

**Погребняк Галина Петрівна,**  
доктор мистецтвознавства, доцент,  
професор кафедри режисури  
та акторської майстерності  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв, Київ

**Halyna Pogrebniak,**  
Doctor of Study of Art (Dr. Sc.)  
on specialty Theory and History of Culture,  
Associate Professor,  
Professor of the Department of Directing  
and Acting at the National Academy of  
Management of Culture and Arts, Kyiv

## РЕЖИСЕРСЬКІ МОДЕЛІ АВТОРСЬКОГО КІНО В СУЧАСНОМУ ФЕСТИВАЛЬНОМУ ПРОСТОРИ

### Частина 2. Фестивальний формат фільмів українських режисерів-авторів

**Анотація.** Розглянуто фільми, створені в контексті режисерських авторських моделей, доведено їх значний соціально-економічний потенціал і визначено їх потужною складовою культурно-мистецького життя. З'ясовано місце українських авторських фільмів у міжнародному фестивальному русі. Простежено процес входження режисерських моделей вітчизняного авторського кіно у міжнародний фестивальний простір задля поширення інформації про системні зміни в законодавстві щодо підтримки кінематографа; показу гуманістичної та просвітницької спрямованості українського авторського кіномистецтва; демонстрації рівня професійної підготовки вітчизняних кінематографістів; представлення авторської фільмової продукції дистриб'юторам; налагодження широких кроскультурних зв'язків; укріплення кінематографічного іміджу України.

Розглянуто кінофоруми, які мають значний соціально-економічний потенціал і є потужною складовою культурно-мистецького життя. Визначено місце українських авторських фільмів у міжнародному фестивальному русі.

**Ключові слова:** авторський кінематограф, режисер-автор, авторська режисерська модель, кінофестиваль, кроскультурні відносини.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Кінопокази, котрі досить віддалено нагадували сучасні кінофестивалі як своєрідні творчі змагання і спеціальні «фахові оглядини» (Першко, 1997, 10), супроводжували кінематограф чи не з перших десятиліть його існування. Досліджуючи витoki фестивального руху, Я. Грановська вказує, що «вже в перші десятиліття існування кіно як видовища виникла потреба фахової оцінки фільмів загалом і зокрема аналізу роботи творців кінострічки» (Грановська, 2019-а, 176). Не зникла така потреба й дотепер, зокрема й для українських режисерів-авторів, які активно до-

лучаються до міжнародного фестивального руху, важливою складовою є пізнання як своєрідна творча діяльність і учасників, і глядачів кінофоруму, що спрямоване на отримання достовірних знань про відтворювану в екранному творі картину світу, образ світу.

Корисним і актуальним для набуття нового творчого досвіду українських кінематографістів є й те, що кожний міжнародний кінофорум активно сприяє стимуляції професійного зростання молодих митців у процесі інтеграції їх творчості у світовий кінопроцес шляхом демонстрації стрічок на фестивалі, організації зустрічей з провідними кри-

тиками й фахівцями кінематографічної галузі; забезпечує розширення, поглиблення та зміцнення професійних і економічних міжнародних зв'язків (у процесі творення спільної міжнародної копродукції) кінематографістів із закордонними колегами шляхом проведення в межах кінофорумів семінарів і майстер-класів; прагне до збереження та розвитку творчих традицій власних шкіл кінематографа й підтримки їх міжнародного престижу; дбає про розвиток інтересів широкої глядацької аудиторії до національного кінематографа через популяризацію творчості вітчизняних продюсерів, кінорежисерів, акторів, кінооператорів, художників; ознайомлює громадськість з новими міжнародними кінопроектами — адже проведення фестивалів відіграє значну роль у корпоративному спілкуванні, дає можливість кінематографістам бачити нові екранні роботи, обговорювати актуальні напрями й тенденції розвитку кіномистецтва та культури загалом, економічні, політичні, соціальні, організаційно-правові проблеми художньої діяльності сучасного культурно-мистецького життя у світовому просторі (Периль, 2017, 26).

**Мета статті.** Узагальнити здобутки українських кіноавторів у міжнародному фестивальному русі та визначити міжкультурний потенціал режисерських моделей українських авторських фільмів.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Зростаюча кількість кінофестивалів в Україні й світі актуалізувала сплеск наукового інтересу до проблем і водночас перспектив їх організації, проведення, функціонування та впливу на формування міжнародного іміджу країн-учасників. Зокрема, в праці А. Плахова «Під знаком Ф. Кінофестивалі: художня публіцистика» демонструються історико-теоретичні підходи до аналізу кінофестивалю як культурного феномену (як-то Каннського, Венеціанського, Берлінського та інших) і визначається типологія фестивальної діяльності. Художньо-мистецькі аспекти кінофестивалю як чітко налагодженої системи творчих змагань і презентації в ній національного авторського кіно розглянуто в статтях Я. Грановської «Кінофестиваль як соціокультурний феномен», «Кінофестиваль як кроскультурний проект». При цьому специфіку міжнародного кінофоруму як організаційно-художньої форми демонстрації, оцінки та розгортання творчих пошуків сучасного кінематографа, його основні форми, напрями і принципи функціонування окреслено в праці Б. Періля «Фестивальна практика: досвід case-study». У дослідженні Т. Кохана «Кінофестиваль в контексті функціо-

нальності мистецтва» виявлено специфіку фестивального руху як мистецького явища та визначено особливе місце українських, зокрема, авторських фільмів.

