

КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА  
ФАКУЛЬТЕТ УКРАЇНСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ, КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА  
КАФЕДРА ІНФОРМАЦІЙНИХ КОМУНІКАЦІЙ

ДОПУСТИТИ ДО ЗАХИСТУ  
Завідувач кафедри  
\_\_\_\_\_ О.А. Політова  
« \_\_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2025 р.

**КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА**  
**(творчий авторський проєкт)**

на тему:

**АВТОРСЬКЕ КІНО ЯК СПОСІБ МІЖКУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ**  
випускника першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

**Виконала:**

студентка IV курсу, групи ВТПб-1-21-4.0д  
**Садкова Валерія Анатоліївна**

\_\_\_\_\_  
(прізвище, ім'я та по батькові)

Науковий керівник:

**Заслужена артистка естрадного мистецтва  
України, викладач**

\_\_\_\_\_  
(науковий ступінь, вчене звання)

**Черкасець Маріанна Сергіївна**

\_\_\_\_\_  
(прізвище, ім'я та по батькові)

Київ-2025

## ЗМІСТ

|                                                                 |           |
|-----------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>ВСТУП.....</b>                                               |           |
| 3                                                               |           |
| <b>РОЗДІЛ І. АВТОРСЬКЕ КІНО ЯК СПОСІБ МІЖКУЛЬТУРНОГО</b>        |           |
| <b>ДІАЛОГУ.....</b>                                             | <b>7</b>  |
| 1.1. Визначення та характеристика авторського кіно.....         | 7         |
| 1.2. Міжкультурний діалог в авторському кіно.....               | 10        |
| 1.3. Українське авторське кіно та культурна ідентичність.....   | 20        |
| Висновки до І розділу .....                                     | 25        |
| <b>РОЗДІЛ ІІ. АВТОРСЬКИЙ ПРОЄКТ «КІНО БЕЗ</b>                   |           |
| <b>КОРДОНІВ».....</b>                                           | <b>27</b> |
| 2.1. Написання творчої заявки проєкту «Кіно без кордонів» ..... | 27        |
| 2.2. Розробка сценарію випуску проєкту «Кіно без                |           |
| кордонів».....                                                  | 31        |
| 2.3. Стратегія просування проєкту «Кіно без кордонів».....      | 44        |
| Висновки до ІІ розділу .....                                    | 45        |
| <b>ВИСНОВКИ</b>                                                 |           |
| .....                                                           | 47        |
| <b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....</b>                      | <b>49</b> |

## ВСТУП

***Актуальність теми творчого проєкту.*** У сучасному світі, де культурні контакти стають дедалі частішими, а водночас зростає кількість конфліктів і непорозумінь між народами, авторське кіно постає як важливий інструмент міжкультурного діалогу. Саме завдяки індивідуальному погляду режисера та глибокому зануренню в особистий і культурний досвід, авторське кіно здатне передавати автентичні сенси, які часто залишаються поза увагою масової культури. Воно сприяє глядацькому співпереживанню, відкриваючи інший спосіб життя, мислення, традицій та цінностей.

У контексті глобалізації, міграції та культурної поляризації така форма мистецтва стає не лише художнім висловлюванням, а й важливою соціальною практикою. Сучасні дослідники приділяють увагу взаємозв'язку кіно й ідентичності, але потреба глибшого аналізу саме авторського кіно як мови порозуміння залишається відкритою. Тому вивчення цієї теми має як теоретичну, так і практичну цінність для розвитку аудіовізуального мистецтва та створення змістовного культурного контенту.

***Стан розробки проблеми.*** Проблематика авторського кіно як форми художнього самовираження та інструменту міжкультурної комунікації активно розробляється як українськими, так і зарубіжними дослідниками. Основи теорії авторства були закладені Ф. Трюффо [15; 20] та розвинені А. Саррісом [17], який сформулював ключові принципи оцінювання режисерської індивідуальності. У вітчизняному науковому просторі вагомий внесок зробили Г. Погребняк [28] та С. Калантай [26], які аналізували вплив режисерського бачення на формування національного наративу.

Серед визначних дослідників теми також варто відзначити С. Ребелло [16], Г. Сідні [18], А. Джордана [10] та М. Вітлі [21]. Також, З. Футенг [6], М. Гюнай з Н. Сайгили [8] та І. Чакир [4] досліджували, як авторське кіно сприяє

підвищенню міжкультурної чутливості, емпатії та глибшого розуміння культурного досвіду іншого.

Освітній потенціал кіно як інструменту засвоєння міжкультурних понять у своїх працях обґрунтував Дж. Шампоу [5]. Партисипативні практики у кіновиробництві, що дають голос маргіналізованим спільнотам, досліджував М. Грубер [7]. Н. Закі та В. Зайнодін [22] аналізували авторське кіно як форму культурного коду та носія моральних, соціальних і колективних цінностей.

**Мета творчого проєкту** - аналіз авторського кіно як ефективного засобу міжкультурного діалогу, а також виявлення особливостей режисерських підходів, що сприяють передачі культурної ідентичності та взаєморозумінню між глядачами з різних країн. У межах проєкту передбачається дослідити, яким чином індивідуальне авторське висловлювання в кіно трансформується в універсальні образи, здатні бути зрозумілими поза межами конкретного національного контексту.

Для досягнення мети визначено такі **завдання**:

- Вивчити теоретичні засади авторського кіно як феномену, його історичний розвиток та роль у формуванні культурної ідентичності
- Проаналізувати наукові праці, публікації та досвід дослідників у сфері міжкультурної комунікації через аудіовізуальне мистецтво
- Виявити особливості авторського висловлювання в кіномистецтві, що сприяють встановленню міжкультурного діалогу
- Обґрунтувати власний творчий задум аудіовізуального твору, що розкриває міжкультурну тематику.

**Об'єкт творчого проєкту** – авторське кіно як форма кіномистецтва, що відображає індивідуальне бачення режисера та здатна виконувати соціально-культурні функції.

**Предмет творчого проєкту** – специфіка авторського кіно як засобу міжкультурного діалогу, зокрема художні, смислові та режисерські прийоми, що сприяють порозумінню між представниками різних культур.

**Методи реалізації творчого проєкту.** Теоретичну основу склали методи аналізу, синтезу, історичний метод і метод порівняння, які дозволили

вивчити наукові джерела, осмислити розвиток авторського кіно та зіставити приклади з різних культурних контекстів. У практичній частині застосовувалися методи спостереження, моделювання та безпосереднього створення аудіовізуального твору, які дали змогу розробити творчу заявку, написати сценарій і реалізувати проєкт, що розкриває потенціал авторського кіно як інструменту міжкультурного діалогу.

***Інформаційною базою*** для проведення дослідження кваліфікаційної (бакалаврської) роботи стали:

- наукові праці з кінознавства, культурології та теорії міжкультурної комунікації;
- публікації українських та зарубіжних дослідників, присвячені аналізу авторського кіно;
- аудіовізуальні твори авторського кіно, що стали предметом аналізу;
- законодавчі та нормативні документи, що регулюють сферу кінематографії в Україні;
- матеріали міжнародних кінофестивалів та критичні огляди авторських фільмів.

***Творча новизна отриманих результатів*** полягає в тому, що вперше проаналізовано авторське кіно як цілісний інструмент міжкультурного діалогу з акцентом на специфіку режисерського висловлювання, здатного долати мовні та культурні бар'єри. У творчій частині вперше розроблено концепцію аудіовізуального твору, в якому на прикладі особистої історії передано універсальні цінності, зрозумілі представникам різних культур. Запропоновано оригінальне режисерське рішення, що поєднує локальний культурний контекст із глобальними темами, що сприяє формуванню емоційного зв'язку з глядачем незалежно від його національної приналежності.

***Практичне значення одержаних результатів*** кваліфікаційної роботи полягає у створенні аудіовізуального твору, який демонструє можливість використання авторського кіно як ефективного засобу міжкультурного діалогу. Проєкт має потенціал для залучення уваги як професійної кінематографічної спільноти, так і широкої аудиторії, зокрема молоді, до актуальних тем

культурної взаємодії та порозуміння. Матеріали дослідження та сам творчий продукт можуть бути використані у навчальному процесі, у рамках фестивальних показів або культурно-просвітницьких заходів, а також як основа для подальших досліджень і проєктів у сфері авторського кіно.

**Особистий внесок автора.** У створенні аудіовізуального твору авторка самостійно розробила ідею, написала сценарій, здійснила режисерське бачення, підбрала музичний супровід, взяла участь у зйомках як ведуча та операторка, а також самостійно провела монтаж та художнє оформлення відеоряду.

**Апробація результатів дослідження.** Результати дослідження кваліфікаційної роботи висвітлювалися на Х Всеукраїнській науково-практичній онлайн-конференції студентів, аспірантів, докторантів і молодих учених «Бібліотека, книга та медіа в сучасній культурі» (11 листопада 2024 р. у м. Києві), також публікації:

1. Садкова В. Медіаімпресіонізм Києва // Медіаімпресіонізм Київської весни/рідного краю: альманах. Київ, 2024. С. 44-46.
2. Демонстрація частини аудіовізуального твору «Кіно без кордонів» на платформі YouTube.

**Структура кваліфікаційної роботи** зумовлена логікою та визначена послідовністю вирішення основних завдань дослідження. Текстова частина кваліфікаційної роботи складається з реферату, вступу, двох розділів, висновків, а також списку використаної літератури, яка включає 31 найменування видань, зокрема з них 22 видання англійською мовою. Загальний обсяг тексту становить 51 сторінку. Основний зміст викладено на 42 сторінках.

## **РОЗДІЛ І**

### **АВТОРСЬКЕ КІНО ЯК СПОСІБ МІЖКУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ**

#### **1.1. Визначення та характеристика авторського кіно**

Авторське кіно визначається тим, що в ньому акцент робиться на режисері, як на головній творчій силі фільму, подібно до автора в літературі. Ця концепція, що сягає корінням у французьке кіно Нової хвилі, підкреслює унікальне бачення та стилістичне позначення режисера в їхніх роботах.

Ця точка зору виникла у Франції наприкінці 1940-х років і була популяризована такими критиками, як А. Базен та А. Аструк. Цю теорію розвинули Ф. Трюффо і Ж.-Л. Годар, які стали видатними режисерами французької нової хвилі [19].

Авторів впізнають за їхніми стилістичними та тематичними деталями у своїх фільмах. Це включає візуальну естетику, наративні структури та повторювані мотиви, які відображають світогляд режисера [17, с. 561-564]. Наприклад, фільми А. Хічкока відомі своїми напруженими розповідями та візуальними мотивами, такими як використання сходів та дзеркал.

Поза поверхневою естетикою, авторські фільми часто передають глибші, абстрактні смисли, які відображають особистість і філософський світогляд режисера. Автори, як правило, здійснюють значний контроль над своїми проектами, часто пишучи сценарії у співавторстві та контролюючи ключові аспекти виробництва, щоб забезпечити реалізацію свого бачення [15]. Цей контроль дозволяє їм наповнювати свої фільми особистими темами та мотивами.

Хоча теорія авторства наголошує на ролі режисера, вона також визнає спільний характер кіновиробництва. Автори працюють з акторами, кінематографістами та іншими членами знімальної групи, щоб втілити своє унікальне бачення в життя.

Автори часто рефлексують і критикують культурні та історичні контексти, в яких вони працюють. Їхні фільми можуть слугувати коментарем до суспільних проблем або вираженням культурної ідентичності [2, с. 454-498].

Наприклад, що стосується В. Карвая, то він відомий своїми візуально ефектними та емоційно зарядженими фільмами, такими як «Любовний настрій», в яких є приклад авторської режисури з виразним стилем, який поєднує культурну ностальгію з сучасними темами. Більше того, фільми А. Г. Іньярріту, такі як «Вавилон», демонструють послідовний тематичний фокус на взаємопов'язаності та глобальних наративах, відображаючи його унікальне бачення та стиль.

