності в сучасній візуальній культурі України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям культурологія)*. 2023. Т. 47. С. 79-84.

44. Пащенко А. «Іван Мазепа» 1918 року: кінематографічне не/відкриття України. *Кіно-Театр*. 2018. № 2. С. 44-45.

45. Петренко Д. Мистецтво інсталяції в українській візуальній культурі початку ХХІ століття. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна*. Серія «Теорія культури і філософія науки. 2022. № 66. С. 16–22.

46. Пижик А. Втілення в радянському художньому кіно образів «ворога» та «героя» періоду Української революції 1917-1921 рр. *Науково-теоретичний альманах Грані*. 2018. № 21 (6). С. 28-38.

47. Пономаренко О. Культурна орієнтація суспільства «мімікрантів». Пошук національної самоідентифікації в сучасній екранній творчості. *Культура України*. 2024. № 83. С. 114-121.

48. Правило І. Вибір жанрів та форм аудіовізуального мистецтва для фіксації та художнього переосмислення тем воєнного часу. *Культура України*. 2023. №. 82. С. 44-52.

49. Про державну підтримку кінематографії в Україні: Закон України від 23.03.2017 р. № 1977-VIII. База даних «Законодавство України». Верховна Рада України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/go/1977-19>

50. Рибалко С., Вербін О. Фольклорні мотиви в сучасному відеокліпі: візуальна складова. *Modern scientific research: achievements, innovations and development prospects: I Intern. Sci. and Practical Conf. Berlin, Germany*. 2021. С. 151–157.

51. Рябчук М. Картографування «нації нізвідки»; Токсичний вплив «імперського знання»; та виклики деколонізації. *Політичні дослідження / Political Studies*. 2024. №1 (7). С. 86–109

52. Савченко Я. Народження українського радянського кіна: три фільми О. Довженка. Київ: Укртеакіновидав. 1930. 44 с.

53. Саїд Е. Орієнталізм / Пер. з англ. В. Шовкун. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи». 2001. 511 с.

54. Семеній А. Антиукраїнська пропаганда в сучасному російському історичному кінематографі. *Вісник студентського наукового товариства ДонНУ імені Василя Стуса*. 2022. № 1(14). С. 83-87.

55. Семеній А., Бут О. Образ ворога у радянському українському кіно 1919–1939 рр. *Вісник студентського наукового товариства ДонНУ імені Василя Стуса*. 2020. № 12. С. 116-120.

56. Сидор-Гібелінда О. Українське кіно 1990-х: аспекти візуальності. *Сучасне мистецтво: зб. наук. пр.* 2004. № 1. С. 227–242.

57. Спільна заява щодо стратегічного партнерства України та Сполучених Штатів Америки. *Офіційне інтернет-представництво Президента України*. 2021. 1 вер. URL: <https://www.president.gov.ua/en/news/spilna-zayava-shodo-strategichnogo-partnerstva-ukrayini-ta-s-70485>

58. Сухорольська І., Сухорольський П. Репутаційна безпека України в умовах війни: роль діаспори. *Вісник Львівського університету. Серія філос.-політолог. студії*, 2024. №55. С. 478-485.

59. Тимофеєнко А. Репрезентація образу Японії в європейському кінематографі другої пол. ХХ ст. - поч. ХХІ ст. дис... канд. гум. наук. Харків: ХДАК. 2021. 266 с.

60. Тимофеєнко А. Імагологічний метод дослідження культурних текстів (на прикладі кіноматеріалів). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Культурологія*. 2018. № 29. С. 135-139

61. Тимофесенко А. Образ Японії в західному кінематографі: стан дослідженості. *Культура України*. Серія: Культурологія. 2017. № 58. С. 111-118.
62. Томпсон Е. Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм / пер. з англ. М. Корчинської. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи». 2006. 368 с.
63. У столиці намагалися зірвати концерт російського репера Басти. *Суспільне Новини*. 2021. 25 черв. URL: <https://suspilne.media/kyiv/142538-u-stolici-namagalisa-zirvati-koncert-rosijskogo-repera-basti/>
64. Чепелик О. XR-технології в мистецтві України. *Художня культура*. Актуальні проблеми. 2018. №. 14. С. 60-71.
65. Черкавський П. Близькі незнайомці. Образ України в польському кіно після 1989 року. *Studia Filmoznawcze*. 2016. № 37. С. 257-269.
66. Черкасова Н. «Містер Джонс» і зображення Голодомору на світовому екрані. *Культура України*. 2025. № 87. С. 72–86.
67. Черногор Я. Російсько-український газовий конфлікт у січні 2009 року в контексті енергетичної безпеки сучасної Європи. *Дослідження світової політики*: зб. наук. пр. 2009. № 49. С. 217–219.
68. Шейко В., Богуцький Ю. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації. (друга половина ХІХ – початок ХХІ ст.). Монографія. Київ: НБУ ім. Ярослава Мудрого. 2017. 592 с.
69. Шейко В. М. Культурологія та компаративістика: методологічні трансформації. *Культурологічна думка*. 2011. №. 4. С. 19-26.
70. A Guide to the United States' History of Recognition, Diplomatic, and Consular Relations, by Country, since 1776: Ukraine. *Office of the Historian, U.S. Department of State*. URL: <https://history.state.gov/countries/ukraine>
71. Aistropе T. Popular Culture, the Body and World Politics. *European Journal of International Relations*. 2019. № 26 (1). 24 p.
72. Anderson B. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso: London. 1983. 240 p.