**Виклад основного матеріалу.** Розмірковуючи над проблемою презентації режисерських моделей українського авторського кіно в міжнародному просторі й здатності українських митців до міжкультурного діалогу, відзначимо, що пишати, особливо в останні десятиліття, є чим і ким. При цьому нагадаємо, що *авторським* ми вважаємо, такий кінематограф, в якому репрезентована постать режисера-постановника — неповторна індивідуальність зі своєю філософією, світоглядом, суб'єктивною системою сприйняття, оцінки, зображення картини світу й образу людини в ній; особистість, здатна представити власну кінематографічну світомодель і спонукати глядача, проникаючи в загальнолюдські проблеми, переінакшувати своє ставлення до реальності, робити спроби трансформувати навколишню дійсність. Разом з тим вкажемо, що суб'єктом моделювання в кіно (зокрема авторському) виступає особистість режисера, який демонструє своє світоставлення у художньо-образній формі, за допомогою екранної мови, основним культуротворчим елементом якої є кадр. При цьому кінодійсність підкорюється задуму автора, трансформується і набуває форм, відмінних від життєподібних. На наше переконання *автору в кіномистецтві, кіноавтору, автору-режисеру* (у тотожності смислових значень) мають бути властиві такі риси: оригінальне (відповідно до індивідуального світогляду) бачення світу; не тривіальне відтворення подоби реальності, а її суто авторська версія, тобто непересічна «інтерпретація моменту дійсності», базована на особливостях життєвого досвіду й унікальності його духовного світу; неординарне вміння репрезентувати через фільмовий матеріал, екранні образи неповторність власної особистості.

Отож у різні роки призами та відзнаками або ж участю в різноманітних програмах (конкурсних, позаконкурсних) і секціях тільки найпрестижніших міжнародних кінофестивалів: Каннського, Берлінського, Венеційського, Карловарського, в Локарно, Роттердамі — могла би похвалитися ціла низка українських режисерів: В. Криштофович («Приятель небіжчика»), М. Каптан («Сашко»), І. Мінаєв («Холодний березень», «Перший поверх»), І. Кравчишин («Прорвемось!»), О. Дончик («Кисневий голод»), І. Подольчак («Las Meninas»), І. Апасян («На своїй землі»), Н. Пасічник («Тисмениця»), І. Стрембі-

цький («Подорожні»), М. Врода («Крос»), К. Баранов («Червона чашечка»), О. Сенцов («Гамер»), М. Слабошпицький («Діагноз», «Глухота», «Ядерні відходи», «Плем'я»), М. Степанська («Стрімголов»), Т. Томенко («Тир»), С. Коваль («Ішов трамвай № 9», «Злидні»), Н. Мотузко («Голос трави»), С. Лозниця («Щастя моє», «Лагідна», «Майдан», «Донбас»), О. Шапіро («Путівник», «Хепі-Піпл»), Є. Нейман («Будинок з вежею», «Пісня пісень»), Н. Алієв («Без тебе», «Додому»), О. Костюк («Жива ватра»), М. Нікітюк («Коли падають дерева»), М. Кондракова («Листопад»), Р. Бондарчук («Вулкан»), В. Васянович («Атлантида»), М. Ксьонда («За рамками»), П. Остриков («Випуск '97»), Ю. Речинський («Січень — березень»), І. Цілик («Земля блакитна, ніби апельсин») й ін.