Авторська теорія з'явилася у Франції наприкінці 1940-х років, головним чином завдяки впливовому журналу «Cahiers du Cinéma», заснованому А. Базеном, Ж. Доніолем-Валькросом і Ж.-М. Ло Дукою в 1951 році. Цей рух був тісно пов'язаний із французькою новою хвилею, яка наголошувала на режисері як на головній творчій силі фільму, на кшталт автора в літературі [3].

Есе Ф. Трюффо «Певна тенденція французького кіно» 1954 року часто цитується як основоположний твір для авторської теорії в кінематографі [20]. З цього моменту вона набула значного впливу на світову кінокритику. У Сполучених Штатах одним із головних прихильників і популяризаторів цієї теорії став кінокритик Е. Сарріс, який у 1962 році сформулював основні принципи авторського підходу у своїй праці «Notes on the Auteur Theory» [16, с. 165-168].

Французька «нова хвиля» відіграла ключову роль в еволюції авторської теорії. Критики, які стали режисерами, такі як Трюффо та Ж.-Л. Годар, стали символічними фігурами цього руху, втілюючи в собі той самий авторський ідеал. Їхні фільми продемонстрували особисте бачення та стилістичні риси, які визначали їхню роботу.

Режисери, такі як Ф. Трюффо та Ж.-Л. Годар, не лише теоретизували про авторство, а й практикували його у своїх фільмах, що стало символом французької нової хвилі. В той же час, такі критики, як П. Каель, стверджували, що теорія авторства ігнорує спільну природу кіновиробництва, наголошуючи



на внеску інших творчих працівників, таких як кінематографісти та сценаристи [11, с. 12-26].

У 1962 році американський критик Е. Сарріс продовжив формулювати авторську теорію, запропонувавши три ключові передумови: технічні здібності режисера, його самотню особистість і кіно як вид мистецтва, на який вплинуло бачення режисера [17, с. 561-564]. Сарріс застосував цю теорію як до європейських, так і до американських режисерів, включаючи А. Хічкока та Г. Гоукса, підкреслюючи їхній послідовний стиль у всіх роботах.

Теорія авторства вплинула на кіновиробництво в усьому світі, і режисери з різним досвідом використовували авторський підхід. Сьогодні ця концепція постійно змінюється, а дискусії навколо цифрових платформ і демократизації кіновиробництва кидають виклик традиційним уявленням про авторство.

Автор займає ключову роль в процесі створення фільму, втілюючи творче бачення та художній задум, що визначає ідентичність всього фільму. Ця концепція, що глибоко вкорінена в авторську теорію, позиціонує режисера як «автора» фільму, відповідального за його тематичну глибину, стилістичну послідовність і загальну художню узгодженість. Автор характеризується своєю здатністю вкласти особистий і самотній стиль у свої фільми.

Трюффо стверджував, що автори – це не просто режисери, а митці, які виражають своє особисте бачення через кіно [20]. Це бачення часто проявляється в повторюваних темах, візуальних мотивах і наративних структурах, які відрізняють роботу автора від мейнстрімних студійних продукцій.

Наприклад, фільми А. Хічкока послідовно досліджують теми саспенсу та психологічної напруги, використовуючи інноваційні візуальні прийоми, такі як суб'єктивні ракурси камери та складні мізансцени. Ці елементи відображають унікальне творче бачення Хічкока, зміцнюючи його статус автора.

Крім того, автори часто залучені до багатьох аспектів кіновиробництва й поза режисурою. Вони часто пишуть або є співавторами сценаріїв, контролюють монтаж, а іноді навіть знімаються у власних фільмах, щоб підтримувати творчий контроль.

Ця цілісна залученість гарантує, що кожен аспект фільму відповідає їхньому художньому задуму. Наприклад, фільм О. Веллса «Громадянин Кейн» широко вважається квінтесенцією авторського кіно завдяки участі Веллса у написанні, режисурі, акторській грі та монтажі [18]. Крім того, автори відомі тим, що вбудовують у свої фільми складні теми, які виходять за межі поверхневого оповідання. Їхні роботи часто досліджують екзистенційні питання чи соціальні проблеми через свої наративи.

Наприклад фільми І. Бергмана часто торкаються тем смерті та віри («Сьома печатка»), відображаючи його особисту стурбованість екзистенціалізмом, а В. Карвай використовує фрагментовані наративи та пишну візуальну естетику, щоб досліджувати теми кохання та туги в культурно специфічних контекстах («Любовний настрій»). Звертаючись до загальнолюдських проблем, зберігаючи при цьому культурну специфіку, автори сприяють інтелектуальному багатству кінематографа.

Іншим важливим аспектом є співпраця та індивідуальне бачення, де теорія авторства наголошує на єдиному баченні режисера. Кінематограф за своєю суттю є спільним. Критики, як-от П. Каель, стверджували, що автори значною мірою покладаються на внесок інших творчих особистостей, таких як кінематографісти, сценаристи та редактори [11, с. 12-26].

Наприклад, С. Кубрик тісно співпрацював з кінематографістом Дж. Олкоттом, щоб досягти ретельно продуманих візуальних ефектів «Баррі Ліндона», але всеосяжне бачення Кубрика визначило ідентичність фільму. Ця динаміка підкреслює баланс між співпрацею та індивідуальною роботою творця в авторському кіно.

У сучасному кінематографі автори продовжують відігравати ключову роль, незважаючи на зміни у виробничих практиках через глобалізацію та цифрові платформи. Такі режисери, як К. Нолан («Початок») та Г. Гервіг («Леді Берд»), є прикладами сучасних авторів, які зберігають творчий контроль, орієнтуючись і на комерційні вимоги.

## **1.2. Міжкультурний діалог в авторському кіно**

Міжкультурний діалог є важливим способом налагодження взаєморозуміння та співпраці між різними культурами. Це добре поєднується з підходами авторського кіно, адже режисери таких фільмів часто використовують своє унікальне бачення, щоб показати культурне розмаїття, дати голос маргіналізованим групам і викликати співчуття через свої розповіді.

За даними ЮНЕСКО, міжкультурний діалог визначається як відкритий і шанобливий обмін між окремими особами або групами з різним культурним походженням, спрямований на сприяння взаєморозумінню, співпереживанню та співпраці, необхідних для вирішення спільних викликів. Він пропонує структурований спосіб вийти за межі розбіжностей, допомагаючи розблокувати співпрацю там, де це найбільш важливо [9].

У світі кінематографу, міжкультурного діалогу можна досягти за допомогою візуального сторітелінгу, який долає мовні та культурні бар'єри. Такі фільми, як «Як закоханий» А. Кіаростамі, який поєднує японські та іранські культурні елементи, є яскравим прикладом того, як авторське кіно може слугувати платформою для міжкультурного діалогу.

Авторське кіно відіграє досить унікальну роль у просуванні міжкультурного діалогу, створюючи наративи, які кидають виклик стереотипам і сприяють людському взаєморозумінню. Спільне кіновиробництво, орієнтоване на молодь корінних народів, є потужним інструментом для протистояння колоніальним наративам і створення нових знань разом із маргіналізованими спільнотами.

У 2024 році група студентів та викладачів Брокського університету провела дослідницький проєкт, спрямований на деколонізацію освіти через участь студентів корінних народів у створенні візуального контенту. Проєкт включав створення фільмів, які відображають досвід, культуру та історії корінних спільнот. Це дозволило молоді не лише розповісти свої історії, але й кинути виклик провідним на той час колоніальним дискурсам, що часто ігнорували або спотворювали їх запити та перспективи [1, с. 25-50].

Проєкт також підкреслив важливість співпраці між студентами, викладачами та представниками спільнот у процесі створення фільмів. Такий

підхід сприяє більш глибокому розумінню культурних контекстів і підтримує розвиток критичного мислення серед учасників.

Цей підхід узгоджується з уявленням Ш. Муфф про агонізм, де міжкультурний обмін відбувається через конструктивний конфлікт, а не через асиміляцію. Муфф вважає, що в демократичному суспільстві неможливо повністю усунути конфлікти між різними групами. Замість того, щоб прагнути до повної згоди, вона пропонує модель «агоністичного плюралізму», яка визнає цінність змагання між альтернативними поглядами, ідентичностями та культурними позиціями. У цій моделі опоненти визнають легітимність один одного та змагаються за вплив у демократичному просторі [14, с.102-104].

Такий підхід дозволяє враховувати голоси маргіналізованих спільнот, не змушуючи їх до компромісу за рахунок власної ідентичності. У контексті аудіовізуального мистецтва це означає створення фільмів, у яких представники різних культур можуть відкрито висловлювати власні наративи, навіть якщо вони кидають виклик домінантним уявленням.

Такі фільми, як «Підніміть червоний ліхтар» режисера Ч. Імоу та «Салам Бомбей» М. Наїр, є яскравими прикладами авторського кіно, яке поєднує глибоко вкорінене культурне зображення з універсальними темами. У «Підніміть червоний ліхтар» режисер показує складну ієрархію в традиційному китайському суспільстві, особливо роль жінки в патріархальній структурі, використовуючи символізм кольору, композицію кадру та повторювані візуальні мотиви. Через мовчазні сцени та мінімалістичні діалоги, фільм говорить про ізоляцію, контроль і боротьбу за власне «я», що робить його близьким глядачам незалежно від їхнього культурного бекграунду.

Фільм «Салам Бомбей» зосереджується на житті безпритульних дітей у Мумбаї, передаючи глядачеві реалії соціальної маргіналізації через реалістичну естетику й емоційно заряджені персонажі. Наїр, працюючи з непрофесійними акторами і знімаючи прямо на вулицях міста, створила правдиву і чутливу картину дитинства у ворожому середовищі. Обидва фільми не тільки розкривають багатство національної культури, а й апелюють до базових людських емоцій – прагнення до свободи, гідності, любові та прийняття.

Цифрові платформи, такі як соціальні мережі, подкасти та онлайн-кіновиробництво, стали важливими інструментами для сприяння міжкультурного діалогу у цифрову епоху. Ці засоби дозволяють кінематографістам досягати глобальної аудиторії, долаючи алгоритмічні обмеження, які часто обмежують різноманітну репрезентацію [10].

Зосереджуючись на універсальних темах, таких як стійкість і спільнота, цифровий сторітелінг покращує міжрегіональний діалог, одночасно сприяючи інклюзивності.

Попри те, що авторське кіно має великий потенціал для налагодження міжкультурного діалогу та порозуміння між різними народами, воно стикається з низкою серйозних труднощів. Один із головних викликів – це дисбаланс влади, тобто нерівність між тими, хто створює кіно, і тими, хто контролює його показ і розповсюдження. Наприклад, великі студії, міжнародні фестивалі або платформи можуть вирішувати, яке кіно буде помічене світом, а яке залишиться в тіні. Через це фільми з менш відомих країн або з менш популярними темами можуть не отримати достатньої уваги, навіть якщо вони мають глибокий зміст і важливе послання.

Ще одним суттєвим бар'єром є алгоритмічні обмеження цифрових платформ. Як зазначено у звіті Шведського інституту діалогу для Близького Сходу та Північної Африки, цифрові платформи, такі як соціальні мережі та стрімінгові сервіси, часто віддають перевагу мейнстрімним наративам, що обмежує охоплення культурно специфічних або маргіналізованих історій [10]. Це створює додаткові труднощі для авторських міжкультурних фільмів у досягненні ширшої аудиторії.

Крім того, ефективність міжкультурного діалогу значною мірою залежить від місцевої культурної динаміки та історичного контексту. Універсальні моделі можуть бути складними для реалізації без адаптації до конкретних соціокультурних умов. Саме тому надзвичайно важливий саме контекстуальний підхід.

