

*Міністерство культури України
Київський національний університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого*

**Матеріали загальноуніверситетської
наукової викладацько-аспірантської конференції
До 130-річчя українського кінематографа**

Київ – 2026

Рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, протокол № 9 від 30.06.2026

Упорядник: завідувач кафедри кінознавства, доктор філософських наук, кандидат мистецтвознавства, заслужений працівник культури України, професор **Братерська-Дронь М.Т.**

ОСНОВНА ЧАСТИНА

«130 РОКІВ УКРАЇНСЬКОМУ КІНО: ІСТОРІЯ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ»

Українське кіно як дзеркало ідентичності

Курбанов Георгій Олександрович, доктор мистецтв, старший викладач кафедри звукорежисури.

У просторі візуальної культури України, ключова роль міцно закріпилася за кінематографом. Українське кіно виконує не тільки інтерпретуючі, а й проєктивні завдання, формуючи зразки поведінки і уявлення про горизонти суспільного розвитку, часто істотно створюючи і просуваючи образ майбутнього. Виникнувши на зорі минулого століття, мистецтво кіно зазнало і продовжує зазнавати глибоких трансформацій у змістовному та технологічному плані. Тенденції, свідками яких ми сьогодні є, відображають істотні зміни, що відбуваються з людиною і суспільством, це процеси індивідуалізації та соціальної фрагментації, виникнення нових ризиків і загроз, але й нових можливостей для суспільного розвитку, пов'язаних з появою новітніх технологій та їх укоріненням у повсякденному житті. В умовах радикальних зрушень у структурі сучасного світопорядку кіно фіксує в художній формі тенденції соціальної динаміки та зміни в картині світу сучасної людини, її глядача та її протагоніста. Ці тенденції відбиваються в перипетіях особистісних і групових соціальних ідентичностей, які кіно фіксує як документ епохи, відображаючи ідейні орієнтири, культурні норми та естетичні уподобання поколінь, що змінюють одне одного.

Український кінематограф, це величезна і складна галузь культури, що допускає найрізноманітніші ракурси розгляду, несхожі аспекти вивчення. Особливими науковими дисциплінами стали економіка кіно, соціологія, історія кіновиробництва, техніка кіно та багато інших. Додамо до цього переліку і кіно як об'єкт політики у сфері культури в контексті аналізу взаємовідносин мистецтва і влади, а його замовників і творців як суб'єктів політики ідентичності. Не менш важливим видається вивчення ролі кіно як інструменту політичної соціалізації та ресоціалізації. Закономірно, що в стратегічному документі, а саме основах державної культурної політики, кінематографічні твори названі невід'ємною частиною нематеріальної культурної спадщини; перед державою поставлено завдання підтримки виробництва та прокату національних фільмів, спрямованих на моральний, громадянський, патріотичний та загальнокультурний розвиток дітей і дорослих, розвиток знань і компетенцій.

Відображаючи минуле, фіксуючи сьогодення (кіно як «зафіксований час»), а часто і заглядаючи в майбутнє, українське кіно пропонує орієнтири культурної та політичної ідентичності, вибудовує соціально прийнятну систему координат, формує і транслює уявлення про культурну норму, яка відбивається в політичній поведінці. Художні фільми відіграють ключову роль у соціалізації людини, у формуванні її картини світу, політичних і культурних уподобань. Кінематограф може виступати і як потужний та ефективний ідеологічний і політичний інструмент, що впливає на масову свідомість, при тому, що такий вплив часто має відкладений у часі ефект і сучасниками в такій якості може не сприйматися.

Український кінематограф відіграє істотну роль у реалізації політики пам'яті, в трактуванні історичних подій, в оцінці історичних діячів, у тому числі сучасних політичних лідерів. Пропонуючи видимі образи персоніфікованих ідентифікаторів, кіно виявляється дієвим інструментом політики ідентичності, яка проводиться від імені еліт, що перебувають при владі, або груп інтересів, що виступають з політичними претензіями. У цьому сенсі ключовими акторами стають «групи думок», залучені до процесів просування ідей і ціннісних установок від імені груп інтересів, у тому числі інтелектуальної еліти. Механізми формування цього порядку денного політики ідентичності можна виявити, наприклад, шляхом аналізу тематичного поля кінематографічної продукції в широкому контексті державної політики у сфері освіти та культури.