Зазначимо, що Каннський фестиваль став чи не найбільш щедрим на нагороди для режисерських моделей українського авторського кіно. Так, приміром, ще 2005 року студентська кінострічка І. Стрембіцького «Подорожні» (знята мізерним коштом на навчальній кіностудії Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого та ще й на шматках старої бракованої чорно-білої 35-міліметрової плівки) фактично здійснила прорив українських кінематографістів в офіційну конкурсну програму короткометражних фільмів головного європейського форуму. Золоту пальмову гілку (що, власне, не передбачала грошового додатку) віддали українській 10-хвилинній стрічці, котру автор (він же й кінооператор) фільмував близько трьох років. Кінотвір підкорив журі своєю ширістю, неупередженістю, хоч і був далеким від досконалості як технічно, так і художньо. У названій документальній кінострічці, знятій у передмісті Києва, нібито й не представлені повноцінні національні характери, ледве читається сюжет, надто скупі на перший погляд режисерські засоби. До того ж, турист, який випадково подивиться такий фільм на фестивалі, навряд чи виявить бажання відвідати країну з таким низьким рівнем життя. Презентуючи коротку й жорстоку оповідь-спостереження (сумну й оптимістичну водночас) про жакливі умови принизливого існування пацієнтів психоневрологічного диспансеру й Будинку ветеранів сцени в Пущі-Водиці, молодий автор відкрито демонструє свою громадянську позицію, сміливо оголює проблему соціального захисту людей — як неповноцінних, так і поважного віку, перетворених суспільством на ізгоїв. Апелюючи до глядацької свідомості й жорстко критикуючи систему, що ігнорує «інших» і таких, що «вийшли в тираж»,

режисер фільмує те, що болить передовсім йому самому. Своєрідно використовуючи кінокамеру, що «не принижує, не применшує, не спекулює, а співчуває, співпереживає, розуміє» (Dalton, ER), І. Стрембіцький майстерно занурює витончено зіткану кінематографічну тканину в повсякденну реальність, тонко маскуючи перетини між непримітною дійсністю й екранним її віддзеркаленням, де кожен кадр «фіксує неповторну й унікальну “мізансцену” світового буття, незворотного матеріального світового процесу» (Скуратівський 1997-а, 17). Здається, що тоді, 2005 року, молодий автор апелював і до чиновників Міністерства культури України (котрі запізно схаменулись допомогати режисерові-початківцю — лише після негативного розголосу їх бездіяльності у пресі), щоби не ігнорували таланти й, розвиваючи індустрію кіно, допомогли, зрештою, хоча б дістатися Канн, аби власноруч отримати почесну нагороду, а не лише дізнатись про неї зі ЗМІ. Адже навіть надіслати (мало не контрабандою) фільм на конкурс, хоч як це прикро констатувати, митцеві-початківцю допоміг Французький культурний центр, оформивши «Подорожніх» як *французький* кінопродукт, що спростило його транспортування з країни для показу на 58-му Каннському форумі. Як відомо, небайдужим виявився і канал 1+1, що посприяв поїздки на престижний конкурс І. Стрембіцького, який, вийшовши на сцену Палацу фестивалів і конгресів, звернувся (як і Ю. Ілленко, свого часу презентуючи фільм «Лебедине озеро. Зона» на пресконференції Берлінале) до присутніх українською, чим шокував передовсім перекладача Жоеля Шапрона — колишнього віцедиректора UniFrance східноєвропейських держав.

Показово, що метри світового кіномистецтва віддали перевагу скромним «Подорожнім» І. Стрембіцького, де, хоч і в доволі незвичній формі, автор потужно виплеснув виплекане бажання продемонструвати власну ідентичність, де «видимі дефекти зображення тільки додали відчуття спонтанності й посилили експериментальність фільму, що й без того є очевидною в його зображальному ряді, монтажі та використанні звуку» (Dalton, ER). Журі міжнародного конкурсу, очолюване тайваньським кінорежисером Едвардом Янгом (на здивування співвітчизників режисера, які так і не прийняли кінострічку), оцінило не прагнення молодого постановника (який конкурував з представниками кінематографічного цеху зі США, Австралії, Нової Зеландії, Бельгії, Німеччини, Франції, Данії, Угорщини) брязкати духовними скарбами, про які можна дізнатися в будь-якому ту-

ристичному проспекті, а його вміння тонко зобразити непривітну та всепоглинаючу сферу сірої буденності, страхітливу у своїй неприкритості. На думку А. Куріної, «ми часто закидаємо вітчизняному кінематографу, що він, мовляв, нудний і сірий, нарікаємо на рівень нашої кіноосвіти. Та істина, як відомо, пізнається в порівнянні. І варто наголосити, що фільми української кіношколи мають не менше, а часто-густо й більше чеснот, ніж роботи колег з-за кордону» (Куріна, 1997, 32).