Кінематограф дійсно може стати потужним інструментом для культурного обміну, сприяючи не тільки розумінню та взаємоповазі, а й

створенню просторів для діалогу між різними соціальними групами. Як зазначає З. Футенг, «зіткнення та злиття різних культур» в межах кіно не обмежуються лише відображенням культурних традицій, а й зображенням соціальних, політичних та економічних контекстів, що дозволяє глибше розуміти специфіку кожної культури [6, с. 161-165].

Фільми, у яких відображаються культурні цінності, ритуали, звичаї та побут, можуть слугувати своєрідними вікнами в інші світи, пропонуючи аудиторії нові перспективи на звичні для неї питання. Завдяки такому контексту, глядачі можуть не тільки побачити нові світогляди, але й отримати можливість «пережити» досвід іншої культури, що є важливим для розвитку емпатії.

Зокрема, у міжкультурній комунікації важливо, щоб кінематограф не лише розповідав про різноманіття культур, але й піддавав сумніву стереотипи, що виникають через обмежене або спрощене розуміння певних етнічних, релігійних чи соціальних груп. Наприклад, багато фільмів, що стосуються постколоніального досвіду або історії меншин, намагаються змінити усталені наративи, показуючи героїв з таких культур у новому, більш складному світлі, що дозволяє не тільки побачити їхні реалії, а й усвідомити важливість взаємної поваги та відкритості.

Це також включає активне використання метафор і символів, які можуть виявлятися зрозумілими для різних культурних груп, сприяючи взаєморозумінню. Водночас, самі режисери можуть використовувати техніки, які стають універсальними в кінематографі, щоб передати емоційні стани та ідеї, якими поділяються люди з різних куточків світу, тим самим знижуючи бар'єри для культурного сприйняття.

Фільми Е. Лі, зокрема «Тигр підкрадається, дракон ховається», є яскравим прикладом того, як кінематограф може бути потужним засобом для створення транснаціонального діалогу між культурами. Вони поєднують традиції китайського кінематографу, зокрема жанр уся (китайський бойовий фільм), з елементами західних кінематографічних технік, таких як монтаж, драматургія та створення візуальних ефектів.

Одним із головних аспектів творчості Е. Лі є його здатність переплітати східні традиції та західні елементи так, щоб вони взаємодіяли органічно. В фільмі «Тигр підкрадається, дракон ховається» активно використовується китайська міфологія та філософія, наприклад, вчення даосизму та конфуціанства, для дослідження теми честі, любові, самопожертви та внутрішнього зростання. Ці концепти мають універсальне значення і можуть бути зрозумілі не тільки китайською, але й міжнародною аудиторією.

Технічно, фільм вирізняється своєю візуальною естетикою, яка поєднує елементи класичної китайської культури: традиційні костюми, інтер'єри та пейзажі, з сучасними ефектами. Західні глядачі, які звикли до певних кінематографічних прийомів, таких як драматичний розвиток персонажів і динамічні бойові сцени, знаходять нові інтерпретації в східних традиціях, що сприяє крос-культурному розумінню.

Це поєднання культур також виходить за межі простого перекладу або адаптації – воно стає платформою для створення спільних тем, що переходять у глибші виміри людських переживань. У фільмах Лі можна побачити, як традиційні китайські мотиви, зокрема, історії про боротьбу з долею та пошуки істинного «я», зустрічаються з темами західних героїчних наративів, де герої шукають не тільки фізичної перемоги, але й внутрішньої гармонії.

Доведено, що кінематограф підвищує міжкультурну компетентність шляхом підвищення обізнаності про культурні відмінності та заохочення емпатії. Дослідження М. Гюная та Н. Сайгили підкреслює, як фільми можна використовувати в освітніх установах, щоб допомогти іноземним студентам адаптуватися до нового культурного середовища. Наприклад, нігерійські студенти, які навчаються на Кіпрі, познайомилися з місцевою культурою через кураторські кінопокази, що зменшило культурний конфлікт і покращило їхнє розуміння нового для них суспільства [8, с. 192-198].

Дослідження за участю студентів університетів із Брунею та Румунії показало, що перегляд культурно багатих фільмів, як-от «Їсти, молитися, кохати», сприяв підвищенню відкритості до інших культур, а також емоційній стійкості. Після перегляду фільмів було відзначено підвищення рівня

позитивних емоцій, більш високий рівень залученості та усвідомлення того, як культурне походження впливає на взаємодію з людьми з інших місцевостей [13, с. 1-10].

У своїй статті, І. Чакир дослідив вплив використання телевізійних серіалів та фільмів на розвиток міжкультурної чутливості у студентів. Згідно з результатами дослідження, перегляд культурно різноманітних фільмів дозволяє студентам не лише покращити розуміння культурних відмінностей, але й сприяє розвитку емпатії. Використання візуальних наративів, що відображають реальні міжкультурні ситуації, створює можливості для глибшого усвідомлення складних культурних контекстів. Це сприяє формуванню більш відкритого ставлення до представників інших культур, а також підвищує здатність студентів до ефективної міжкультурної комунікації [4, с. 397-410]. Фільми та серіали, що відображають реальні соціокультурні реалії, є потужним інструментом для навчання міжкультурним навичкам, що може мати значний вплив на розширення світогляду студентів та їхню готовність до взаємодії в глобалізованому світі.

В свою чергу, Дж. Чемпоу розглядається використання фільмів як потужного інструменту для викладання складних теоретичних концепцій, зокрема в галузі організаційної поведінки та управлінських теорій. Автор зазначає, що фільми є звичними та доступними для сучасних студентів, що робить їх ідеальними для викладання складних міжкультурних концепцій у доступній та зрозумілій формі. Використання фільмів дозволяє студентам не лише теоретично ознайомитися з концепціями, але й побачити їх практичне застосування в реальному житті, що сприяє глибшому розумінню та засвоєнню матеріалу [5, с. 206-217].

Хоча кіно безумовно має великий потенціал для міжкультурної комунікації, з ним можуть бути пов'язані і деякі проблемні моменти. Одним із них є культурне спотворення, коли фільми можуть посилювати стереотипи або подавати одновимірні зображення культур, що веде до спрощеного сприйняття інших народів. Це може обмежити можливість кіно справедливо передавати багатство культурних традицій та історії.



Іншим важливим аспектом є комерційний тиск, який присутній у глобальній кіноіндустрії. Багато фільмів орієнтовані на досягнення високих прибутків, і тому їх зміст часто адаптується під популярні тренди або спрощується для ширшої аудиторії. Це може призвести до втрати автентичності, коли культурні особливості наративу поступаються місцем масовому сприйняттю.

Також моментом, на який варто звернути увагу - є мовні бар'єри. Хоча субтитрування та дубляж роблять кіно більш доступним для міжнародних глядачів, вони можуть не передавати всіх тонкощів оригінального діалогу та культурних контекстів. Часто культурні посилання або специфічні акценти втрачаються, що може знизити рівень розуміння початкового сенсу, закладеного в ту чи іншу сцену.

Практики спільного кіновиробництва також відіграють важливу роль у сприянні міжкультурному діалогу, особливо коли застосовуються етнографічні та партисипативні методи. Ці підходи дозволяють маргіналізованим спільнотам брати активну участь у створенні фільмів, що сприяє спільному авторству та розподілу влади у процесі виробництва.

Наприклад, М. Грубер описує, як він разом із мешканцями сільських районів Намібії, Ботсвани та Анголи створював фільми, де учасники мали можливість формувати як зміст, так і форму кінопродукту. Цей підхід дозволив учасникам впливати на власне правильне медійне зображення [7, с. 15-44].

Фільм «Those Who Jump» (2016) є яскравим прикладом партисипативного підходу в документальному кінематографі, де традиційна роль авторства та поступається місцем спільному створенню наративу. Цей фільм, створений у співпраці малійського мігранта А. Б. Сідібе та данських режисерів Е. Вагнера і М. Зібєрта, документує життя африканських мігрантів на горі Гуругу в Марокко, які прагнуть перетнути укріплений кордон до іспанського анклаву Мелілья.

Унікальність «Those Who Jump» полягає в тому, що Сідібе не лише є головним героєм, але й виступає як співрежисер і оператор. Отримавши камеру від своїх співрежисерів, він починає знімати повсякденне життя в таборі,

відображаючи не лише фізичні труднощі, але й емоційний стан мігрантів. Цей процес надає йому можливість самовираження та контролю над власною історією, що кидає виклик традиційним підходам до документування міграційного досвіду.

Фільм також контрастує між особистим поглядом Сідібе та безособовими зображеннями з камер спостереження, що підкреслює розрив між офіційними наративами та реальним життям мігрантів.

Авторські кінематографісти часто використовують інноваційні кінематографічні прийоми для представлення культурного розмаїття та полегшення діалогу. Використання медійності – поєднання візуального оповідання з іншими формами художнього вираження – посилює здатність фільмів виступати посередником між культурами.

Фільм А. Кіаростамі «Смак вишні» є вражаючим прикладом того, як мінімалістичний стиль може стати засобом глибокої культурної та філософської взаємодії. Відзначаючись повільним темпом, скупими діалогами та статичними планами, стрічка уникає традиційних драматичних структур, натомість занурюючи глядача у рефлексію над темами життя, смерті, самотності й вибору. Через простоту форми Кіаростамі підкреслює складність буття, змушуючи глядача не лише спостерігати, а й активно включатися у морально-філософське осмислення ситуації, в якій опинився головний герой – чоловік, що шукає когось, хто допоможе йому здійснити самогубство.

Водночас, «Смак вишні» глибоко вкорінений у культурні контексти Ірану. Наприклад, репрезентація пейзажів околиць Тегерана несе не лише географічне, а й символічне навантаження: пустельні дороги та пагорби виступають як простір для метафізичного пошуку. Герої, з якими головний персонаж зустрічається протягом фільму – курд, афганець, релігійний студент – втілюють різноманіття соціального та етнічного ландшафту Ірану, показуючи його багатоголосся.

Також, фільм Ш. Акерман «Новини з дому» - досить особисте кіно, у якому режисерка поєднує довгі, нерухомі кадри Нью-Йорка з читанням листів, які їй писала мама з Бельгії. Камера показує звичайне життя міста – шумні

вулиці, метро, перехожих – а закадровий голос читає прості й теплі слова з дому. Такий підхід створює особливу атмосферу: ми бачимо одне місце, але чуємо про зовсім інше. Це викликає відчуття розриву між тим, де знаходишся фізично, і тим, де емоційно залишаєшся – між новим життям і рідним домом.

Акерман не будує сюжет так, як у традиційних фільмах. Вона не поспішає, її кадри довгі й спокійні, що дозволяє глядачеві зануритися в настрій міста і водночас – у власні думки. Через ці листи й пейзажі Нью-Йорка фільм говорить про пошук себе, про життя між двома культурами – тією, з якої ти походиш, і тією, в якій опинився. Мамині листи, сповнені турботи й дрібниць повсякденного життя, стають не просто особистими спогадами, а символом досвіду мігрантів, які живуть між двома світами.

Авторські фільми мають унікальні можливості для представлення культурних цінностей, традицій та ідентичностей завдяки чіткому творчому баченню своїх режисерів. Використовуючи персоналізовані кінематографічні стилі та тематичні послідовності, автори створюють фільми, які слугують культурним спадком, що відображає та переосмислює соціальні та історичні контексти, в яких вони створені.

Авторські фільми часто функціонують як культурні артефакти, що втілюють цінності, традиції та соціальну динаміку певного часу та місця. На думку М. Закі та В. Зайнодіна, фільми П. Рамлі «Антара Дуа Дарджат» та «Ібу Мертуа-Ку» є прикладом того, як авторське кіно може представляти культурні цінності, такі як спільна відповідальність, братерство та манери [22, с. 390-407].