Жанрові трансформації українського кіно в умовах історичного зламу (до 130-річчя українського кінематографа)

Томашпольський Дмитро Львович, доцент кафедри продюсерства аудіовізуального мистецтва та виробництва, заслужений діяч мистецтв України, член Європейської кіноакадемії, заступник Голови Співки кінематографістів України, режисер, продюсер, сценарист.

1. Історичний злам як культурна категорія

130 років українського кіно — це історія не лінійного розвитку, а серії розривів, зламів і перезапусків. Український кінематограф формувався не в умовах стабільності, а в умовах політичного тиску, ідеологічних трансформацій, цензури, воєн, втрати державності та її відновлення.

Поняття «історичний злам» у даному контексті розглядається не лише як політична подія, а як зміна культурної парадигми, що впливає на спосіб репрезентації реальності. Подібно до того, як наукові революції змінюють систему координат мислення (Т. Кун), так і історичні катастрофи змінюють систему художніх форм.

Жанр у кіно — це не просто класифікаційна одиниця. Це спосіб колективного переживання досвіду. Коли досвід радикально змінюється — змінюється і жанрова система.

Сучасна війна стала саме таким зломом.

2. Жанр як механізм адаптації суспільства

У кризові періоди жанр виконує терапевтичну та структуротворчу функцію:

- він впорядковує хаос,
- створює рамку для переживання травми,
- пропонує глядачеві модель інтерпретації реальності.

Однак у ситуації радикального історичного розриву традиційні жанрові моделі починають втрачати адекватність. Класична воєнна драма, героїчний епос, патріотичний наратив — ці форми часто не встигають за глибиною реального досвіду. Саме тому сьогодні українське кіно переживає процес жанрової трансформації.

3. Історична ретроспектива жанрових зламів

Українське кіно вже проходило через подібні переломи.

Поетичний прорив

Після революційних катастроф XX століття формується поетичний кінематограф, репрезентований, зокрема, творчістю Олександр Довженко. Його фільми створюють міфологічну модель реальності як відповідь на історичну травму.

Міфологічна візія

У 1960-х роках у творчості Сергій Параджанов відбувається радикальний злам естетики — народжується візуальна метафоричність як форма культурного спротиву. Обидва випадки демонструють: історичний тиск провокує жанрову інновацію.

Сучасний етап має подібний потенціал.

4. Основні вектори сучасних жанрових трансформацій

4.1. Гібридизація жанру

Стираються межі між документальним та ігровим кіно. З'являється документально-художній синтез, де реальні події інтегруються в

5. Технологічний фактор і нова стилістика

Історичний злам супроводжується також технологічним прискоренням:

- цифровізація виробництва,
- мобільні формати зйомки,
- нові способи дистрибуції.

Це впливає на жанр. З'являється коротка форма, серіальна драматургія, гібридні онлайн-проекти.

Таким чином, трансформація є не лише тематичною, але й формальною.

6. Перспектива

Історичний злам не завершується миттєво. Він триває. Жанрова система перебуває у стані формування.

Можна прогнозувати появу:

- посттравматичного трилера,
- екзистенційної фантастики,
- фільмів духовної реконструкції,
- дитячого філософського кіно,
- іронічної драми виживання.

Головною тенденцією стане не чистота жанру, а його пластичність.

Висновок: Жанрові трансформації українського кіно в умовах історичного зламу — це не лише естетичний процес. Це культурна реакція на радикальну зміну реальності.

Історія українського кінематографа доводить: саме у моменти найбільшого випробування народжуються нові художні форми.

130 років українського кіно — це історія витривалості.

Сучасний етап може стати точкою народження нової жанрової парадигми, яка поєднає документальну правду, поетичну метафору та екзистенційний аналіз людини в епоху зламу.

Кінопрокат в Україні: 1922-1924 рр.

Росляк Роман Володимирович, відділ екранно-сценічних мистецтв та культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, провідний науковий співробітник, кандидат мистецтвознавства, доцент.

Створення у 1922 р. ВУФКУ, що прийшло на зміну Всеукраїнському фотокінокомітету, започаткувало якісно новий етап в історії вітчизняної «десятої музи».