73. Anholt S. *Competitive Identity: The New Brand Management for Nations, Cities and Regions*. Palgrave Macmillan. 2007. 160 p.

74. Atlantis Mariupol: an interview with a film director Valentyn Vasyanovych. *Ukrainer*. 2023. 26 aug. URL: <https://www.ukrainer.net/en/atlantis-mariupol/>

75. Bakirov V., Petrenko D. Contemporary Ukrainian visual culture on the way to the international cultural space. *Perspectives on Culture*. 2023. № 2 (41). P. 91-109.

76. Blacker U. Writing around war: Parapolemics, trauma, and ethics in Ukrainian representations of the war in the Donbas. *East/West: Journal of Ukrainian Studies*. 2022. №. 1. P. 17-35.

77. Boichenko N. Pozdrowienia od ideologii. Konstrukcja nowej ukraińskiej tożsamości na przykładzie serialu Ostatni Moskal. *Adeptus*. 2020. №. 15. P. 1-17.

78. Bradshaw P. Donbass review – freakish fake-news kaleidoscope of Ukrainian civil war. *The Guardian*. 2018. 10 may. URL: <https://www.theguardian.com/film/2018/may/10/donbass-review-cannes-2018-sergei-loznitsa>

79. Briscuso L. Lady Gaga's Wednesday Music Video Caught Up in Viral Creepy AI Doll Accusation. *IGN*. 2025. 04 sept. URL: <https://www.ign.com/articles/lady-gagas-wednesday-music-video-caught-up-in-viral-creepy-ai-doll-accusation>

80. Bucharest Summit Declaration. *North Atlantic Treaty Organization*. 2008. 03 apr. URL: <https://www.nato.int/en/about-us/official-texts-and-resources/official-texts/2008/04/03/bucharest-summit-declaration>

81. Buhmann A., Ingenhoff D. Advancing the country image construct from a public relations perspective: From model to measurement. *Journal of Communication Management*. 2015. №19 (1). P. 62–80.

82. Cavallero J., Plasketes G. Gangsters, fessos, tricksters, and Sopranos: The historical roots of Italian American stereotype anxiety. *Journal of Popular Film and Television*. 2004. №. 2. P. 50-73.

83. Chandler D., Munday, R. Dictionary of media and communication. Oxford: Oxford University Press. 2011. 472 p.

84. Charter on a Distinctive Partnership. *North Atlantic Treaty Organization*. 1997. 09 jul. URL: <https://www.nato.int/en/about-us/official-texts-and-resources/official-texts/1997/07/09/charter-on-a-distinctive-partnership>

85. Chemerys H. Deepfakes and synthetically reproduced media content as a form of disinformation in the context of the Russian aggression against Ukraine. *Протидія дезінформації в умовах російської агресії проти України: виклики і перспективи*: тези доп. учасників міжн. наук.-практ. конф. 2023. P. 41-45.

86. Chernetsky V. Mapping postcommunist cultures: Russia and Ukraine in the context of globalization. McGill-Queen's Press-MQUP. 2007. 384 p.

87. Clinton, W. Remarks at Shevchenko University in Kiev. *Weekly Compilation of Presidential Documents*. 1995. Vol. 31. №19. P. 815-817

88. Condee N. The Imperial Trace: Recent Russian Cinema. Oxford: Oxford University Press. 2009. 352 p.

89. Congressional Research Service. U.S. Assistance to Ukraine: Lethal and Non-Lethal Aid. 2024. 22 may. URL: <https://www.congress.gov/crs-product/IF12040>

90. Council of Europe and Ukraine: 30 years together. *Council of Europe Office in Ukraine*. 2025. 09 nov. URL: <https://www.coe.int/en/web/kyiv/-/council-of-europe-and-ukraine-30-years-together>

91. Ćwiek-Karpowicz J. Russia-Ukraine Agreements on Black Sea Fleet Stationing and Preferential Gas Prices. *PISM Bulletin*. 2010. № 62 (138). P. 262.

92. Degler F. Cinema. In: *Imagology. Studia Imagologica* 2007. Vol. 13. P. 296

93. Deleuze G. Cinema I: The movement image. University of Minnesota Press. 1997. 250 p.

94. Dong K., Sun L., Zhang X. The development of Asian characters' stereotypes of ethnic identity and cultural representation in American films. *2022 8th International Conference on Humanities and Social Science Research (ICHSSR 2022)*. Atlantis Press. 2022. P. 254-259.