За допомогою ретельно сконструйованих візуальних наративів П. Рамлі маніпулював кінематографічними елементами, такими як синхронічні (просторові) та діахронічні (часові) кадри, щоб відобразити культуру Малайї 1950–1960-х років. У цих стрічках режисер не просто розповідає історії — він втілює етичні й соціальні принципи, які є фундаментальними для малайського суспільства. Зокрема, через конфлікти між класами, родинні драми та моральні випробування глядач отримує доступ до глибших культурних сенсів.

Авторське кіно часто кидає виклик стереотипам, представляючи тонкі зображення маргіналізованих або неправильно зрозумілих культур. Подібним чином етнографічний фільм Р. Гарднера «Ліс блаженства» використовує естетизовані візуальні образи, щоб кинути виклик західним уявленням про індійські ритуали у Варанасі. Однак, М. К. Вітлі підкреслює, що в умовах глобалізації медіа мають величезний потенціал бути як посередниками між культурами, сприяючи діалогу, емпатії та взаєморозуміння, так і за відсутності критичного підходу до зображення культур, вони непомітно відтворювати або навіть закріплювати спрощені уявлення й стереотипи [21, с. 1-5].

Вітлі звертає увагу на те, що поверхневий або екзотизований підхід до культурного зображення часто призводить до втрати автентичності та глибини. Тому вона наголошує на необхідності точного, інклюзивного та багатошарового представлення культурного різноманіття в медіа.

### **1.3. Українське авторське кіно та культурна ідентичність**

Швидкі та суперечливі зміни, які відбуваються в українському суспільстві та культурі, значно впливають й на розвиток кінематографу. Ці трансформації постійно відкривають можливості для українських режисерів, які через свої фільми намагаються осмислити і відобразити наші реалії. Кіно стає важливим інструментом для передачі національних ідей та цінностей, а також для побудови культурного діалогу як всередині країни, так і за її межами.

Українське авторське кіно має глибоке історичне коріння, що сягає кінця XIX століття, коли у 1896 році А. Федецький здійснив перші кінозйомки в Харкові та провів перший публічний кіносеанс, започаткувавши національну кінематографічну традицію [25].

Перший український ігровий художній фільм, «Запорізька Січ» 1911 року Д. Сахненка, став важливим етапом в історії національного кінематографа. Цей фільм, заснований на творах М. Гоголя, зокрема «Тарас Бульба», розповідав про життя та подвиги запорізьких козаків, їхній героїзм та боротьбу за свободу.

Зйомки проходили просто неба, у природних декораціях, з використанням костюмів козацької доби [29].

Справжній творчий прорив настав у 1920-х роках з утворенням Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ), що стало унікальним явищем у кіноісторії – державна структура організувала виробництво, розповсюдження і технічну підтримку кінематографії, забезпечуючи митцям відносну творчу свободу.

У цей період сформувався перший пласт авторського кіно, який часто поєднував ідеологічні настанови з естетичними пошуками. Найяскравішим прикладом став фільм «Земля» Олександра Довженка, що вирізнявся символізмом і поетичною кіномовою, завдяки чому здобув міжнародне визнання і визначив напрямок подальшого розвитку українського кіноавангардизму [24, с. 96-148].

Фільм «Земля» О. Довженка — це ключова робота не лише в історії українського, а й світового авторського кіно. Цей фільм став кульмінацією творчого пошуку режисера, у якому він поєднав глибоку філософську рефлексію з новаторською візуальною мовою. Створений на стику епохи німого кіно і на початку звукового, «Земля» вражає своєю візуальною силою, зокрема ритмічно побудованим монтажем, ліризмом кадру і глибоким символізмом. У фільмі відображено конфлікт між старим селянським устроєм і новою радянською ідеологією колективізації, однак акцент зроблено не стільки на пропаганді, скільки на одвічному зв'язку людини із землею, циклічності життя і смерті, гармонії природи.

Герої фільму — це радше архетипи, ніж індивідуальні персонажі, а центральним елементом стає сама земля як джерело життя, простір боротьби і пам'яті. Характерною особливістю «Землі» є відмова від лінійного сюжету на користь асоціативного монтажу і пластичної виразності. Довженко часто використовує довгі, статичні кадри, що передають велич і спокій сільського пейзажу, та чергує їх із динамічними фрагментами, що зображають насильство й конфлікт. Це створює особливу поетичну напругу – фільм існує на межі між медитацією і драмою.

Починаючи з 1930-х років політичний контроль і репресії з боку радянської влади значно обмежили творчу свободу митців. Зокрема було вбито видатного театрального й кіномитця Л. Курбаса та припинено діяльність ВУФКУ. Протягом десятиліть авторське кіно в Україні залишалося або маргіналізованим, або ретельно контрольованим. Незважаючи на це, у 1960-х роках виникла нова хвиля творчості, відома як українське поетичне кіно, яка відродила національну естетику через метафоричну і символічну кіномову. С. Параджанов із фільмом «Тіні забутих предків», Ю. Іллєнко з «Криницею для спраглих» та інші режисери перетворили кінематограф на мову культурного опору радянській уніфікації. Ці автори створили кінематограф, що відображав глибинні пласти української ментальності, міфології та історичної пам'яті, попри цензуру і тиск влади.

Після здобуття незалежності України у 1991 році кіно опинилося у кризі через відсутність стабільного фінансування та розпад радянської системи підтримки кінематографа. Державні студії не мали ресурсів для виробництва, а нова економічна ситуація не сприяла розвитку незалежного авторського кіно [28, с. 183-189].

Попри окремі спроби (зокрема стрічки К. Муратової, яка зберігала унікальний авторський стиль), у 1990–2000-х роках українське кіно залишалося малопомітним на міжнародній арені. Муратова, яка ще з радянських часів заявила про себе як оригінальна режисерка з характерною естетикою абсурду, гротеску та емоційної контрастності, у цей період фактично стала єдиним послідовним представником авторського кіно в Україні. Її фільми - «Астенічний синдром», «Три історії», «Чеховські мотиви», «Два в одному», «Мелодія для шарманки» - вирізнялися візуальною експресією, багатошаровою структурою наративу та гострим соціальним звучанням. Вони не вписувалися в комерційні рамки, але здобували визнання на європейських кінофорумах, зокрема в Локарно, Роттердамі та Берліні. Її творчість стала прикладом того, як режисер може зберігати естетичну автономію та філософську глибину в умовах тотальної кризи індустрії, коли більшість кінематографістів або емігрували, або змушені були працювати в телепросторі. Однак таких прикладів було небагато,

і саме тому загалом українське авторське кіно того часу не змогло сформувати сталого дискурсу на світовій арені, залишаючись переважно поза фокусом міжнародної уваги.

Ситуація кардинально змінилася після Революції гідності 2013–2014 років. Відродження авторського кіно стало можливим завдяки новим державним програмам підтримки, активізації громадянського суспільства та зростанню суспільного запиту на національний культурний продукт. Запровадження системи відкритих конкурсів Українського культурного фонду та Держкіно дозволило незалежним митцям отримувати фінансування для нестандартних, некон'юнктурних проєктів, що значно пожвавило кінопроцес і сприяло формуванню повноцінного кінематографічного середовища. Саме в цей період відбулося становлення нового покоління авторів, які сформували мову сучасного українського кіно.

Серед таких митців — М. Слабошпицький, чий фільм «Плем'я» здобув Гран-прі конкурсу «Тиждень критики» на Каннському кінофестивалі. Стрічка вирізнялася радикальним формальним підходом: у ній повністю відсутні субтитри чи озвучення, діалоги відбуваються мовою жестів, що стало унікальним художнім рішенням і викликало резонанс у міжнародній пресі. Фільм також отримав нагороду «Одкровення» та грант від фонду Gan — грошове заохочення для оплати прокату фільму у Франції [23].

В. Васянович у своїй «Атлантиді», відзначеній на Венеційському кінофестивалі, звернувся до теми посттравматичного синдрому у ветеранів війни на Донбасі, використовуючи мінімалістичну візуальну мову, фіксований кадр і некласичних акторів. Стрічка отримала головну нагороду в секції «Горизонти» Венеційського кінофестивалю [30].

Фільм Н. Ворожбит «Погані дороги» здобув нагороду Verona Film Club Award на Венеційському кінофестивалі в секції «Тиждень критики». Цю премію присуджують «найбільш інновативній стрічці конкурсу». Стрічка складається з п'яти новел, що розповідають про життя людей, які постраждали від війни на Донбасі [12].

Загалом, можна зробити висновок, що після Революції гідності українське авторське кіно пережило своє відродження, що стало наслідком поєднання державної підтримки, творчих ініціатив молодих кінематографістів та активної участі України в міжнародних кінематографічних фестивалях.

Після початку повномасштабного вторгнення Росії в Україну у 2022 році українське авторське кіно зазнало суттєвих трансформацій, відображаючи нові реалії та виклики часу. Кінематографісти, адаптуючись до умов війни, переосмислюють тематику, стилістику та функції кіно, перетворюючи його на інструмент культурного спротиву, фіксації історичних подій та формування національної ідентичності.

У статті С. Калантая зазначає, що українське кіно в умовах війни виконує не лише розважальну, а й документально-історичну та ідентифікаційну функції, допомагаючи зберегти історичну пам'ять та зміцнити національний дух [26, с. 399-407].

Одним із яскравих прикладів є документальний фільм «20 днів у Маріуполі» режисера М. Чернова, який отримав премію «Оскар» 2024 року в категорії «Найкращий повнометражний документальний фільм». Ця стрічка стала важливим свідченням війни та здобула міжнародне визнання [31]. Стрічка висвітлює події початку повномасштабного вторгнення Росії в Україну в лютому 2022 року, зокрема перші дні облоги Маріуполя. Вона містить кадри російських обстрілів та бомбардування пологового будинку, що стали свідченням злочинів агресора.

Умови війни змусили кінематографістів адаптувати процеси виробництва. Зйомки часто відбуваються у підземних укриттях або на відносно безпечних територіях, з використанням мінімальних ресурсів та мобільних знімальних груп. Сучасні технології, такі як дрони та віртуальні студії, допомагають мінімізувати ризики та зберігати якість фільмів [27].

Таким чином, сучасне українське авторське кіно в умовах війни стало потужним засобом фіксації історичних подій, формування національної ідентичності та культурного спротиву. Попри складні умови, кінематографісти



продовжують створювати значущі твори, які знаходять відгук як в Україні, так і за її межами.

Особливо важливою є роль українського кіно у контексті міжкультурного діалогу. Через художні й документальні фільми світова аудиторія отримує змогу побачити війну очима українців, пізнати унікальний контекст українського опору, культури, ментальності й побуту в умовах воєнної реальності. Ці фільми стають каналом, через який Україна говорить зі світом мовою мистецтва, викликаючи емпатію, солідарність і розуміння.

Міжнародні нагороди - це не лише визнання професійної майстерності українських митців, але й потужне інформаційне повідомлення для міжнародної спільноти. Такі стрічки стають вікнами у реальність війни, розв'язаної проти України, і допомагають формувати глобальний суспільний наратив щодо необхідності підтримки українського народу. У час, коли інформаційна війна є надзвичайно важливою, ці твори виконують роль просвітництва, що доносить правду про події в Україні до світу, формуючи довіру, співчуття та політичну волю до допомоги.

### **Висновки до I розділу**

Авторське кіно, що виникло в середині XX століття під впливом французької « нової хвилі », утвердило режисера як центральну фігуру у формуванні змісту, стилістики й ідеологічної основи фільму. Самобутність, послідовність тем і візуальних мотивів стали основними критеріями авторства, що дозволило вивести кінематограф на рівень персонального мистецтва.

Особливу увагу було приділено здатності авторського кіно ініціювати міжкультурний діалог завдяки гнучкому, емоційно насиченому сторітелінгу, що виходить за межі лінгвістичних та культурних бар'єрів. Режисери, які працюють у цьому форматі, часто актуалізують теми ідентичності, маргіналізації, соціальної справедливості, використовуючи при цьому інноваційні естетичні прийоми. Приклади творчості В. Карвая, А. Кіаростамі, М. Наїр, Чж. Імоу та Е. Лі демонструють, як через художню мову можливо сприяти взаєморозумінню між різними культурами.