У згаданий період кіногалузь перебувала далеко не в кращому стані: з одного боку – вона була націоналізована, з іншого – децентралізована відповідно до потреб воєнного часу (1920 р. у зв'язку із польсько-радянської війною всі засоби кінематографа були передані губернським позашкільним відділам). Тож керівництву кіновідомства належало здійснити монополізацію всієї кіногалузі. Йшлося, насамперед, про передачу ВУФКУ кінотеатрів. Цей процес проходив нелегко – державні органи місцевої влади усілякими способами намагалися залишити їх у своєму підпорядкуванні – вони хоча і невеликий прибуток, але все ж давали. Незважаючи на опір, це питання в основному було вирішене того ж 1922 р.

Отримавши у своє підпорядкування кінотеатри (їх, наприклад, на жовтень 1923 р. нараховувалося 110), ВУФКУ стикнулося з іншою проблемою – забезпечення прокату фільмами. І це була проблема, вирішити яку в короткостроковий перспективі було доволі проблематично: для налагодження власного виробництва потрібен був час і фінанси. До того ж, вітчизняний фільмофонд перебував у досить непривабливому стані: основну його частину становили стрічки ще дореволюційного виробництва. Так, із 1600 наявних на листопад 1923 р. програм 65% були непридатними до демонстрування – і не лише внаслідок незадовільного технічного стану, а й через «суто міщанський характер».

Для поповнення фільмофонду на перших порах ВУФКУ подекуди діяло старими методами, характерними для попередньої політики «воєнного комунізму», а саме – здійснювало реквізицію кінокартин.

Тут необхідно зауважити, що проведена націоналізація кіногалузі стосувалася головним чином приміщень кінофабрик, кінотеатрів, обладнання, фільмів науково-популярного спрямування. Відтак у приватній власності залишалася певна кількість ігрових картин: декому із власників вдалося приховати їх від більшовиків, деякі картини через віддаленість від великих міст не були охоплені націоналізацією, а про деякі в умовах війни просто забули. Та й, власне кажучи, ігрові фільми нову владу на перших порах і не особливо цікавили: за своїм тематичним спрямуванням вони були «буржуазними, міщанськими», тож для пропаганди радянського способу життя підходили мало.

Але коли стало зрозуміло, що фільмофонд потребує фактично будь-яких фільмів, було вирішено реквізувати їх у власників (не враховуючи, однак, нової економічної політики). Інформація про такі реквізиції навіть потрапила на сторінки періодичної преси.

У 1922 р. працівники Катеринославського окружного відділення ВУФКУ, дізнавшись, що такий собі громадянин Саксонський (колишній співробітник Всеукраїнського кінокомітету, до речі...) придбав картину «Похований живцем», зажадали негайної передачі її державі, вважаючи, що націоналізація виключає можливість проведення операцій купівлі-продажу приватними особами. Змушений віддати картину, Саксонський водночас подав позов до суду про визнання за ним права на власність, оцінивши його у 35 млн крб. Суд задовільнив позов і постановив повернути стрічку власнику, в разі ж невиконання постанови – виплатити йому 300 млн крб (картина нібито зросла в ціні, але, швидше за все, то був результат шаленої інфляції).

Розпочалася судова тяганина. І після касаційної скарги суд зобов'язав ВУФКУ надати довідку, що засвідчувала б існування державної монополії на володіння кінофільмами. Останнє звернулося по допомогу до Головного політико-освітнього комітету НКО УСРР. Паралельно у справу втрутився і республіканський Наркомат юстиції, який роз'яснив, що відповідно до чинного законодавства всі галузі кінопромисловості в Україні монополізовані державою, відтак ВУФКУ мало право конфіскувати картину. Чим завершився судовий процес – з'ясувати поки що не вдалося...

22 листопада 1922 р. постановою ВУЦВК введено в дію «Кодекс законів про народну освіту». Документ мав на меті об'єднати та систематизувати існуючі раніше нормативно-правові норми в освітній галузі, в кінематографії зокрема. Також документ законодавчо закріпив монополію держави в галузі кіно: «Кінематографічна справа, – йшлося у «Кодексі», – в усіх стадіях продукції, прокату, й демонстрації фільм є монополія держави й перебуває під зарядом та в керуванні Головополітосвіти в особі підпорядкованого їй органу – Фотокінокерування».