Щоправда, прикрим є той факт, що за наступні роки І. Стрембіцький так і не реалізував той кредит віри в його творчий потенціал, висловлений йому світовою кіногромадськістю. Здається, що молодий постановник забув про те, що «режисер завжди продає свої якості, заявляючи про себе: я вмю робити фільми якісні, я представляю собою специфічний світ, я є носієм певного менталітету чи уявленнь про реальність» (Роднянський, 1997, 22). Однак на цю проблему можна подивитись і з іншого боку, безперспективного, як на той час, тріумфу для українського кіномистецтва, його візуальної культури. Відомий за кордоном митець, який (здається, знову передчасно) презентував кіноосвітові, по суті, унікальний фільм (нагороджений ще й Призом Нормана Макларена Канадської національної ради кіно з грошовим еквівалентом у три тисячі євро з можливістю міжнародного прокату чи надання інвестицій на фільмування наступної роботи). У жанровому плані стрічка, що «перебуває на перетині документалістики, сінема-веріте, сюрреалізму й авангардного кіна і є не лише естетично вражаючим мистецьким об'єктом, а й своєрідним режисерським пошуком самого себе» (Dalton, ER), на Батьківщині виявилася нікому не потрібною. У травні 2005 року його як фактично національного героя, який, уперше в історії українського кіно потрапивши в конкурсну програму, здобув головну нагороду найпрестижнішого кінофоруму планети, ніхто не зустрів в аеропорту Бориспіль, його не вшанували (як іноземних естрадних зірок, що саме поверталися з конкурсу «Євробачення» в Україні) і не поквапилися привітати з перемогою. А крім того, авторську стрічку початківця (усі права на яку належать університетові, де він навчався) в Україні показали мало не підпільно в Києві та Львові й хіба що в рідному селі режисера, не запропонувавши на державному рівні коштів на дебют (попри привітання президента, міністра культури, інших офіційних осіб). На думку О. Роднянського, державі правильніше було би допомагати дебютантам, даючи кошти на перший фільм, тому що молодому митцеві треба

заявити про себе. Що ж до фінансування наступної роботи, усе має залежати від того, яким чином режисер зарекомендує себе на початку. Тож якщо дебютна стрічка виявиться талановитою, режисерові вже не знадобиться державна підтримка (що не повинна поширюватися на велику кількість кінопроектів), оскільки продюсери «вишикуються» до нього в чергу. Успішний кінопідприємець переконаний: оскільки кінематограф є глибоко конкурентною сферою, у якій мають працювати яскраві ідеї, слід вітати відкриті пітчінги Держкіно, оскільки будь-який «закритий розподіл грошей грішить небезпеками корупції і всіляких домовленостей». Водночас має бути й відповідальність продюсера, режисера, усієї творчої команди «за отримані гроші, які повинні повертатися державі» (Роднянський, ЭР-а).

Усе ж І. Стрембіцький, який назвав себе лише невеличкою краплею в тоді ще майбутній «хвилі українського кіно» (адже хтось має бути першим), особливо й не розраховував на увагу вітчизняної кіноспільноти (хоч певною мірою сподівався, що така перемога стане для держави й різноманітних структур в Україні стимулом, щоб вплинути на «малокартиння» в національному кінематографі), не став затребуваним на батьківщині як кінорежисер. А тому, попри той факт, що 2006 року за створення сценарію «Уроки німецької» талановитий митець (у співавторстві з Н. Конончук) стає одним з переможців конкурсу «Gesten der Versöhnung» («Жести примирення»), організованого Гете-інститутом та німецькою фундацією «Erinnerung, Verantwortung und Zukunft» («Пам'ять, відповідальність і майбутнє»), що, відповідно, може гарантувати зайнятість в іноземному проєкті, молодий режисер-автор, розчарований у державній підтримці кіно, спробував реалізувати себе в телеіндустрії, готуючи спершу анонси кінострічок і телевізійних передач. На жаль, не маючи змоги фільмувати документальне кіно досить дорогим і тривалим у часі методом спостереження (де б у реальній обстановці невимушено діяли справжні герої), випрошуючи на нього як державні, так і приватні кошти й виборюючи своє право залишатись у професії, талановитий (проте не здатний затию «пробивати» свої проєкти до роботодавців у шаленій і безжальній штовханні колег по цеху) автор-режисер розчинився в безособистісному пересічному потоці телевізійної продукції.

Прикро констатувати, але однією з ключових проблем творення українських авторських фільмів, відмічених нагородами міжнародних форумів, до 2014 року була їх певна абстрагованість