У контексті українського кінематографа авторське кіно має тривалу та складну історію. Від естетичного прориву О. Довженка у 1920–30-х роках до поетичного кіно 1960-х, авторська традиція в Україні неодноразово трансформувалась у відповідь на політичні, соціальні та культурні виклики. Після Революції гідності 2013–2014 років відбулося нове відродження авторського кінематографа: з'явилося молоде покоління режисерів, які зуміли заявити про себе на міжнародній арені завдяки оригінальності форми та глибокому осмисленню національного контексту.

Особливої актуальності набуло авторське кіно в умовах повномасштабної війни Росії проти України. Воно перетворилося на засіб культурного спротиву, інструмент фіксації історичних подій і репрезентації української ідентичності перед світом. Фільми, створені в ці драматичні часи, стали важливим елементом міжнародного інформаційного дискурсу та сприяють формуванню емпатії, солідарності та глобального усвідомлення українського досвіду.

Таким чином, авторське кіно є не лише формою художнього самовираження, але й важливим соціокультурним феноменом, який активно впливає на формування національної ідентичності, відкриває канали міжкультурної комунікації та має значний потенціал у побудові глобального діалогу.

## **РОЗДІЛ II**

### **АВТОРСЬКИЙ ПРОЄКТ «КІНО БЕЗ КОРДОНІВ»**

#### **2.1. Написання творчої заявки проєкту «Кіно без кордонів»**

«Кіно без кордонів» - це документально-аналітичний авторський проєкт, присвячений дослідженню авторського кіно як інструменту візуального мислення, художнього спротиву та універсальної мови, яка здатна долати межі культур, мов і політик. Дану відеороботу буде присвячено українському авторському кіно – не просто як частині національної культури, а як голосу епохи, що транслює досвід українців у світовому контексті.

Українське авторське кіно останніх років – це особливе явище. В умовах революцій та війни, митці почали формувати нову кіномову – метафоричну, чесну, часто мовчазну, але надзвичайно емоційну. Саме авторське кіно стало тим майданчиком, де режисери змогли осмислювати індивідуальні й колективні травми, і водночас знаходити точки зросту, сили, надії та гідності.

Проєкт має на меті дослідити, як українські режисери, працюючи в межах обмежених бюджетів, часто без державної підтримки або в умовах війни, створюють естетично вивершені та філософськи насичені кінороботи, що потужно звучать на світових фестивалях і викликають щирий резонанс у міжнародної публіки. Українське кіно не просить про співчуття — воно вимагає участі, розуміння, діалогу. Це кіно не стільки про події, як про стан, не про сюжет, а про атмосферу, що залишається з глядачем надовго.

Цей випуск не буде лише аналітичним чи критичним — він стане емоційною розмовою про те, як українські митці бачать світ, та про те, що вони намагаються зберегти, адже ми не просто дивимось кіно — ми дивимось крізь нього. І бачимо там Україну — складну, поранену, сильну та живу. Саме такою, якою її ніколи не покаже новинна стрічка, але яку можна відчутти через мову кадру, ритму, паузи. Саме тому проєкт «Кіно без кордонів» — це спроба розглянути українське авторське кіно не лише як локальний культурний продукт, а як повноцінну частину глобального мистецького процесу, що здатна не лише розповідати історії, а формувати нову реальність — глибшу, чеснішу і, можливо, трохи світлішу.

### **Творча заявка:**

**1) Назва:** «Кіно без кордонів»

**2) Вид:** відеоесе

**3) Жанр:** документально-аналітичний

**4) Тематика:** відео зосереджується на дослідженні сучасного українського авторського кіно як тривалого та важливого культурного феномену, що формує національну ідентичність, відображає історичні й соціальні процеси, а також особистісні переживання. Проєкт розглядає, як українські кінематографісти через свої авторські фільми, часто на межі експерименту, оповідають про нашу історію, долаючи мовні, політичні та культурні бар'єри.

**5) Мета** - створити відео-проєкт, який досліджує сучасне українське авторське кіно як культурний феномен, що відображає історичні, соціальні та емоційні процеси в Україні через кіномову. Проєкт ставить за мету показати, як українські режисери, використовуючи авторські техніки, метафори та візуальні експерименти, виражають теми війни, національної ідентичності та надії. Водночас, цей проєкт прагне зруйнувати стереотипи та розширити горизонти сприйняття українського кіно, представляючи його не лише як локальний продукт, а як важливу частину глобального кінематографічного процесу.

**6) Ідея** - дослідити та продемонструвати унікальність українського авторського кіно як потужного інструменту культурної самоідентифікації,

спротиву та трансляції глибоких соціальних і емоційних тем. Проєкт ставить за мету показати, як українські кіномитці через особисті, часто універсальні історії, знаходять нові форми вираження та створюють мистецтво, яке відображає складні переживання та глибокі національні травми, а також роль кіно в контексті війни. Проєкт прагне також розширити міжнародне сприйняття українського кіно, підвищуючи його видимість на світовій культурній арені.

## **7) Хронометраж: 10 хв.**

### **Структура:**

1. Ведуча в кадрі: вступ, представлення теми – ~20 с.
2. Архівні кадри + начитка (початок українського кіно: Федецький, Сахненко) – ~30 с.
3. Ведуча в кадрі: підсумок раннього періоду – ~15 с.
4. Архівні фото/відео + начитка (Довженко, “Звенигора”, “Земля”) – ~30 с.
5. Ведуча в кадрі: репресії, кінець 30-х – ~30 с.
6. Начитка + кадри (Довженко “Щорс”) – ~30 с.
7. Ведуча в кадрі: післявоєнне кіно, початок 60-х – ~30 с.
8. Архівні кадри + начитка (“Тіні забутих предків”) – ~40 с.
9. Ведуча в кадрі: наслідки для Параджанова – ~10 с.
10. Перебивка – ~1 с.
11. Ведуча в кадрі: 80-90-ті, криза – ~15 с.
12. Начитка + архів (“Камінний хрест”) – ~20 с.
13. Ведуча в кадрі + начитка (“Астенічний синдром”) – ~ 30 с.
14. Ведуча в кадрі: 90-ті, нові пошуки – ~10 сек
15. Начитка (“Голод-33”, “Москаль-чарівник”, Муратова) – ~ 30 с.
16. Ведуча в кадрі: 2000-ні, перші прориви – ~10 сек
17. Начитка (“Мамай”, “Райські птахи”, “Штольня”) – ~ 40 с.
18. Ведуча в кадрі: 2010-ті – новий етап – ~20 сек
19. Начитка + ведуча в кадрі (“Майдан”, Лозниця, “Атлантида”, “Погані дороги”, Цілик) – ~1 хв
20. Ведуча в кадрі: вторгнення 2022, новий фронт кіно – ~20 сек
21. Начитка + ведуча в кадрі (“20 днів у Маріуполі”) – ~ 40 с.

22.Перебивка – ~1 сек

23.Ведуча в кадрі + начитка: «Ми, наші улюбленці та війна» – ~30 с.

24.Ведуча в кадрі: кіно не тільки про війну – ~10 с.

25.Начитка + ведуча в кадрі (“Люксембург, Люксембург”) – ~30 с.

26.Ведуча в кадрі: висновок – ~20 с.

**8) Технічне оснащення:** для зйомок із ведучою в кадрі буде використовуватись професійна камера з підтримкою високої роздільної здатності для чітких деталей та ефектних кадрів. З метою забезпечення якості звуку на сценах з ведучою та за кадром, використовуватимуться два петличних мікрофони, які дозволять уникнути шуму та забезпечити чіткість мовлення в умовах різних локацій. Для зйомок та освітлення сцен з ведучою будуть застосовані два освітлювальних прилади, які створять м'яке, рівномірне освітлення без надмірних тіней, а також допоможуть забезпечити правильну експозицію кадрів незалежно від локації.

#### **9) Реквізит: -**

**10) Аудиторія:** люди, зацікавлені в українському кінематографі, його історії та культурі. Це можуть бути як кіномани, так і ті, хто цікавиться історією України, її національною ідентичністю та культурними процесами. Вік аудиторії варіюється від молоді (18-35 років), яка шукає нові, незвичні фільми та цінує авторське кіно, до зрілих глядачів (35-60 років), які мають інтерес до глибших соціальних, історичних і культурних тем, що відображаються в кінематографі.

**11) Бажаний час виходу в ефір:** вечірній прайм-тайм, з 18:00 до 20:00. Цей час підходить для широкої аудиторії, коли люди зазвичай мають вільний час для перегляду різноманітних програм. Крім того, вечірній ефір дозволить максимально залучити глядачів різних вікових груп, адже це період, коли багато хто відпочиває після роботи або навчання.

Місце зйомки – студія з м'яким теплим освітленням, яке створює атмосферу довіри та глибини кадру. Таке світло дозволить м'яко підкреслити риси обличчя, не створює різких тіней і додасть кадру затишку. Студійне середовище дозволяє повністю контролювати умови зйомки, такі як світло та

звук. Крім того, нейтральний або тематично оформлений фон не буде відволікати увагу глядача, а навпаки — зосередить її на головному — змісті розповіді. Завдяки студійним умовам буде легко поєднувати кадри стендапу ведучої з архівними відео чи документальними фрагментами, що забезпечить цілісність та логічну побудову історії.

Щодо художніх засобів у проєкті, то в ньому буде використано поєднання студійної зйомки з реальними архівними матеріалами, що допоможе вибудувати візуальний і смисловий міст між подіями минулого й сучасністю та проілюструвати аудиторії те, про що говориться в кадрі. Такий прийом дозволяє глядачеві не лише отримати інформацію, а й емоційно пережити розповідь.

Монтаж буде плавним, підлаштованим під інтонацію ведучої. Переходи між фрагментами будуть м'які та супроводжуватись спокійною інструментальною музикою, що підсилить загальну атмосферу. У ключові моменти замість музики буде використовуватись тиша – як потужний художній інструмент, що змушуватиме глядача зосередитися на сенсі сказаного.

## **2.2. Розробка сценарію випуску проєкту «Кіно без кордонів»**

### **Сценарій**

#### **Ведуча в кадрі:**

«Вітаю вас у проєкті «Кіно без кордонів», мене звати Валерія Садкова, і сьогодні ми вирушимо в подорож крізь час і простір, щоб побачити, як українське авторське кіно стало голосом нації, її болем, надією та культурною ідентичністю.»

#### **Архівні кадри з фільмів початку XX століття**

#### **Ведуча (закадровий текст):**

«1896 рік. Харків. Альфред Федецький знімає перші кадри на українській землі. Це початок нашої кінематографічної історії. А вже у 1911 році Данило Сахненко створює «Запорізьку Січ» — перший український художній фільм, що розповідає про героїчне минуле нашого народу.»

#### **Ведуча в кадрі:**

«Ці перші кроки стали основою для подальшого розвитку українського

кіно, яке, попри всі труднощі, продовжувало розвиватися.»

**Ведуча (за кадром, начитка на архівні фото та відеоматеріали):**

«У 1922 році в Україні створено Всеукраїнське фотокіноуправління. Це була не просто студія, а кіноіндустрія з продакшном, дистрибуцією та навчанням професійних кадрів. За кілька років тут починають працювати режисери, які формують естетику світового кіноавангарду. Один із них — Олександр Довженко. У 1928 році він знімає “Звенигору” — складну, метафоричну притчу, яка охоплює історію України через пошуки козацького скарбу. Але цей скарб — не матеріальний, а духовний. “Звенигора” показує козацтво, січових стрільців, селянські повстання та революцію — усе це крізь призму поезики і символізму. Фільм вийшов у Берліні, Парижі та Празі. Це був перший раз, коли світ почув українське авторське кіно.»