Новою нормативно-правовою базою, скристаліся, коли у грудні 1922 р. Полтавський губернський суд розглядав аналогічну справу, в якій знову був замішаний колишній співробітник кіновідомства Скороход. І знову позов стосувався вилучених у нього фільмів. Причому у даному разі закон про монополію прокату порушував і сам завідувач Полтавського губвідділу ВУФКУ Леонідов, який брав у майбутнього позивача фільми для прокату. Цього разу пролетарська феміда рішуче відхилила позов Скорохода, а щодо Леонідова була порушена карна справа за посадовий злочин.

Згадані вище випадки продемонстрували, з одного боку – певні прогалини тогочасної нормативно-правової бази, з іншого – нехтування законодавством навіть співробітниками ВУФКУ.

Тож, попри задекларовану державну кіномонополію, ніхто із приватних власників фільмів не хотів їх віддавати задарма. За такої ситуації керівництво ВУФКУ змушене було вдатися до спільного прокату (хоча це й було не зовсім законно, про що свідчила судова ухвала), коли власник картини за певні відсотки (які іноді сягали 75 з суми прокату) здавав її в оренду кіновідомству. Для останнього це було дуже не вигідно: отриманих коштів ледь вистачало для покриття видатків, пов'язаних з оплатою працівників, ремонту картин тощо; це також суттєво обмежувало постачання популярними фільмами заводських кіноустановок, що не могли дати відповідної грошової виручки. Така практика тривала десь до січня 1924 р.

Власне кажучи, спільний прокат дуже вже нагадує іншу тогочасну практику ВУФКУ – спільну (разом із зацікавленими організаціями й особами) експлуатацію кінотеатрів. Вона себе

не виправдала, її визнали невдалою і невдовзі ухвалили рішення – здачу кінотеатрів в оренду надалі проводити не в порядку спільної експлуатації, а на принципах твердої орендної плати.

Щось подібне трапилося і в цьому випадку: невдовзі ВУФКУ відмовилося від спільного прокату і перейшло до придбання картин у власників за твердими цінами. Це дало змогу здійснювати системніше забезпечення прокату. Але прогнозовано викликало невдоволення серед власників картин, які позбавлялися значних і постійних прибутків. Останні навіть влаштовували бойкот, відмовляючись продавати картини. До приватних осіб долучилися і деякі організації, що володіли фільмами і «не врахували всієї шкідливості спільного прокату».

Слід розуміти, що придбання фільмів у приватних осіб було тимчасовим рішенням. Останні мали відносно небагато фільмів (та й головним чином ще дореволюційного виробництва), аби повністю забезпечити прокат. Тому на початку 1924 р. вся система прокату зазнала реорганізації.

Якщо раніше кожен регіональний відділ здійснював придбання фільмів самостійно (і створював у своєму складі відповідні підрозділи), то відтепер прокат був централізований: функції торговельних операцій забрали в облвідділів і передали Правлінню ВУФКУ. Кіновідомство розпочало закупівлю фільмів, щомісячно складало плани постачання облвідділів (останні у свою чергу формували прокатні плани для кінотеатрів), також усі кінотеатри були поділені на групи (т. зв. паралелі) щодо постачання фільмами. Усі кошти від прокату надходили безпосередньо до ВУФКУ.

«Комісари» (1970): до режисерської оптики Миколи Мащенка

Никоненко Володимир Володимирович, доктор філософії, старший викладач кафедри кінознавства КНУТКиТ ім. І. К. Карпенка-Карого.

«Існує два типи режисерів: одні ходять по вулиці, опустивши голову, інші – з високо піднятою головою», – зазначав у 1958 році Жан-Люк Годар [6, с. 4]. Ця, на перший погляд, суто фізична манера впливає на художній почерк постановника. За Годаром, режисери першого типу – щоразу відривають очі від землі і розгублено озираються навколо. Саме тому конструкції їх стрічок створюють ефект спонтанної фрагментарності. Натомість режисери другого типу звикли дивитися вперед. Вони зазвичай фіксують камеру на обраному об'єкті і чітко контролюють увагу глядача.