у відображенні безпосередньо «українського», тоді як Україна в таких стрічках була зображена опосередковано, як таке місце дії, де існують такі собі «стерильні» персонажі, у характерах яких ніби навмисне знищені будь-які національні риси. Сумно, що той животворний національний дух, який був стрижневим в українському поетичному кіно, у деяких сучасних авторських фільмах часом нівелюється в непримітному поліетнічному середовищі, полишеному яскравих особистостей, населеному персонажами, яким бракує ментальних ознак. Так іноді в авторських кінострічках з необґрунтованих причин дія відбувається десь поза Україною, тому доводиться довго вгадувати як місце перебування персонажів, так і їхню національну приналежність. Тож можемо солідаризуватися з думкою І. Грабовича, у якого є чи не «сотня запитань до українських фільмів, які щойно починаєш дивитися — й одразу не знаєш, за що хапатися». Критик переймається тим, що в таких стрічках складно впізнати локації, у яких відбувається дія, неможливо «ідентифікувати жодного персонажа за його етнічною, культурною, професійною, конфесійною та іншими ознаками», так само важко зрозуміти, «у чому суть конфлікту в цьому фільмі, ані про що розмовляють ці персонажі, ані до чого вони хиллять». У статті «Що бачать тільки кінокритики» автор дорікає молодим режисерам браком уміння глибоко вивчати відображуваний у фільмі матеріал, а це своєю чергою призводить до того, що, споглядаючи деякі українські фільми, фактично неможливо примусити себе повірити ані словам героїв, «ані їхнім діям, ані навіть паузам між репліками». Таким чином, незнання (чи то ігнорування знань) автором відтвореної реальності спричинює нерозуміння глядачем того, чому персонажі (ролі яких виконують актори, які вимушено «промовляють завчені слова не рідної для них мови») неприродно діють «у цих декораціях, а не в інших, чому на них ці костюми, а не інші», чому між героями не проглядає взаємодія, особливо коли вони закохані (Грабович, EP-г).

Прикладом тому можуть слугувати деякі роботи Сергія Лозниці (якого Любомир Госейко назвав «транснаціональним режисером» (Малишенко, EP) «Щастя моє» та «У тумані» (за мотивами однойменної повісті білоруського письменника Василя Бикова, нагородженого призом FIPRESCI), увінчані як прискіпливою увагою, так і відзнаками Каннського кінофоруму, зануреного в атмосферу свята, яке не згасає ані на хвилину, де набережна Круазетт перетворюється на суцільний

людський потік, у який велично впливають лімузини із зірками (Плахов, 2006, 14-15).

Звісно, що кожний митець, презентуючи свій фільм (створений у контексті режисерської моделі) на міжнародному фестивалі, зацікавлений не лише в тому, щоб вийти на новий для нього кінопростір шанувальників, покупців, партнерів, а й «зробити» режисерське ім'я, знайти свою мистецьку нішу. Хоча, на наш погляд, важко пояснити особливий інтерес міжнародної кіногромадськості до фільму «Щастя моє» Сергія Лозниці. Адже до участі в конкурсі Каннського фестивалю 2010 року було представлено 18 фільмів (до яких не потрапила навіть робота Вуді Алена), а українська стрічка «фактично дебютанта в ігровій категорії» потрапила до конкурсних перегонів (Ваннек, EP), що вже само по собі є перемогою для українського кіномистецтва. Тож зрозуміло, що, здобуваючи відзнаки (бодай увагу) кінофорумів, кожний митець стає свідомий того, що його творчість не самодостатня і має викликати зацікавленість фахівців.

Фестивальна винагорода, що, як правило, стимулює професійний ріст молодих кінематографістів чи то подальший розвиток досвідчених кадрів у їх прагненні активно інтегрувати власну творчість у світовий кінопроцес, іноді гарантує художникові пропозиції щодо придбання кінострічки або ж нової роботи. Буває й інакше. Саме на кінофестивалі новоспеченому «генію» доводиться визнавати передчасне зарахування себе до таких, усвідомлювати власну творчу нищість, переоцінювати особисті мистецькі позиції в контексті складної, неоднорідної та суперечливої картини сучасного культурного простору. Однак, як зазначає А. Халпахчі, цей авторський фільм С. Лозниці (і це безпрецедентний випадок) був поставлений на останні чотири дні фестивалю, що стало свідченням особливого вибору селекційної комісії, оскільки Каннський фестиваль, хоч і досить багатий огляд, проте утримує режисерів лише три дні й намагається запланувати кінороботи, від яких «очікують перемоги, на останні дні, щоби не викликати потім режисера за свої кошти ще раз на фестиваль» (Ваннек, EP).

На Каннському фестивалі 2011 року Україна була презентована кінострічкою «Крос» Марини Вроди, котра (як відомо, і в чомусь символічно) певний час співпрацювала із Сергієм Лозницею як асистентка з постановки масових сцен під час виробництва фільму «Щастя моє». Вказана картина стала першою частиною задуманої мисткинею трилогії про тривожні й відчайдушні шукання молоддю себе у світі, у якому так складно іден-