**Ведуча в кадрі:**

«Вже в 1930 році у світ виходить всім відомий, культовий фільм «Земля». Радянські критики засуджували цей фільм за «релігійність» і «естетство». Але саме це зробило його шедевром.»

**Ведуча (за кадром, начитка на архівні кадри з фільму):**

«Фільм розповідає не про колективізацію, як того хотіла влада, а про вічний цикл природи, смерті та відродження. Після прем'єри, «Землю» одразу зняли з прокату, а Довженка цькували. Проте це не завадило фільму отримати культовий статус в Європі, де він й досі вважається одним з найкращих в історії кінематографу.»

**Ведуча в кадрі:**

«Наприкінці 1930-х років Всеукраїнське фотокіноуправління ліквідовують. Десятки кінематографістів знищують у репресіях. Георгій Стабовий, автор психологічної драми “Два дні”, зникає в таборах, а сам Довженко змушений переїхати до Москви.»

**Ведуча (за кадром, начитка на архівні кадри з фільму):**

«У 1939 році він знімає “Щорса” — фільм за замовленням Сталіна. Хоч це вже й не вільне мистецтво, але навіть у ньому зберігається режисерська мова — довгі панорами, епічні образи та глибина простору.»



### **Ведуча в кадрі:**

«Після Другої світової війни кіно в Україні розвивалося під жорстким ідеологічним тиском. Але саме тоді почало формуватися нове покоління митців, яке вже у 1960-х роках вибухне поетичним бунтом.»

### **Ведуча (за кадром, начитка на архівні кадри з фільму):**

«1965 рік. Сергій Параджанов знімає “Тіні забутих предків” — екранізацію повісті Коцюбинського. Але це навіть не екранізація у звичному сенсі. Це надзвичайний кольоровий вибух! Символічна мова та гуцульський фольклор — усе це разом утворило фільм, який став сенсацією у світі й шоком для радянської влади. Фільм змусив глядачів подивитися на Україну як на автономний світ, зі своєю культурою та філософією.»

### **Ведуча в кадрі:**

«Після прем'єри у Києві відбулися перші публічні виступи проти арештів інтелігенції. Параджанова ж згодом посадили... Але фільм назавжди залишив в історії свій незабутній культурний слід.»

### **Перебивка (1 с.)**

### **Ведуча в кадрі:**

«У 1980х та 90-х роках українське кіно опинилося в кризі. Радянська система руйнувалась, грошей на кіно не було, а незалежність не принесла миттєвого оновлення системи. Але фільми - були»

### **Ведуча (за кадром, начитка на архівні кадри з фільму):**

«“Камінний хрест” Леоніда Осики — був знятий ще в 1968 році, але по-справжньому його оцінили як трагедію еміграції й втрати зв'язку з землею лише у 80-х при повторному показі. Чорно-білий візуальний стиль, мінімум діалогів і поетичний монтаж зробили його класикою українського кінопоетизму.»

### **Ведуча в кадрі:**

«На початку 90-х кіно намагається знайти себе в нових реаліях. У 1989 році Кіра Муратова випускає “Астенічний синдром” — фільм, який стає останньою радянською стрічкою, офіційно дозволеною до прокату в СРСР.»

### **Ведуча (закадровий текст):**

«Це фільм-парадокс, фільм-дискомфорт: він починається як чорно-білий фільм про вчительку, а потім перетворюється на історію про лікаря, який втрачає чутливість до реальності. У ньому Муратова показує розпад моралі, втомлене суспільство, яке не здатне реагувати на біль. За цю стрічку вона отримала Гран-прі в Берліні, а фільм був заборонений до показу на телебаченні в Росії аж до 2010-х років.»

### **Ведуча в кадрі:**

«90-ті стали для українського кіно періодом виживання. Багато режисерів поїхали за кордон, студії стояли порожні а фільми знімалися на ентузіазмі. Але саме в цю пору з'явилися окремі роботи, які заклали фундамент для відродження в 2000-х.»

### **Ведуча (закадровий текст):**

«У 1991 році Олесь Янчук знімає “Голод-33” — один із перших художніх фільмів про Голодомор. А вже в 1995 році виходить “Москаль-чарівник” — фольклорна музична комедія Миколи Засеєва за п'єсою Котляревського.

У цьому ж періоді Кіра Муратова також продовжує знімати свої фільми: “Три історії”, “Другорядні люди” та “Настроювач”, які не були схожими ні на що інше, та були наповнені драмою, абсурдом та фарсом.»

### **Ведуча в кадрі:**

«У 2000-х українське кіно все ще не має системної підтримки, але з'являються фільми, які вперше за довгий час починають потрапляти до міжнародної уваги.»

### **Ведуча (закадровий текст):**

«У 2003 році Олесь Санін випускає “Мамай” — стрічку, яка поєднує український і кримськотатарський фольклор. Символічна, мінімалістична та повільна — вона отримує схвальні відгуки на фестивалях і стає першим українським кандидатом на “Оскар” у незалежній історії країни.

Також активно починає працювати режисер Роман Балаян. Його “Райські птахи” 2008 року — тонка психологічна драма про митців, які намагаються зберегти ідеали в новій, пострадянській реальності.

У 2006-му Любомир Левицький знімає “Штольню” — перший в Україні молодіжний фільм жахів. Хоча його сприйняли неоднозначно, фільм зібрав велику касу і відкрив дорогу до комерційного кіно в Україні.

Паралельно активно розвивається документалістика. Сергій Буковський, Роман Ширман та інші – всі вони створювали неформатне кіно, яке довго існувало поза мейнстримом.»

### **Ведуча в кадрі:**

«У 2010-х починається справжній прорив. З’являються фільми, які говорять не лише до українського глядача, а й до всього світу. І це — вже нове авторське кіно, зі своїм голосом, стилем і темою.»

### **Ведуча (закадровий текст):**

Революція Гідності в 2014 році стає не лише соціальним і політичним зламом — вона формує нову ідентичність українського кінематографа. У центрі подій — документалісти, які знімають усе наживо. Ігор Савиченко, Сергій Лозниця, Володимир Тихий — це лише частина імен кінематографістів, які першими реагують на майданні події.

### **Ведуча в кадрі:**

«Війна на сході України, що почалась у 2014 році, одразу стала темою, яку українські режисери не могли ігнорувати. Але це були не фільми-пропаганда. Це було глибоке особисте висловлення — через історії, біль, втрату й надію.»

### **Ведуча (закадровий текст):**

«У 2019 році відбувається справжній прорив, коли “Атлантида” Валентина Васяновича перемагає на Венеційському кінофестивалі в програмі “Горизонти”.

У 2020 році виходить фільм Ірини Цілик “Земля блакитна, ніби апельсин” - документальна стрічка про родину з Красногорівки, яка, живучи в прифронтовій зоні, знімає власне кіно про війну

Того ж року в прокат виходить “Погані дороги” Наталки Ворожбит — дебютна і вражаюче сильна художня стрічка, знята за мотивами її ж п’єси про реальні історії з війни на Донбасі.

### **Ведуча в кадрі:**

«Після повномасштабного вторгнення в лютому 2022 року українське авторське кіно знову опинилося на передовій — цього разу буквально. Режисери, оператори, актори — багато хто пішов на фронт, хтось залишився в тилу, але майже кожен перетворив свою роботу на форму спротиву.»

### **Ведуча (закадровий текст):**

«Одним із найгучніших прикладів став фільм “20 днів у Маріуполі” Мстислава Чернова. Це документальна стрічка, яку він знімав разом із фотографом Євгеном Малолеткою. Вони залишались у заблокованому місті понад три тижні, коли там уже не було ні зв’язку, ні електрики, ні евакуації.»

### **Ведуча в кадрі:**

«Фільм не просто задокументував злочини Росії — він став їх свідченням. У 2024 році фільм здобув “Оскар” як найкраща документальна стрічка — перша в історії українського кіно така перемога.»

### **Перебивка**

### **Ведуча в кадрі:**

«Ще одним таким прикладом стала авторська документальна стрічка Антона Птушкіна “Ми, наші улюбленці та війна”, в якій було розкрито тему життя та евакуації тварин під час повномасштабної війни в Україні.»

### **Ведуча (закадровий текст):**

«У кадрі — зворушливі історії котів і собак, левів і ведмедів, навіть лемурів і хамелеонів, які стали частиною великої хроніки людяності під час війни. Стрічка відкривала 12-й Doc Kyiv Fest і за перший тиждень українського прокату зібрала понад 2,3 мільйона доларів — абсолютний рекорд для документального кіно в Україні.»

### **Ведуча в кадрі:**

«Але сучасне українське авторське кіно — не тільки про війну. Воно часто звертається до камерних та особистих історій.»

### **Ведуча (закадровий текст):**

«Наприклад, фільм Антоніо Лукіча “Люксембург, Люксембург” — це трагікомедія про двох братів із маленького міста, які дізнаються про смерть

батька, що довгі роки жив у Люксембурзі. Вони майже його не знали, але вирушають у подорож, щоб попрощатися. Ця дорога стає для них способом зрозуміти, ким був їхній батько, а головне — ким вони є самі.»

**Ведуча в кадрі:**

«Через гумор, абсурд і побутову правду Лукіч показує не лише їх історію, а й залучає глядача в культурний простір звичайного українського життя».

**Перебивка**

**Ведуча в кадрі:**

«Сьогодні українське авторське кіно однозначно стало частиною світового культурного процесу. Це кіно, що твориться в окопах і монтажах, у підвалах і студіях, на передовій і в тилу. І кожен новий фільм — це ще один доказ того, що український голос звучить. Гучно. Нескорено. Та без кордонів.»

## РЕЖИСЕРСЬКИЙ СЦЕНАРІЙ

**Робоча назва аудіовізуального твору:** «Кіно без кордонів»

**Оператор:** Садкова Валерія Анатоліївна

**Дата:** 17.05.2025

| № кадру | Характер      | Розкадровка                                                                    | Час/t | Size           | Action                                                      | Audio                                                   | Props | Коментар                                                                                                |
|---------|---------------|--------------------------------------------------------------------------------|-------|----------------|-------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------|-------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1       | Ведуча        | Ведуча в кадрі                                                                 | 20 с. | Середній план  | Ведуча вітається та розказує про тему проєкту               | Фонова музика                                           | Немає | Потрібно зберігати чіткість мовлення                                                                    |
| 2       | Архівні кадри | Архівні кадри українських фільмів початку XX ст., закадровий текст             | 30 с. | Загальний план | Розповідь про початок зародження українського кінематографу | Фонова музика + закадровий текст                        | Немає | Архівні кадри мають бути чіткими, та відповідати тому, про що йдеться в тексті. Титр авторського права. |
| 3       | Ведуча        | Ведуча в кадрі                                                                 | 15 с. | Середній план  | Підсумок раннього періоду українського кінематографу        | Фонова музика                                           | Немає | -                                                                                                       |
| 4       | Архівні кадри | Архівні кадри тогочасних фільмів, зокрема фільму «Звенигора», закадровий текст | 30 с. | Загальний план | Розповідь про Олександра Довженка та фільм «Звенигора»      | Фонова музика, стає більш напруженою + закадровий текст | Немає | Архівні кадри з фільму мають чітко відповідати сказаному в тексті матеріалу. Титр авторського права.    |
| 5       | Ведуча        | Ведуча в кадрі                                                                 | 10 с. | Середній план  | Розповідь про фільм «Земля»                                 | Напружена фонова                                        | Немає | -                                                                                                       |