95. Dyczok M. Ukraine's media in the context of global cultural convergence. *Demokratyzatsiya*. 2014. №. 2 (22). P. 231.

96. Dyserinck H. Imagology and the Problem of Ethnic Identity. *Intercultural Studies*. 2003. 11 sept. № 1. URL: <http://www.intercultural-studies.org/ICS1/Dyserinck.shtml>

97. Earth. *BFI*. 1930. URL: <https://www.bfi.org.uk/film/7ecb717a-9c37-5071-a235-93386e7167b7/earth>

98. End of Ukraine transit - draft conclusions for publication (final). *European Commission. Energy*. URL: [https://energy.ec.europa.eu/document/download/e8a46964-f29b-44f8-9410-689f9e34463b\\_en?filename=241211+-+End+of+UA+transit+-+draft+conclusions+for+publication+-+final\\_1.pdf](https://energy.ec.europa.eu/document/download/e8a46964-f29b-44f8-9410-689f9e34463b_en?filename=241211+-+End+of+UA+transit+-+draft+conclusions+for+publication+-+final_1.pdf)

99. Erens P. Images of minority and foreign groups in American films: 1958-73. *Jump Cut*. 1975. № 7. P. 19-22.

100. EU-Ukraine Deep and Comprehensive Free Trade Area (DCFTA). *European Commission*. URL: <https://trade.ec.europa.eu/access-to-markets/en/content/eu-ukraine-deep-and-comprehensive-free-trade-area>

101. European Council conclusions on Ukraine, enlargement and reforms. Press releases *Council of the European Union*. 2023. 14 dec. URL: <https://www.consilium.europa.eu/en/press/press-releases/2023/12/14/european-council-conclusions-on-ukraine-enlargement-and-reforms/>

102. European Council grants EU candidate status to Ukraine. *European External Action Service (EEAS)*. 2022. 24 jun. URL: [https://www.eeas.europa.eu/delegations/australia/european-council-grants-eu-candidate-status-ukraine\\_en?s=163](https://www.eeas.europa.eu/delegations/australia/european-council-grants-eu-candidate-status-ukraine_en?s=163)

103. Fact Sheet: U.S. Assistance to Ukraine. *The White House (Obama Administration Archives)*. 2014. 21 nov. URL: <https://obamawhitehouse.archives.gov/the-press-office/2014/11/21/fact-sheet-us-assistance-ukraine>

104. Fagan M., Poushter J., Gubbala S. How Americans View the Russia-Ukraine War. *Pew Research Center*. 2025. 17 apr. URL: <https://www.pewresearch.org/2025/04/17/how-americans-view-the-russia-ukraine-war/>
105. Fan Y. Key perspectives in nation image: A conceptual framework for nation branding. *Brunel Business School*. 2008. P. 3-5.
106. Ferber L. Pardon our French: French stereotypes in American media. *The Osprey Journal of Ideas and Inquiry Collections*. University of North Florida. 2008. №7. 26 p.
107. Gaufman E., Kurylo B. Ukraine in popular culture: editorial for a special issue. *Czech Journal of International Relations*. 2024. Vol. 59. №. 1. P. 7-22.
108. General Assembly Adopts Resolution Calling upon States Not to Recognize Changes in Status of Crimea Region. *United Nations. Meetings Coverage and Press Releases*. 2014. 27 mar. URL: <https://press.un.org/en/2014/ga11493.doc.htm>
109. Gerbner G. On content analysis and critical research in mass communication. Against the mainstream: The selected works of George Gerbner. In *M. Morgan (Ed.)*. New York: Peter Lang. 2002. P. 62–87.
110. Goddard A., Patterson L. *Language and Gender*. London: Psychology Press, 2000. 122 p.
111. Hall S. The Work of Representation. *Cultural Representation and Signifying Practices*. London: SAGE. 1997. P. 13-75.
112. Horbyk R. Paper Empires. Orientalism in the Mediated Portrayals of India and Ukraine: A Case Study of British and Russian Press. *East/West: The Scholarly Journal for History and Culture*. 2013. Vol. 16-17. P. 203-222.
113. Ivanytska B., Stoliarchuk N., Shostak V., Moskvych, O, Aleksandrova, M. Representation and diversity of Ukrainian culture in contemporary media: impact, challenges and prospects. *Multidisciplinary Science Journal*. 2024. Vol. 6. 9 p.
114. Katchanovski I. Fukushima vs. Chernobyl: Coverage of the nuclear disasters by American and Canadian media. *APSA 2012. Annual Meeting Paper*. University of Ottawa. 2012. 28 p.