тифікуватись. Неупереджена й неамбітна історія (як спогади самої мисткині про шкільні роки) про звичайний крос на уроці фізкультури, перетворилася на своєрідний марафон і для самої авторки (не новачка в міжнародних фестивальных перегонах), котрій таки вдалось обігнати чимало конкурентів (адже з 1,5 тисячі робіт, поданих на конкурс, було обрано лише дев'ять, що їх представляли режисери з Південної Кореї, Бельгії, Аргентини та Колумбії, Австралії, Норвегії, Нової Зеландії, Канади та Японії) у номінації короткометражних фільмів. Демонструючи досить жорстку, чоловічу манеру оповіді передовсім у візуальному плані (бо ж той, «хто керує камерою, так само впливає на людину, яка за камерою» (Хоменко, ЕР), що і є фільмовим процесом), авторка, виявляючи своєрідне ставлення до кіноформи, пропонує в нестрункому сюжеті (що скоріш нагадує викладені пунктиром мікрозамальовки неоковирних подій і вчинків у чомусь абстрактних персонажів) не стільки зануритись у містичний хронотоп лісу, у якому опинились герої, скільки спробувати разом з ними усвідомити всю складність життєвого вибору молодої людини, яка опинилась (як, власне, і сама Україна, алегоричний образ котрої підсвідомо виникає в уяві) на перепутті. Адже очевидним є те, що «для українських студентів творчість — це самопізнання, пошук власного місця у всесвіті, дослідження й осмислення міфів і філософських концепцій. Дарма що означені пошуки можуть видатися досить наївними» (Куріна, 1997, 32).

Слід відзначити, що й загадкові екзистенціальні образи, і виражальні засоби стрічки далекі від поетичного замилювання мисткині, котра, відкинувши «живописання», саме в такий спосіб заявляє про свій (у чомусь нещадний) авторський стиль. Сміливо уникаючи природного й такого бажаного прагнення художника формувати привабливий позитивний імідж батьківщини, М. Врода представляє правдиве, без новомодних шат, дослідження пошуків українською юнною свого місця у фактично ворожому їй світі, що постає як «неосяжна сукупність мінливих станів буттєвого руху, яка змінюється щомиті» (Сіверс, 2011, 4). Розмірковуючи про вагомість нагороди Каннського кінофестивалю для українського кіно, мисткиня (яка передовсім прагне «знімати незалежне кіно» й зовсім не боїться «залишитися в Україні без слави») зі смутком відзначала, що не хотіла би повторити долю незатребуваності в кінорежисурі І. Стрембіцького (нагадаємо, першого в історії українського кіно лауреата Золотої гілки в Каннах). Проте хоч як би М. Врода намагалась залишатися жити й філь-

мувати на батьківщині, вона не може «щоразу діставати гроші на фільм із власної кишені», а тому з готовністю приймає допомогу іноземних продюсерів, шукаючи їх по всьому світу (усе одно знімаючи кіно про ту територію, проблеми якої їй близькі, виявляючи особисту реакцію на проблеми сучасного, передовсім українського суспільства), оскільки хоч як би хотіла, щоби «Крос» був суто українським фільмом, але цього не сталося (Гузьо, ЕР).

Показово, що, презентуючи 2014 року на 44-му міжнародному кінофестивалі «Молодість» своєрідну власну рефлексію юності — фільм «Равлики» (як другу частину задуманої авторкою трилогії), М. Врода, вважаючи, що «творча людина повинна завжди бути в опозиції до влади» (Гузьо, ЕР), не випадково отримує диплом «За творчу сміливість у дослідженні реальності». Доторкнувшись у фестивальному русі до сучасного кінематографічного контексту, що включає в себе «не тільки найновіші та найкращі фільми, але й безпосереднє чи опосередковане спілкування з професіоналами», ознайомившись з «новими ідеями, що концентруються на певних фестивалях», молода авторка неймовірно тонко відчула й пропустила крізь себе «новочасний контекст ідей» (Роднянський, 1997, 21). Мотивуючи власну діяльність у площині «професії та людської гідності» (Веснянка, ЕР), М. Врода (знову залучаючи до зйомок непрофесійних акторів) підносить до суспільної значимості проблему буттєвої безвиході провінційної української молоді (репрезентуючи її як нескінченне вештання приятелів на тлі сумних пейзажів пострадянської країни), безперспективності студентства, неможливості знайти роботу, залишитись в омріяній професії і, маючи змогу «творчої реалізації», не боїться «висловлювати у своїх творчих роботах те, що думають насправді» (Гузьо, ЕР). Прагнучи вести діалог співтворчості з глядачем, передовсім молодим (хоч він, власне, маючи право вибору, може й не виявити бажання дивитись авторську стрічку), переймаючись його шуканнями, режисерка, не відповідаючи за реакцію публіки, а лишень за свою кінороботу, зазначає: «Бути авторкою і відчувати свою приналежність до країни, усвідомлювати, хто ти й звідки, можна лише тоді, якщо країна йде своїм шляхом» (Веснянка, ЕР).