| 6  | Архівні кадри | Архівні кадри фільму «Земля» О. Довженка, закадровий текст                         | 15 с. | Загальний план | Продовження розповіді про фільм «Земля»                      | Напружена фонова музика + закадровий текст | Немає | Архівні кадри мають ілюструвати сказане в закадровому тексті. Титр авторського права. |  |
|----|---------------|------------------------------------------------------------------------------------|-------|----------------|--------------------------------------------------------------|--------------------------------------------|-------|---------------------------------------------------------------------------------------|--|
| 7  | Ведуча        | Ведуча в кадрі                                                                     | 15 с. | Середній план  | Розповідь про тогочасні репресії українських діячів культури | Напружена фонова музика                    | Немає | Ведуча має інтонаційно передати напруженість моменту.                                 |  |
| 8  | Архівні кадри | Архівні кадри фільму «Щорс», закадровий текст                                      | 15 с. | Загальний план | Розповідь про фільм Довженка «Щорс» за замовленням Сталіна   | Напружена фонова музика + закадровий текст | Немає | Архівні кадри мають ілюструвати сказане в тексті. Титр авторського права.             |  |
| 9  | Ведуча        | Ведуча в кадрі                                                                     | 10 с. | Середній план  | Про жорсткий ідеологічний тиск в радянські часи              | Напружена фонова музика                    | Немає | -                                                                                     |  |
| 10 | Архівні кадри | Архівні кадри фільму «Тіні забутих предків», фото С. Параджанова, закадровий текст | 30 с. | Загальний план | Розповідь про С. Параджанова та фільм «Тіні забутих предків» | Напружена фонова музика + закадровий текст | Немає | Кадри мають чітко відповідати сказаному в закадровому тексті. Титр авторського права. |  |
| 11 | Ведуча        | Ведуча в кадрі                                                                     | 10 с. | Середній план  | Продовження розповіді історії про С. Параджанова             | Напружена фонова музика                    | Немає | -                                                                                     |  |
| 12 | Перебивка     | Швидка динамічна перебивка                                                         | 1 с.  | Загальний план | Швидка перебивка для переходу між двома включеннями ведучої  | Швидкий звук для перебивки                 | Немає | Перебивка має бути динамічною та підходити за                                         |  |

|    |               |                                                                                |       |                |                                                                         |                                  |       |                                                                                                           |
|----|---------------|--------------------------------------------------------------------------------|-------|----------------|-------------------------------------------------------------------------|----------------------------------|-------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|    |               |                                                                                |       |                |                                                                         |                                  |       | стилістикою до відео                                                                                      |
| 13 | Ведуча        | Ведуча в кадрі                                                                 | 10 с. | Середній план  | Про кризу в українському кінематографі у 1980х та 1990х роках           | Фонові музика                    | Немає | -                                                                                                         |
| 14 | Архівні кадри | Архівні кадри фільму «Камінний хрест» 1968 р., фото режисера, закадровий текст | 20 с. | Загальний план | Про фільм Леоніда Осики «Камінний хрест»                                | Фонові музика + закадровий текст | Немає | Архівні кадри з фільму мають відповідати сказаному тексту. Титр авторського права.                        |
| 15 | Ведуча        | Ведуча в кадрі                                                                 | 10 с. | Середній план  | Про український кінематограф на початку 90-х та режисерку Кіру Муратову | Фонові музика                    | Немає | Можна додати фото Кіри Муратової                                                                          |
| 16 | Архівні кадри | Архівні кадри фільму «Астенічний синдром», закадровий текст                    | 20 с. | Загальний план | Про фільм Кіри Муратової «Астенічний синдром»                           | Фонові музика + закадровий текст | Немає | Архівні кадри мають відповідати сказаному тексту. Титр авторського права.                                 |
| 17 | Ведуча        | Ведуча в кадрі                                                                 | 10 с. | Середній план  | Про український кінематограф в 90х роках                                | Фонові музика                    | Немає | -                                                                                                         |
| 18 | Архівні кадри | Архівні кадри фільмів «Голод-33», «Москаль-чарівник» та фільмів Кіри Муратової | 30 с. | Загальний план | Про українські фільми 90х років                                         | Фонові музика + закадровий текст | Немає | Архівні кадри з фільмів мають відповідати тим моментам, в які про них говориться. Титр авторського права. |
| 19 | Ведуча        | Ведуча в кадрі                                                                 | 10 с. | Середній план  | Про перші прориви                                                       | Фонові                           | Немає | -                                                                                                         |



|    |                  |                                                                                                                     |       | українського<br>кінематографу в 2000-х<br>роках | музика                                                                                    |                                                                                                                                                                                                          |       |
|----|------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|-------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| 20 | Архівні<br>кадри | Архівні кадри<br>фільмів «Мамай»,<br>«Райські птахи»,<br>«Штольня», фото<br>згаданих режисерів,<br>закадровий текст | 40 с. | Загальний план                                  | Продовження про<br>перші прориви<br>українського<br>кінематографу в 2000-х<br>роках       | Фонова<br>музика +<br>закадровий<br>текст                                                                                                                                                                | Немає |
|    |                  |                                                                                                                     |       |                                                 |                                                                                           | Всі архівні кадри<br>мають відповідати<br>тому тексту, в якому<br>про них йдеться. За<br>потреби можна додати<br>додагкові<br>ілюстративні<br>матеріали та фото<br>режисерів. Титр<br>авторського права. |       |
| 21 | Ведуча           | Ведуча в кадрі                                                                                                      | 20 с. | Середній план                                   | Про український<br>авторський<br>кінематограф в 2010-х<br>роках                           | Фонова<br>музика                                                                                                                                                                                         | Немає |
|    |                  |                                                                                                                     |       |                                                 |                                                                                           | -                                                                                                                                                                                                        |       |
| 22 | Архівні<br>кадри | Архівні кадри з<br>Революції Гідності,<br>закадровий текст                                                          | 30 с. | Загальний план                                  | Про те, як Револуція<br>Гідності змінила<br>ідентичність<br>українського<br>кінематографу | Фонова<br>музика +<br>закадровий<br>текст                                                                                                                                                                | Немає |
|    |                  |                                                                                                                     |       |                                                 |                                                                                           | За потреби можна<br>додати фото людей,<br>які згадуються в<br>тексті. Титр<br>авторського права.                                                                                                         |       |
| 23 | Ведуча           | Ведуча в кадрі                                                                                                      | 15 с. | Середній план                                   | Про фільми періоду<br>2014 року та пізніше                                                | Фонова<br>музика                                                                                                                                                                                         | Немає |
|    |                  |                                                                                                                     |       |                                                 |                                                                                           | -                                                                                                                                                                                                        |       |
| 24 | Архівні<br>кадри | Архівні кадри<br>фільмів<br>«Атлантида», «Земля<br>блакитна, ніби<br>апелєсин», «Погані<br>дороги», закадровий      | 40 с. | Загальний план                                  | Продовження<br>попереднього блоку<br>про фільми періоду<br>2014 року та пізніше           | Напружена<br>фонова<br>музика +<br>закадровий<br>текст                                                                                                                                                   | Немає |
|    |                  |                                                                                                                     |       |                                                 |                                                                                           | Архівні кадри мають<br>чітко відповідати<br>сказаному тексту.<br>Титр авторського<br>права.                                                                                                              |       |

|    | текст            | 20 с. | Середній план  | Про повномасштабне<br>втрощення в 2022 році<br>та те, як це вплинуло на<br>кінематограф | Напружена<br>фонова<br>музика             | Немає |  | Ведуча має<br>інтонаційно<br>підкреслити<br>серйозність матеріалу                                                              |
|----|------------------|-------|----------------|-----------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------|-------|--|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 25 | Ведуча           | 20 с. | Середній план  | Про повномасштабне<br>втрощення в 2022 році<br>та те, як це вплинуло на<br>кінематограф | Напружена<br>фонова<br>музика             | Немає |  | Ведуча має<br>інтонаційно<br>підкреслити<br>серйозність матеріалу                                                              |
| 26 | Архівні<br>кадри | 20 с. | Загальний план | Про створення фільму<br>«20 днів у Маріуполі»                                           | Напружена<br>фонова<br>музика             | Немає |  | За потреби можна<br>додати додаткові<br>ілюстративні<br>матеріали, фото<br>режисера і т.д.<br>Титр авторського<br>права.       |
| 27 | Ведуча           | 10 с. | Середній план  | Продовження про<br>фільм «20 днів у<br>Маріуполі»                                       | Напружена<br>фонова<br>музика             | Немає |  | -                                                                                                                              |
| 28 | Перебивка        | 1 с.  | Загальний план | Швидка перебивка для<br>переходу між двома<br>включеннями ведучої                       | Швидкий<br>звук для<br>перебивки          | Немає |  | Перебивка має бути<br>динамічною та<br>підходити за<br>стилістикою до відео                                                    |
| 29 | Ведуча           | 15 с. | Середній план  | Про фільм «Ми, наші<br>улюбленці та війна»                                              | Фонова<br>музика                          | Немає |  | -                                                                                                                              |
| 30 | Архівні<br>кадри | 20 с. | Загальний план | Продовження розповіді<br>про фільм «Ми, наші<br>улюбленці та війна»                     | Фонова<br>музика +<br>закадровий<br>текст | Немає |  | Архівні кадри та<br>додаткові<br>ілюстративні<br>матеріали мають чітко<br>відповідати<br>сказаному. Титр<br>авторського права. |
| 31 | Ведуча           | 10 с. | Середній план  | Про інше сучасне                                                                        | Фонова                                    | Немає |  | -                                                                                                                              |

|    |               |                                                                 |       | українське авторське кіно | музика                                                      |                                                                                                              |                                                                    |
|----|---------------|-----------------------------------------------------------------|-------|---------------------------|-------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------|
| 32 | Архівні кадри | Архівні кадри фільму «Люксембург, Люксембург», закадровий текст | 20 с. | Загальний план            | Про фільм Антоніо Лукіча «Люксембург, Люксембург»           | Фонова музика + закадровий текст                                                                             | Немає                                                              |
|    |               |                                                                 |       |                           |                                                             | Архівні кадри та додаткові ілюстративні матеріали мають чітко відповідати сказаному. Титр авторського права. |                                                                    |
| 33 | Ведуча        | Ведуча в кадрі                                                  | 10 с. | Середній план             | Продовження про фільм «Люксембург, Люксембург»              | Фонова музика                                                                                                | Немає                                                              |
| 34 | Перебивка     | Швидка динамічна перебивка                                      | 1 с.  | Загальний план            | Швидка перебивка для переходу між двома включеннями ведучої | Швидкий звук для перебивки                                                                                   | Перебивка має бути динамічною та підходити за стилістикою до відео |
| 35 | Ведуча        | Ведуча в кадрі                                                  | 20 с. | Середній план             | Загальний підсумок відеоесе.                                | Фонова музика                                                                                                | Немає                                                              |
|    |               |                                                                 |       |                           |                                                             | -                                                                                                            | -                                                                  |

### 2.3. Стратегія просування проєкту «Кіно без кордонів»

Для просування проєкту «Кіно без кордонів» варто створити цілісну багаторівневу стратегію, яка поєднує аналітику, культурний контекст і чітке розуміння цільової аудиторії. Основна ціль — не просто привернути увагу до випуску, а закріпити проєкт як унікальний голос в інформаційному просторі, що фокусується на глибоких мистецьких процесах в актуальний історичний момент.

Просування має починатися задовго до виходу самого відео. Перший етап — попереднє інформування через візуальні й текстові тизери. Потрібно запуснути тизерну кампанію в соціальних мережах — Facebook, Instagram, YouTube Shorts, TikTok та X, а також у професійних спільнотах у Telegram, Discord, Reddit і профільних форумах. Короткі відео — уривки з емоційними фразами ведучої, архівні кадри з сильним наративом, уповільнені фрагменти з фільмів, що згадуються у випуску, — мають викликати цікавість у потенційної аудиторії. Тексти під такими відео повинні формувати запитання до глядача: «Якою мовою говорить країна під час війни?», «Чи здатен кадр зберегти пам'ять про націю?» або «Кіно як порятунок — чи можливо це?». Такі запитання стимулюють рефлексію, змушують глядача копати глибше.