115. Katchanovski I. Politically Correct Incorrectness: Kazakhstan, Russia, and Ukraine in Hollywood Films. *Annual Meeting of the American Political Science Association*. Chicago. 2007. 32 p.
116. Khanum M., Iqbal Z. Hollywood movies stamping of Islam and Muslims: an analysis of representation. *Journal of Journalism, Media Science & Creative Arts*. 2022. Vol. 2. №. 2. P. 39-52.
117. Kinnick K., Krugman D., Cameron G. . Compassion fatigue: Communication and burnout toward social problems. *Journalism & Mass Communication Quarterly*. 1996. № 73(3). P. 687–707.
118. Klüppelberg A. Chernobyl as a post-Soviet memory space: How ideas of progress and fear shaped a nuclear heritage site. *Baltic Worlds*. 2022. № 15 (3–4). P. 61–65.
119. Kotliuk G. Colonization of minds: Ukraine between Russian colonialism and Western Orientalism. *Front. Sociol.* 2023. № 8. doi: <https://doi.org/10.3389/fsoc.2023.1206320>
120. Kracauer S. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* / introd. by Leonardo Quaresima. Oxford, Inglaterra : Princeton University Press. 2004. 432 p.
121. Kracauer S. *The Mass Ornament: Weimar Essays* / ed. and trans. by Thomas Y. Levin. Cambridge, MA: Harvard University Press. 1995. 415 p.
122. Krym. IMDb. 2017. URL: <https://www.imdb.com/title/tt6990206/>
123. Kultenko V. Phenomena of colonialism and postcolonialism in the context of modern Ukrainian realities. *Humanities Studios: Pedagogy, Psychology, Philosophy*. 2024. Vol. 4. №. 12. P. 104-116.
124. Kuzyk P. The Pro-Russian Inclination of the «Multi-Vector» Discourse of the Ukrainian Political Centre. *Вісник Львівського університету. Серія міжнародні відносини*. 2015. № 37. Ч. 3. С. 74–81.
125. Kunczik M. *Images of nations and international public relations*. NY: Routledge. 1997. P. 337

126. Ladygina Y. Cyborgs vs. Vatniks: hybridity, weaponized information, and mediatized reality in recent Ukrainian war films. *East/West: Journal of Ukrainian Studies (EWJUS)*. 2022. Vol. 9. №. 1. P. 105-138.

127. Lazarsfeld P., Merton R. Mass communication, popular taste and organized social action. *Mass culture* / edited by Bernard Rosenberger and David Manning White. New York: The Free press. 1965. P. 457-474

128. Leerssen J. Imagology: History and Method. 2007. Doi: [https://doi.org/10.1163/9789004358133\\_003](https://doi.org/10.1163/9789004358133_003)

129. Leerssen, J. Imagology: On using ethnicity to make sense of the world. *Iberic@l*. 2016. Vol. 10. p. 13-31

130. Lippman W. Public Opinion: with a new introduction by Michael Curtis. New Jersey: Transaction Publishers. 1998. 427 p.

131. Macrae C., Milne A., Bodenhausen G. Stereotypes as energy-saving devices: A peek inside the cognitive toolbox. *Journal of Personality and Social Psychology*. 1994. №66(1). P. 43.

132. Mahdi W. Arab Americans in film: From Hollywood and Egyptian stereotypes to self-representation. NY: Syracuse University Press. 2020. 328 p.

133. Mecheri F. Hollywood and the construction of islamophobia: stereotypical representation of arabs and muslims in post-9/11 american movies: thesis for the degree of doc. University of Frères Mentouri. 2021. 237 p.

134. Mysyshhyn A. Advanced Technologies in the War in Ukraine: Risks for Democracy and Human Rights. German Marshall Fund. *GMF ReThink Fellowship*. 2024. 26 p.

135. Netflix виправив субтитри у фільмі «Брат-2» про бандерівців – «колаборантів нацистів». *Детектор медіа*. 2021. 2 чер. URL: <https://web.archive.org/web/20210602214111/https://detector.media/infospace/article/188699/2021-06-02-netflix-vypravyv-subtytry-u-filmi-brat-2-pro-banderivtsiv-kolaborantiv-natsystiv/>

136. Nye J. Soft power: The means to success in world politics. New York: Public Affairs. 2004. 209 p.

137. Omelchenko M. Ukrainian wartime nation branding during the Russo-Ukrainian war. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського*. Серія: Філологія. Журналістика. 2024. Vol. 35. № 1. P. 237-245

138. Opinion on Ukraine's application for membership of the European Union. *EUR-Lex. Access to European Union Law*. 2022. URL: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=CELEX:52022DC0407>

139. Package of Measures for the Implementation of the Minsk Agreements (Minsk II). *United Nations Peacemaker*. 2015. 12 feb. URL: <https://peacemaker.un.org/sites/default/files/document/files/2024/05/ua150212minskagreementen.pdf>

140. Paner I. The marginalization and stereotyping of Asians in American film. *Honors Theses*. Dominican University of California. 2018. 36 p.

141. Parvulescu A. Import/Export: Housework in an International Frame. *PMLA*. 2012. Vol. 127. №. 4. P. 845–862.

142. Pavlichenko L. Polarization in media political discourse on the war in Ukraine: critical discourse analysis. *Alfred Nobel University Journal of Philology*. 2022. Vol. 2. №. 24. P. 214-223.

143. Pavlichenko L., Popivniak, O. A crytical discourse analysis of the Ukrainian war refugees' image in British press. *International Journal of Philology*. 2022. № 26(3). P. 81-92.