**Висновки.** Підбиваючи підсумки, вкажемо, що помилковою є думка про те, що українські авторські фільми, створені в контексті режисерських моделей М. Вроди (що не має табуйованих для кіно тем), І. Стрембіцького, С. Лозниці навмисне формують негативний образ батьківщини — це, власне, є компетенцією політиків. При цьому

режисери-автори, створюючи фільми не з метою швидких змін та впливу на суспільні процеси, передовсім рефлексують певні больові проблеми сучасного їм суспільства, використовуючи сучасність як матеріал для авторських роздумів і меседжів. Нами встановлено, що нагородження українських кіномитців призами престижних міжнародних кінофестивалів, які висвітлюють значимі загальнолюдські проблеми і спроможні спілкуватись із міжнародною спільнотою зрозумілою кінематографічною мовою, свідчить про те, що успіх українських фільмів на міжнародних кінофорумах демонструє затребуваність авторського кіно в сучасному культурному просторі, формування брендів «українське кіно», «українське авторське кіно», створення в потенційних партнерів пізнаваного позитивного образу нашої країни.

### Джерела та література

- Ваннек, Л. Андрій Халпахчі про участь України в Каннах–2010: шанси на перемогу завжди є. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/2039677.html> (дата звернення: 22.07.2021).
- Веснянка, О. Лауреатка Канн: Майдан — початок нової країни. URL: <https://www.dw.com/uk/лауреатка-канн-майдан-початок-нової-країни/a-17326867> (дата звернення: 22.07.2021).
- Грабович, І. Що бачать тільки кінокритики. URL: <https://detector.media/kritika/article/133585/> (дата звернення: 22.07.2021).
- Грановська, Я. (2019). До питання витоків кінофестивального руху. *Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі: зб. матеріалів Міжн. дистанц. наук.-практ. конф.*, Київ, 14 листопада 2019 р. Київ: НАКККіМ, С. 176–177.
- Гузю, Г. Марина Врода: «Хотіла, щоб “Крос” був суто українським фільмом, але цього не сталося...». URL: <https://web.archive.org/web/20150102105754/http://archive.wz.lviv.ua/articles/93683> (дата звернення: 22.07.2021).
- Куріна, А. (1997). І в Македонії є кіно. *KINO-KOLO*. № 1. С. 32.
- Малишенко, А. Любомир Госейко: «Я чекаю, що у Франції ми нарешті будемо бачити українські фільми на комерційних екранах». URL: <https://ukr.lb.ua/culture/2020/04/26/456201> (дата звернення: 24.07.2021).
- Периль, Б. В. (2017). Фестивальна практика: опыт case-study. *Экология культуры: информ. бюллетень*. Архангельск: ОЛМА. № 3 (28). С. 24–28.
- Першко, О. (1997) Короткометражні фільми довгометражних фестивалів. *KINO-KOLO*. № 1. С. 10-13.
- Плахов, А. (2006). *Под знаком Ф. Кинофестивали: художественная публицистика*. Москва: Д Графикс. 312 с.
- Роднянський, О. (1997). Три вектори. *KINO-KOLO*. № 1. С. 21-22.
- Роднянский, Александр: «Работа продюсера — это брак с автором». URL: <https://mediananny.com/raznoe/2300316/> (дата звернення: 26.07.2021).
- Сіверс, В. А. (2001). *Історія світової культури*. Київ: НАКККіМ. 368 с.
- Скурагівський, В. Л. (1997). *Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття: генеза, структура, функція: у 2 ч. Ч. 1*. Київ: КМЦ Поезія. 224 с.
- Хоменко, В. Марина Врода: «Відходить світ нашого пострадянського дитинства — чудовий і страшний». URL: <http://www.theinsider.ua/rus/art/marina-vroda-svit-yakii-vidkhodit-tse-svit-nashogo-postradyanskogo-ditinstva-chudovii-i-strashnii/> (дата звернення 28.07.2021).
- Dalton, S. *Director Roman Bondarchuk's surreal black comedy takes place in the visually striking borderlands of southern Ukraine*. URL: (дата звернення: 29.07.2021).