На другому етапі — за тиждень до прем'єри, було б доречно запуснути серію публікацій, кожна з яких буде короткою візуальною історією про конкретний фільм, який буде згадано у відео. Наприклад, окремий пост чи сторіз про окремий обраний фільм з цитатою режисера/режисерки, або ж з фрагментом рецензії на стрічку. Такий додатковий контент зможе зачепити більшу аудиторію, та зацікавити їх в основному відеоматеріалі.

У день прем'єри можна створити подію у Facebook та YouTube з активним відліком часу, впровадити прем'єру як «онлайн-подію» з можливістю коментування та живого обговорення, що також заохочуватиме глядачів та створить невеликий резонанс навколо події.

Після виходу необхідно буде підтримувати подальший діалог з аудиторією в коментарях, аби їх цікавість не згасала, провокувати аудиторію на питання, створити формат follow-up-реакцій — наприклад, заклик до глядачів

поділитися своїм улюбленим українським авторським фільмом. Також варто підготувати скорочену текстову адаптацію — у форматі блогу чи есе на серію каруселей в Instagram з ключовими тезами проєкту, які люди б хотіли перепостити собі в сторіс. Це допоможе залучити додаткову аудиторію, а також той шар глядачів, які не мають часу на перегляд повного відео, але зможуть прочитати інформацію в текстовому форматі.

Особливу увагу варто звернути на міжнародну аудиторію. Додавання якісного англійського перекладу (або дубляжу), супровідна версія трейлера англійською, поширення через креативні хештеги — усе це дозволить вийти на закордонну аудиторію, та показати їй історію нашого кінематографу. Варто також звернутися до іноземних критиків, які вже писали про українське кіно, запропонувавши їм поширити відео.

На довшу перспективу важливо побудувати постійний бренд проєкту «Кіно без кордонів» як серії. Тому ще під час просування першого випуску варто анонсувати наступний — бажано з тематичним акцентом. Очікування нового відео допоможе утримати аудиторію.

## **Висновки до II розділу**

Проєкт «Кіно без кордонів» — це авторське відеоесе, створене з метою показати, як українське авторське кіно стало не просто мистецтвом, а голосом часу, засобом осмислення війни, історичних змін і національної ідентичності. Головна ідея проєкту — дослідити шлях українського кінематографа від його початку до сучасності.

Проєкт поєднує аналітику з емоційною розповіддю, включає багато архівних матеріалів та сучасних прикладів, а головне — показує, як митці крізь своє мистецтво говорять про найважчі переживання: втрату, біль, надію та війну.

На етапі пре-продакшну була створена творча заявка, чітко окреслено формат, жанр, мету, структуру відео, а також визначено цільову аудиторію. Продумано візуальну й емоційну концепцію. Було визначено хронометраж, розроблено сценарій і режисерське бачення з конкретною розкадровкою.

Під час продакшну планується використання професійної камери, освітлення та петличного мікрофону для якісної картинки і звуку. Інформативність та динаміку у відеороботі забезпечить чергування кадрів ведучої з архівними матеріалами.

У пост-продакшн етапі важливим є грамотний монтаж, який чітко передасть ритм оповіді, динаміка кадру та звукове оформлення, що є ключовими елементами в передачі правильної емоції в матеріалі. Поєднання архівних кадрів, закадрового тексту та живої присутності ведучої потребує особливої уваги до темпоритму. Всі паузи мають бути осмисленими, музичний фон емоційно влучно доповнювати загальну картину. Якісний пост-продакшн дозволить уникнути відчуття академічної сухості в подачі матеріалу.

## ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження було реалізовано всі поставлені завдання. Насамперед було вивчено теоретичні засади авторського кіно як феномену, простежено його витоки у французькій «новій хвилі» середини ХХ століття, а також проаналізовано еволюцію авторського підходу у світовому та українському кінематографі. Особлива увага приділялася ролі режисера як провідної творчої сили фільму та значенню авторського кіно як інструменту художнього самовираження і формування культурної ідентичності. Виявлено, що саме послідовність тем, стилістична унікальність і глибоке занурення у філософські, соціальні та культурні контексти є характерними рисами цього напрямку.

У межах другого завдання проаналізовано сучасні наукові праці, публікації та досвід дослідників, які вивчають міжкультурну комунікацію через аудіовізуальне мистецтво. З'ясовано, що авторське кіно, завдяки індивідуалізованій мові й прагненню до глибинного змісту, є ефективним засобом міжкультурного порозуміння, здатним долати мовні й географічні бар'єри, викликати емпатію та сприяти глибшому розумінню досвіду інших спільнот.

У процесі третього етапу було виявлено особливості авторського висловлювання в кіномистецтві, які сприяють встановленню міжкультурного діалогу. Проаналізовано роботи таких режисерів, як А. Кіаростамі, Е. Лі, М. Наїр, Ш. Акерман та інші, що наочно демонструють потенціал авторського кіно як простору для діалогу між культурами. Також проаналізовано розвиток українського авторського кіно — від авангардних експериментів 1920-х років до поетичного кіно 1960-х, через занепад 1990-х до сучасного відродження після Революції Гідності. Показано, що в умовах війни з Росією авторські стрічки стали не лише художнім явищем, а й засобом культурного спротиву, документування історичних подій та осмислення національного досвіду.

Завершальним етапом дослідження стало обґрунтування власного творчого задуму. У практичній частині проєкту представлено концепцію авторського аудіовізуального твору «Кіно без кордонів», що має на меті популяризацію українського авторського кіно як повноцінного учасника глобального кінопроцесу. Запропоновано ідею, структуру й сценарне рішення епізоду, який аналізує український кінематограф у контексті міжкультурного діалогу. Таким чином, здобуті теоретичні знання були інтегровані в практичну реалізацію ідей, що доводить спроможність авторського кіно репрезентувати Україну на міжнародному рівні та сприяти порозумінню між культурами.

Отже, результати дослідження підтверджують, що авторське кіно є ефективною формою міжкультурної комунікації та глибоким виразником колективної ідентичності. Доцільним вбачається продовження досліджень у цьому напрямі, зокрема в контексті воєнної загрози та глобальної інформаційної нестабільності, а також розширення використання авторських методів у створенні культурно-орієнтованого контенту.



## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. “Change everything”: a student-led participatory action research project on decolonizing education / K. Kalenuik та ін. *Caribbean educational research journal*. 2024. Т. 9, № 1. С. 25–50.
2. Bordwell D., Thompson K. *Film art : an introduction*. New York : New York: McGraw-Hill, 2010. 546 с.
3. Cahiers du cinéma. Encyclopedia Britannica. URL: <https://www.britannica.com/topic/Cahiers-du-Cinema> (дата звернення: 15.04.2025).
4. Çakır İ. TV serials and movies to boost intercultural communicative competence in Turkish EFL context. *International journal of applied linguistics*. 2022. № 3. С. 397–410.
5. Champoux J. E. Film as a teaching resource. *Journal of management inquiry*. 1999. Т. 8, № 2. С. 206–217.
6. Futeng Z. Intercultural communication and collision in the movie industry. *Academic journal of humanities & social sciences*. 2024. Т. 7, № 3. С. 161–165.
7. Gruber M. Participatory ethnographic filmmaking: transcultural collaboration in research and filmmaking. *Visual ethnography*. 2016. Т. 5, № 1. С. 15–44.
8. Günay M., Saygili N. Using cinema in the cultural integration of foreign students. *Turkish online journal of educational technology*. 2024. Т. 23, № 1. С. 192–198.
9. Intercultural dialogue. Unesco. URL: <https://www.unesco.org/en/interculturaldialogue> (дата звернення: 25.04.2025).
10. Jordan A. Digital storytelling – the intersection of culture, peace, and security. Embassy of Sweden.

- URL: <https://www.swedenabroad.se/en/embassies/dialogue-institute/> (дата звернення: 15.04.2025).
11. Kael P. Circles and squares. Film quarterly. T. 16, № 3. С. 12–26.
  12. Katz D. Ghosts and bad roads come out on top in venice's international film critics' week. Cineuropa. URL: <https://cineuropa.org/en/newsdetail/392535/> (дата звернення: 15.04.2025).
  13. Linking positive psychology and intercultural competence by movies: evidence from brunei and romania / D. Popa та ін. 2021. № 12. С. 1–10.
  14. Mouffe C. The democratic paradox. Verso, 2000. 143 p.
  15. Peeks S. François Truffaut, original auteur. Criterion. URL: <https://www.criterion.com/current/posts/3051-francois-truffaut-original-auteur> (дата звернення: 15.04.2025).
  16. Rebello S. Alfred hitchcock and the making of psycho. United States : St. Martin's Griffin, 1990. 221 с.
  17. Sarris A. Notes on the Auteur theory. 1962. С. 561–564.
  18. Sidney G. Welles's citizen kane breaks with traditional filmmaking. EBSCO. URL: <https://www.ebsco.com/research-starters/history/welless-citizen-kane-breaks-traditional-filmmaking> (дата звернення: 15.04.2025).
  19. The Editors of Encyclopaedia Britannica. Auteur theory. Encyclopedia Britannica. URL: <https://www.britannica.com/art/auteur-theory> (дата звернення: 15.04.2025).
  20. Truffaut F. A certain tendency of the French cinema. Cahiers du cinéma. 1954.
  21. Wheatley M. C. Media representation and cultural identity. Premier journal of social science. 2024. T. 20. С. 1–5.
  22. Zaki N. E. A. M., Zainodin W. H. W. P. ramlee's cinematographic auteurship of cultural values representation in antara dua darjat and ibu mertua-ku. Malaysian journal of communication. 2020. T. 36, № 3. С. 390–407.
  23. Десятерик Д. Мирослав Слабошпицький: «"Плем'я" стало першим фільмом в історії Канн, який отримав три призи з чотирьох у конкурсі "Тижня критики"». День. URL:

- <https://day.kyiv.ua/article/kultura/myroslav-slaboshpytskyi-plemya-stalo-pers-hym-filmom-v-istoriyi-kann-yakyy-otrymav> (дата звернення: 15.04.2025).
24. Історія українського кіно / Р. Бучко та ін. ; ред.: С. Тримбач, Г. Скрипник. Київ : Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рил., 2016. 448 с.
  25. Історія українського кіно: шлях від витоків до світового визнання. Первомайськ Ціті. URL: <https://pervomaisk.city/2025/01/06/istoriya-ukrayinskogo-kino-shlyakh-vid-vit-okiv-do-svitovogo-viznannya/> (дата звернення: 15.04.2025).
  26. Калантай С. Г. Трансформація українського кінематографа в умовах сучасних суспільно-політичних викликів. *Культурологічний альманах*. 2024. Т. 4. С. 399–407.
  27. Костильова Е. Українське кіно на передовій: як створюються фільми під час війни?. New Format. URL: <https://newformat.info/culture-culture/ukrainske-kino-na-peredovij-iak-stvoriu-iutsia-filmy-pid-chas-vijny/> (дата звернення: 15.04.2025).
  28. Погребняк Г. П. Виробництво та дистриб'юція авторського кіно в Україні як державна проблема. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2021. № 4. С. 183–189.
  29. Понад століття українського кіно. Буковинський державний медичний університет. URL: <https://www.bsmu.edu.ua/blog/ponad-stolittya-ukrayinskogo-kino> (дата звернення: 15.04.2025).
  30. Режисер фільму "Атлантида" відмовився від ордена, який йому дав Зеленський. 5 UA. URL: <https://www.5.ua/kultura/rezhyser-filmu-atlantyda-vidmovyvsia-vid-ordena-ia-kyi-iomu-dav-zelenskyi-229016.html> (дата звернення: 15.04.2025).
  31. Шинкаренко М. Українське кіно: завдяки і всупереч. Грінченко Інформ. URL: <https://grinchenko-inform.kubg.edu.ua/ukrayinske-kino-zavdyaky-i-vsuperech/> (дата звернення: 15.04.2025).