144. Pezzini I. Trajectories of identity, difference, and alterity in the context of the Russian-Ukrainian war. *Actes Sémiotiques*. 2023. № 128. doi: <https://doi.org/10.25965/as.7957>

145. Pipchenko N., Moskalenko T. Promotion of Ukraine's cultural diplomacy in the EU. *Politologija*. 2017. Vol. 86. №. 2. P. 124-154.

146. Pitroso G. Mafia and the representation of Italians. *Transactions of the Digital Games Research Association*. 2020. Vol. 5. №. 1. P. 45-69

147. Readout of President Biden's Call with President Zelenskyy of Ukraine. *The White House (Biden Administration)*. 2024. 22 apr. URL: <https://bidenwhitehouse.archives.gov/briefing-room/statements->

[releases/2024/04/22/readout-of-president-bidens-call-with-president-zelenskyy-of-ukraine-14/](https://www.washingtonpost.com/news/energy-environment/wp/2024/04/22/readout-of-president-bidens-call-with-president-zelenskyy-of-ukraine-14/)

148. Riabchuk M. Ukrainians as Russia's Negative "Other": History Comes Full Circle. *Communist and Post-Communist Studies*. 2016. Vol. 49. №. 1. P. 75–85.

149. Ros M. The stereotyping of Spanish characters and their speech patterns in Anglo-American films. *Revista Electrónica de Lingüística Aplicada*. Linguistics. 2007. P. 1-15.

150. Sallis D. Decoding Hollywood: An instructional design module for visual literacy of race, ethnicity, & cultural portrayals in Hollywood films. Graduate Research Papers. University of Northern Iowa. 2012. 92 p.

151. Selimi F., Zejnnullahu S. The narrative, discourse and terminology of the Western Balkans online media reporting on the Russia-Ukraine war. *Studies in Media and Communication*. 2023. Vol. 11. №. 6. P. 90-100.

152. Shkandrij M. Russia and Ukraine: Literature and the discourse of empire from Napoleonic to postcolonial times. McGill-Queen's Press-MQUP. 2001. P. 11-12.

153. Smytsniuk A. Film Review-Train: Kyiv-War (2020). *Slovo*. 2022. Vol. 35. №. 1. doi: <https://doi.org/10.14324/111.444.0954-6839.1256>

154. Sukhorolskyi P., Sukhorolska I. The public diplomacy of Ukraine in wartime: a path to reputational security. *Eastern Journal of European Studies*. 2024. Vol. 15. P. 268-291

155. Törnquist-Plewa B., Yurchuk Y. Memory politics in contemporary Ukraine: Reflections from the postcolonial perspective. *Memory Studies*. 2017, № 12(6), P, 699-720.

156. Trilateral Statement, January 14, 1994 (U.S.–Russia–Ukraine). *National Security Archive, The George Washington University*. 1994. 14 jan. URL: <https://nsarchive.gwu.edu/document/30922-document-10-january-14-trilateral-statement-january-14-1994>

157. Ukraine. *European Commission*. Enlargement and Neighbourhood. URL: [https://enlargement.ec.europa.eu/countries/ukraine\\_en](https://enlargement.ec.europa.eu/countries/ukraine_en)

158. Ukraine/Russia-Related Sanctions Programs. *U.S. Department of the Treasury, Office of Foreign Assets Control (OFAC)*. URL: <https://ofac.treasury.gov/sanctions-programs-and-country-information/ukraine-russia-related-sanctions>

159. Ukraine Support Tracker. Europe fails to offset US aid drop. *Kiel Institute – The World Economy*. 2025. 10 dec. URL: <https://www.kielinstitut.de/publications/news/ukraine-support-tracker-europe-fails-to-offset-us-aid-drop/>

160. Visa liberalisation: Council adopts regulation on visa liberalisation for Ukrainian citizens. Press releases. *Council of the European Union*. 2017. 11 may. URL: <https://www.consilium.europa.eu/en/press/press-releases/2017/05/11/visa-liberalisation-ukraine/pdf>

161. Wike R., Fetterolf J., Fagan M., Moncus J. J. Seven-in-Ten Americans Now See Russia as an Enemy. *Pew Research Center*. 2022. 6 aprl. URL: <https://www.pewresearch.org/global/2022/04/06/seven-in-ten-americans-now-see-russia-as-an-enemy/>

162. Wike R., Fagan M., Gubbala S., Austin S. Views of Russia and Putin. *Pew Research Center*. 2024. 8 may. URL: <https://www.pewresearch.org/global/2024/05/08/views-of-russia-and-putin/>

163. Yermolenko V. Atypical post-colonialism: Ukraine in global political thought. *UA: Ukraine Analytica*. 2021. № 2 (24). P.19–25.

164. Yousaf M. English-Stereotyping Of Islam And Muslims In Hollywood Movies: An Analysis Of Representation. *The Scholar Islamic Academic Research Journal*. 2020. Vol. 6. №. 1. P. 63-95.