Застосовуючи цю метафоричну концепцію до творчості Миколи Мащенка, можна зробити висновок, що український кінокласик не просто тримав високо голову, але і часто спрямовував до небес свій погляд. Адже весь його кінематограф оповідає про людей піднесених – тих, хто духовно вже в ідеальному просторі. Мащенка цікавили постаті, позначені дотиком вічності, яку він, напевно, звик споглядати на небі.

Прикметно, що такий художній погляд фактично маніфестує вже назва його раннього фільму – «Усюди є небо» (1966). Маленька дівчинка не може змиритися із загибеллю батька-льотчика і щодня ходить до аеродрому, вірячи, що живий тато ось-ось повернеться. Врешті вона знаходить нового героя, і його професія також пов'язана з небом – це інший льотчик-випробувач. Відтак кожен свою наступну стрічку Мащенко перетворюватиме на символічний пошук небожителя, найчастіше – серед бентежних революціонерів минулих епох, уже

міфологізованих у колективній пам'яті. Утім режисера цікавив не стільки сам міф, скільки жорсткий конфлікт, що розгортався навколо цих людей – між метафізичною вічністю, з якої вони звикли себе ідентифікувати, і буденністю.

Найповніше цей мотив реалізувався у «Комісарах» (1970). Події фільму відбуваються в 1921 році на тлі переходу від воєнного комунізму до нової економічної політики. Більшовики, намагаючись затвердити в Україні політичний контроль, направляють своїх досвідчених бійців на курси комісарів. Хоча ще відчутний зовнішній опір, основна драма розігрується усередині героїв: з поступовим згасанням війни все виявляється значно складнішим за простий поділ на «своїх» та «чужих».

Ці моральні протиріччя курсантів у фільмі втілює ансамбль найкращих тогочасних акторів – К. Степанков, І. Миколайчук, Б. Брондуков, Ф. Панасенко, Л. Кадочникова, І. Гаврилюк, Л. Бакштаєв, М. Гринько. Кожен з них не просто відіграє функціональну роль в загальній драматургії, але й дарує повноцінний психологічний портрет персонажа. Мащенко – випускник Харківського театрального інституту (майстерня І. Мар'яненка). Він деякий час працював в театрі, де добре засвоїв одну із найцінніших навичок режисури – вміння працювати з актором.

Утім психологічні суперечності героїв існують не лише на рівні сценарію та акторського виконання – вони закладені в самій режисерській структурі. Досвід героїчного абсолюту, який ще так живо пам'ятають курсанти, Мащенко візуалізує через неоромантичну естетику, ймовірно, запозичену у «Нібелунгів» (1924) – через архітектурну організацію кадру та ритуалізації ключових сцен. Є і прямі цитати з шедевр Ф. Ланга: образ вершників, що пропливають поміж щільного орнаменту дерев, або ж осяяні сонцем сходи, що ведуть із зали кудись у емпіреї.

Утім показова статурність героїв походить не лише з німецької кінотрадиції. У фільмах О. Довженка та І. Кавалерідзе персонажі також поставали наче живі скульптури. Монументальний характер героїв підкреслювався застиглими позами та величаво сповільненою пластикою. Ці зображальні аспекти простежуються і в «Комісарах». Також, як зазначає критик С. Тримбач, велика кількість близьких та середніх планів у «Комісарах» викликає асоціації із зображальною культурою іконопису [4, с. 290].

Звісно, ці парафрази можна розглядати як постмодерний засіб. Проте інтертекстуальність для Мащенко не є самоціллю. Через неї він занурює глядача в експресивний простір – в те, як бійці відчують навколишню реальність. Іншим виразником їхнього світовідчуття є піднесений саундтрек І. Карабиця. Однак в «Комісарах», чия естетика, здавалося б, повністю формують ментальні стани героїв, чітко проступає і режисерський погляд.

Найвиразніше він проявляється в трьох сценах. Перша – це лісовий діалог між Лукачовим та Громовим. Йде інтелектуальний двобій. Крупні плани, нервові монтажні зіткнення, паузи... Та ось камера починає неспішний тревелінг навколо комісарів. За хвилину у кадрі з'являється монотонний цокіт сокири, що точить дерево. Так режисер запускає у міфологізований простір плин земного часу, повертаючи героїв із царини чистих ідей до виміру людської минулості.