### References

- Vannek, L. *Andrii Khalpakhchi pro uchast Ukrainy v Kannakh–2010: shansy na peremohu zavzhdy ye* [Andriy Khalpakhchi on Ukraine's participation in Cannes-2010: there is always a chance to win]. Retrieved from: <https://www.radiosvoboda.org/a/2039677.html> [in Ukrainian].
- Vesnianka, O. *Laureatka Kann: Maidan — pochatok novoi krainy* [Cannes winner: Maidan is the beginning of a new country]. Retrieved from: <https://www.dw.com/uk/лауреатка-канн-майдан-початок-нової-країни/a-17326867> [in Ukrainian].
- Hrabovych, I. *Shcho bachat tilky kinokrytyky* [What only film critics see]. Retrieved from: <https://detector.media/kritika/article/133585/> [in Ukrainian].
- Hranovska, Ya. (2019). *Do pytannia vyotokiv kinofestyvalnoho rukhu* [On the question of the origins of the film festival movement]. *Suchasnyi kulturnyi prostir u mystetstoznavchomu dyskursi: zb. materialiv Mizhn. dystants. nauk.-prakt. konf.*, Kyiv, 14 lystopada 2019 r. Kyiv: NAKKKiM, S. 176-177 [in Ukrainian].
- Huzo, H. Maryna Vroda: «Khotila, shchob “Kros” був суто українським фільмом, але цього не сталося...» [Marina Vroda: «I wanted Cross to be a purely Ukrainian film, but it didn't happen...»]. Retrieved from: <https://web.archive.org/web/20150102105754/http://archive.wz.lviv.ua/articles/93683> [in Ukrainian].
- Kurina, A. (1997). *I v Makedonii ye kino* [And there is a cinema in Macedonia]. *KINO-KOLO*. № 1. S. 32 [in Ukrainian].
- Malysenko, A. *Liubomyr Hoseiko: «Ia chekaiu, shcho u Frantsii my nareshti budemo bachyty ukrainski filmy na komertsinykh ekranakh»* [Lubomyr Hoseiko: «I expect that in France we will finally see Ukrainian films on commercial screens»]. Retrieved from: <https://ukr.lb.ua/culture/2020/04/26/456201> [in Ukrainian].
- Peril, B. V. (2017). *Festivalnaya praktika: opyt case-study* [Festival practice: case-study experience]. *Ehкологиya kultury: inform. byulleten*. Arkhangel'sk: OLMA. № 3 (28). S. 24-28 [in Russian].
- Pershko, O. (1997) *Korotkometrazhni filmy dovhometrazhnykh festyvaliv* [Short films of long festivals]. *KINO-KOLO*. № 1. S. 10-13 [in Ukrainian].
- Plakhov, A. *«Kinofestivali ne vymrut. Oni izmenyatsya»* [Film festivals will not die out. They will change]. Retrieved from: <https://newizv.ru/interview/20-06-2018/andrey-plakhov-kinofestivali-ne-vymrut-oni-izmenyatsya> [in russian].
- Rodnyanskiy, O. (1997). *Try vektory* [Three vectors]. *KINO-KOLO*. № 1. S. 21-22 [in Ukrainian].
- Rodnyanskij, EHR. Aleksandr Rodnyanskiy: «Rabota prodysera — eto brak s avtorom» [Alexander Rodnyansky: «The work of a producer is a marriage with the author»]. Retrieved from: <https://mediananny.com/raznoe/2300316/>. Retrieved from: [in russian]
- Sivers, V. A. (2001). *Istoriia svitovoi kultury* [History of world culture]. Kyiv: NAKKKiM. 368 s. [in Ukrainian].
- Skurativskiy, V. L. (1997). *Ekranni mystetstva u sotsiokulturnykh protsesakh KhKh stolittia: geneza, struktura, funktsiia* [Screen arts in socio-cultural processes of the twentieth century: genesis, structure, function]: u 2 ch. Ch. 1. Kyiv: KMTs Poeziia. 224 s. [in Ukrainian].

Khomenko, V. Maryna Vroda: «Vidkhodyt svit nashoho postradianskoho dytynstva — chudovyi i strashnyi» [ Marina Vroda: «The world of our post-Soviet childhood is leaving — wonderful and scary»]. Retrieved from: [http://www.theinsider.ua/rus/art/marina-vroda-svit-yakii-vidkhodit-](http://www.theinsider.ua/rus/art/marina-vroda-svit-yakii-vidkhodit-tse-svit-nashogo-postradyanskogo-ditinstva-chudovii-i-strashnii/)

[tse-svit-nashogo-postradyanskogo-ditinstva-chudovii-i-strashnii/](http://www.theinsider.ua/rus/art/marina-vroda-svit-yakii-vidkhodit-tse-svit-nashogo-postradyanskogo-ditinstva-chudovii-i-strashnii/) [in Ukrainian].

Dalton, S. *Director Roman Bondarchuk's surreal black comedy takes place in the visually striking borderlands of southern Ukraine*. Retrieved from: [in Velykobrtaniia].

### *Halyna Pogrebniak*

#### **Directing models of author cinema in modern festival space Part 2. Festival format of films by Ukrainian directors**

**Abstract.** Films created in the context of director's authorial models are considered, and their significant socio-economic potential is proved and a powerful component of cultural and artistic life is identified. The place of Ukrainian auteur films in the international festival movement has been moved. The process of entering the director's models of domestic auteur cinema into the international festival space in order to disseminate information about systemic changes in the legislation on cinema support has been traced; showing the humanistic and educational orientation of Ukrainian auteur cinema; demonstrations of the level of professional training of domestic cinematographers; presentation of author's film products to distributors; establishing broad cross-cultural ties; strengthening the cinematographic image of Ukraine.

**Keywords:** author's cinema, director-author, author's director's model, film festival, cross-cultural relations.