165. Zhang Q. China's Image in Cross-Cultural Perspective: An Analysis of Stereotypes in Hollywood Films. *2025 3rd International Conference on Language, Innovative Education and Cultural Communication (CLEC 2025)*. Atlantis Press. 2025. P. 277-283.

166. Žižek S. *The Sublime Object of Ideology*. New York: Verso, 2009. 303 p.

**ДОДАТКИ**  
**ДОДАТОК А. СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ**  
**ДИСЕРТАЦІЇ**

***Статті в наукових фахових виданнях України:***

1. Вербін О. Імаготипи українців у голлівудських аудіовізуальних творах (1991–2021 pp.). *Fine Art and Culture Studies*. 2025. № 1. С. 327–334.
2. Вербін О. Проблема репрезентації України у світовому кіно: науковий дискурс. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. № 3. С. 198–204.
3. Вербін О. Українське кіно на міжнародних кінофестивалях: зворотній аспект «м’якої сили». *Культура України*, № 91. 2025. С. 35–44.

***Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:***

1. Вербін О. Образ України в голлівудському action-фільмі (2005 – 2014 pp.). *Культура та інформаційне суспільство XXI ст.*: матеріали міжнар. наук. теорет. конф. молодих учених, 18–19 квіт. Харків: ХДАК, 2023.
2. Вербін О. Російський дубляж як інструмент антиукраїнської пропаганди. *Культура та інформаційне суспільство XXI ст.*: матеріали міжнар. наук. теорет. конф. молодих учених, 18-19 квіт. Харків: ХДАК. 2024. С. 261-264.
3. Вербін О. Образ України на екрані Каннського кінофестивалю (1991 – 2022 pp.) *Культура та інформаційне суспільство XXI ст.*: матеріали міжнар. наук. теорет. конф. молодих учених, 17-18 квіт. Харків: ХДАК. 2025. С. 24-26.
4. Вербін О. Етичний розрив між політичними цінностями та практиками масового аудіовізуального контенту (2024 – 2025 pp.). *5th International Scientific and Practical Conference “Achievements of Science and Applied Research”*. Dublin, Ireland. 2026. С. 23-25.
5. Вербін О. «Борщ і вареники»: гастрономічна Україна у західному аудіовізуальному мистецтві. *Культура та інформаційне суспільство XXI ст.*: матеріали міжнар. наук. конф. молодих учених, 16–17 квіт. Харків: ХДАК. 2026. С. 314–316.

## ДОДАТОК Б. ТАБЛИЦІ

Табл. 1 (Канський кінофестиваль)

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

Табл. 2 (Венеційський кінофестиваль)

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

Табл. 3. (Кінофестиваль «Берлінале»)

Фільм (режисер)	Рік	Вид	Тема
«Без тебе», Н.Алієв	2016	Ігрове	Драма про втрату у кримськотатарському контексті.
«Школа № 3», Г.Жено, Л.Сміт	2017	Документальне	Портрет учнів школи в зоні бойових дій на Донбасі.
«Коли падають дерева», М.Нікітюк	2018	Ігрове	Кримінально-поетична історія кохання українських Ромео та Джульєти.
«Земля блакитна, ніби апельсин», І.Цілик	2020	Документальне	Родина, яка знімає фільм про своє життя під обстрілами в Донбасі.
«Стоп-Земля», К.Горностай	2021	Ігрове	Камерна підліткова драма про пошук себе.
«Терикони», Т.Томенко	2022	Документальне	Життя дітей у прифронтовій зоні на Донбасі.
«Клондайк», Марина Ер Горбач	2022	Ігрове	Жінка намагається вижити в окупованому селі Донбасу під час падіння МН17.
«Залізні метелики», Роман Любий	2023	Документальне	Розслідування причин і наслідків трагедії 7.
«Східний фронт», В. Манський, Є.Тітаренко	2023	Документальне	Погляд ізсередини на фронтове життя українських парамедиків.

Табл. 4 (Кінофестиваль «Санденс»)

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

Табл. 5 (Репрезентації України та українців у світовому кіно кінця ХХ – початку ХХІ ст.)

Твір	Рік / країна	Домінантні імагеми	Імаготема / імаготип
«Маленька Одеса»	1994, США	Брайтон-Біч як «Маленька одеса», мафіозне насильство	кримінальний простір
«Прослуховування» - 2 сезон	2003, США	Сергій Малатов, порт, контейнери, прізвисько «Борис»	контрабанда, змішування України з Росією; імаготип ворога
«Збройний барон»	2005, США	Маленька Одеса, зброя, радянські склади, український борщ, ресторан «Кримський»	Україна як арсенал зброї; імаготип ворога
«Будь крутішим!»	2005, США	російські/українські мафіозі, ломбард, перука, синці, акцент	комічне змішування ідентичностей; імаготип ворога
«І все освітілось»	2005, США	українські провідники, соняшники, дороги, пам'ять, речі-архіви	пошук пам'яті; імаготип імігранта
«Порок на експорт»	2007, Велика Британія/Канада	Кіріленко з Ірпеня, бордель, російська мафія, тілесна вразливість	сексуальна експлуатація; імаготип спокусниці
«Імпорт/Експорт»	2007, Австрія	Ольга, медична праця, вебкам, прибирання, лікарняні простори	трудова міграція; імаготип імігранта, частково спокусниці
«Перевізник 3»	2008, Франція/США	Валентина, Одеса, токсичні відходи, автомобіль, браслет, порт	жінка-вантаж, корупція, екологічна загроза; імаготип спокусник
«Стукачка»	2010, Канада/Німеччина	Рая, торгівля людьми, притулок, нічні клуби, бюрократичні кабінети	сексуальне рабство; імаготип спокусник
«Дві дівчини без копійчини»	2011–2017, США	Олег, кухня, акцент, сексуальні жарти, сервісна праця	комедійний імігрант/спокусник
«Заборонена зона»	2012, США	Прип'ять, радіація, туристи, покинуті будинки, мутанти	Україна як хорор-зона; територія-катастрофа

«Декстер», сезон 7	2012, США	Ісаак Сірко, «Вовк», дорогі костюми, мафіозна честь, клуби	український мафіозі; імаготип ворога
«Банші»	2013–2014, США	Ігор Рабітов, «Кролик», помста, донька, кримінальна влада	мафіозна родина і помста; імаготип ворога
«Міцний горішок: Гарний день, аби померти»	2013, США	Чорнобиль, таємниця, перестрілки, покинуті споруди	Україна як небезпечна екшн-зона; територія-катастрофа
«Волинь»	2016, Польща	село, етнічне насильство, релігійні символи, натовп	травматична пам'ять; імаготип ворога
«Гіркі жнива»	2017, Канада/Велика Британія	поля, зерно, вишивка, голод, радянські солдати, родина	Голодомор; імаготип свідка пам'яті
«Шпигун, який мене кинув»	2018, США	Віктор, український іммігрант, інтимні жарти, балкон, насильство	тілесна комедія і загроза; імаготип спокусник/ворог
«Чорнобиль»	2019, США/Велика Британія	Прип'ять, АЕС, графіт, бетон, лікарня, евакуація	техногенна катастрофа і брехня; територія-травма
«Містер Джонс»	2019, Польща/Україна/Велика Британія	Гарет Джонс, голодні села, сніг, зерно, пропаганда	Голодомор і свідчення; імаготип свідка пам'яті
«Тенет»	2020, США/Велика Британія	Київська опера, заручники, спецоперація, газ, маски	Україна як геополітична сцена безпеки
«Емілі в Парижі»	2021, США/Netflix	Петра з Києва, акцент, дивний одяг, крадіжка, страх депортації	іммігрантка-шахрайка; імаготип імігранта

## ДОДАТОК В. АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ

	
Іл. 1. «Лебедине озеро. Зона». 1990, Ю. Ілленко	Іл. 2. «Лебедине озеро. Зона». 1990, Ю. Ілленко
	
Іл.3 «Голод-33». 1991. О. Янчук	Іл.4 «Голод-33». 1991. О. Янчук

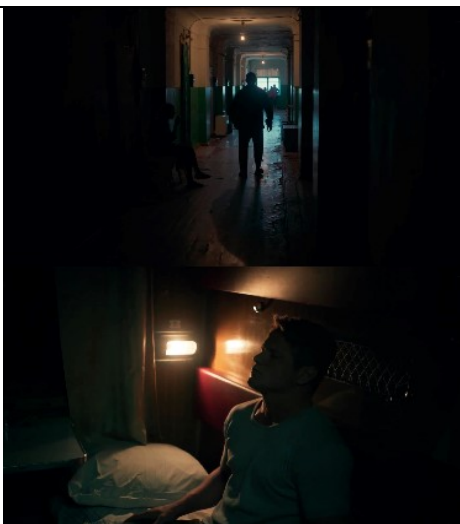




**Іл. 7. «Фучжоу». 1994. М. Ілєнко**



**Іл. 8-9. «Майдан». 2014. С. Лозниця**



**Іл. 10. «Плем'я». 2014. М.  
Слабошпицький**

**Іл. 11. «Носоріг». 2021. О. Сенцов**



Іл. 12. «20 Днів у Маріуполі». 2023. М.  
Чернов



Іл. 13-14. «Мазепа, der Volksheld  
der Ukraine». 1919. М. Бергер

Іл. 15-17. «Taras Bulba». 1924. В.  
Стрижевський

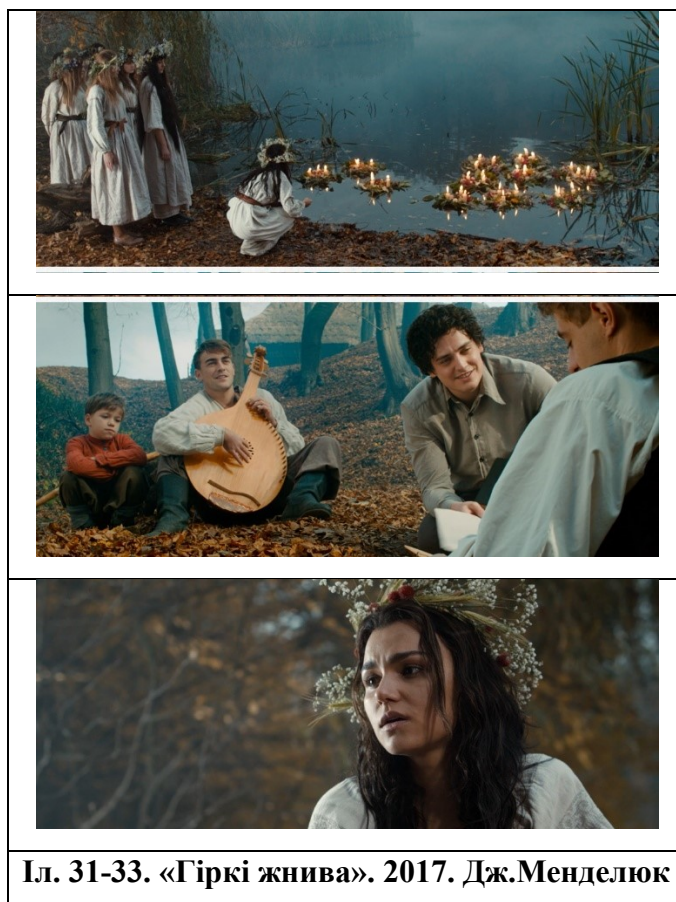




Іл. 22 - 24. «Перевізник 3». 2008. О. Мегатон

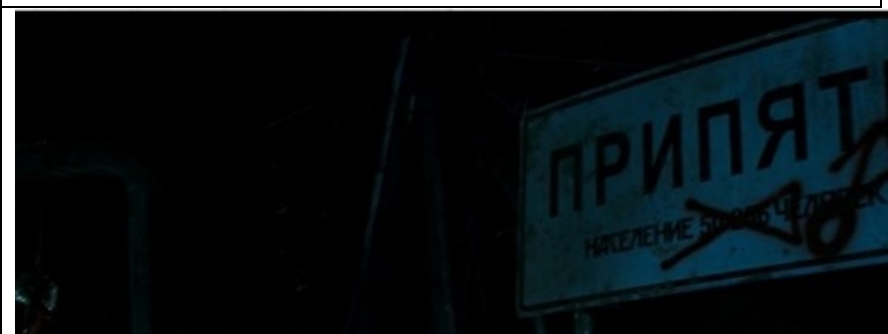
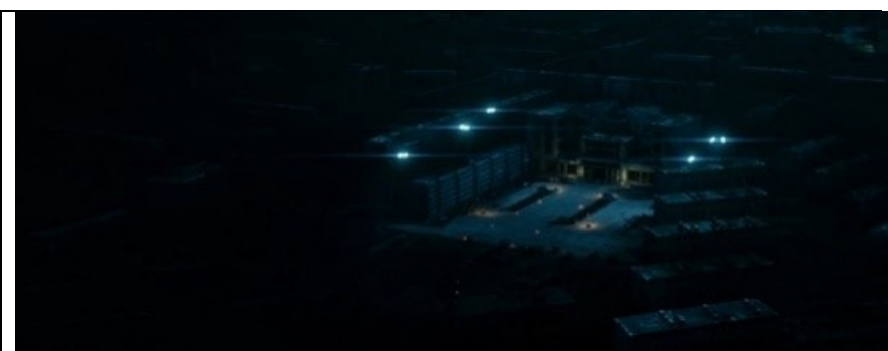


Іл. 25-28. «Імпорт/Експорт». 2007. У. Зайдль

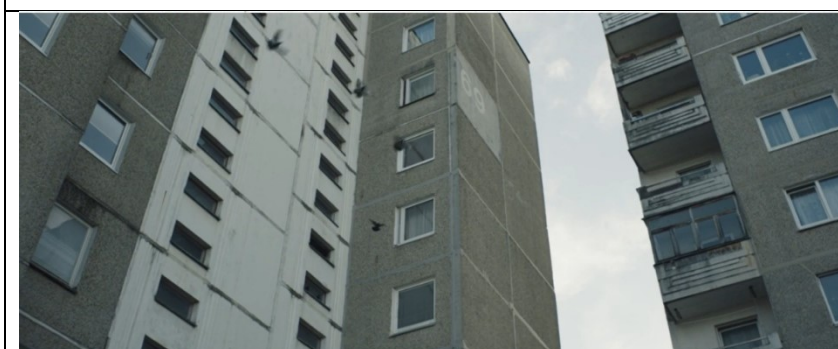




Іл. 34-35. «Заборонена зона» 2012. Б. Паркер



Іл. 36-37. «Міцний горішок: Гарний день аби померти». 2013. Дж. Мур



Іл. 38-40. «Чорнобиль». 2019. К. Мазін