Проте є й інша сцена, – серія поетично-абстрактних планів зі скаканням комісарів на білому коні. Тут, навпаки, домінує легкість вільного польоту. Мащенко ніби на короткий час знову дарує героям втрачений дар кінетичної свободи. Вони знову отримують ілюзію виходу за межі марудного повсякдення.

І третя сцена – де, напевно, найбільше відчувається присутність авторського «Я» – це зустріч Лукачова з маленьким безпритульником. Вона ніби повністю «побачена» дитячими очима, і оптика режисера тут невід’ємно зливається із поглядом малюка. Акценти зміщуються з показу історичних персонажів як таких на екзистенційну проблему втрати захисника. За свідченням кінознавиці О. Мусієнко, «комплекс сирітства» був притаманним для усього покоління шістдесятників [3, с. 169 – 170].

«Комісари» були і залишаються твором «незручним» для історії українського кіно. Будучи формально соцзамовленням, стрічка в 1970 році викликала палкі дебати серед офіційного кінокерівництва. На думку кінознавиці Л. Лемешової, це був дуже сміливий крок для автора: показати, як авторитарна влада розбиває утопічну свідомість та перетворює ідеалістів на «зайвих людей» [2, с. 140]. У наші ж дні «Комісари» не витіснені з національного кіноканону, однак в контексті політики декомунізації, звісно, потребують докладного історичного коментаря.

Водночас слушною є думка, що Машенко зняв не черговий радянський фільм на російському матеріалі, а універсальний філософський твір [1, с. 232]. І переглядаючи його сьогодні, складно не згадувати інший Годарів постулат: магія кіно починається там, де одержимість ідеєю, незалежно від її політичного знака, набуває самодостатньої пластичної сили [5, с. 18 – 19]. Можливо, саме в цьому і полягав дар українського режисера – бачити крізь змінні ознаки часу вічну трагедію людського духу.

-
1. Госейко Л. Історія українського кінематографа 1896 – 1995; пер. з фр. С. Довганюка, Л. Госейка. – Київ: KINO-КОЛО, 2005. – 464 с.
 2. Лемешова Л. Таємна свобода. Погляд автора на свій час і своїх героїв: Есей до сценарію повнометражного художньо-публіцистичного фільму // KINO-КОЛО №21 (весна, 2004). – С. 134 – 147.
 3. Мусієнко О. Українське кіно: тексти і контекст. – Вінниця : Глобус-Прес, 2009. – 432 с.
 4. Тримбач С. Іван Миколайчук. Містерії долі. – Київ: Дух і Літера, 2021. – 368 с.
 5. Brody R. Everything is Cinema. The Working Life of Jean-Luc Godard. – New York: Henry Holt and Company, 2008. – 880 p.
 6. Godard J.-L. Bergmanorama // Cahiers du Cinema №79 (janvier, 1958). – P. 1 – 5.

«Критична хвиля» української документалістики: соціальний контекст та історичне значення

Клопенко Максим Ігорович, аспірант кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

Українське неігрове кіно до періоду «перебудови» (1985-1991) перебувало під всеохопним контролем радянської цензури. Не секрет, що документальний кінематограф сприймався партією саме як інструмент пропаганди радянського способу життя. Свого часу попри послаблення тиску на діячів культури та розвінчання сталінського культу особи,

документальні фільми навіть у період «відлиги» зазнавали цензурних обмежень і нерідко вилучалися з прокату. Така доля спіткала знакову стрічку «Освідчення в любові» (1966) режисера Р. Сергієнка, яка висвітлювала життя в СРСР з жіночої оптики. Це був перший документальний твір, що відкрито порушив тему долі жінки в радянському суспільстві. Героїні фільму розповідали про своє життя, сповнене болем і трагізму. Їх історії супроводжувались кадрами виснажливої праці в полі та на будівництві. Тож замість соцреалістичного наративу режисер зосередив увагу на особистій, індивідуальній долі людини. Його фільм фактично передбачив подальшу проблематику «критичної» хвилі.

У радянському кінематографі сталінське розуміння документального кіно як засобу пропаганди зберігало панівне становище аж до другої половини 1980-х років. Проте з початком періоду «перебудови» кінематографічний процес зазнав кардинальних змін. Вперше за тривалий час документальне кіно набуло статусу вагомого інструмента суспільної критики. Відновлення свободи художнього вираження позначилось на виникненні так званої «критичної хвилі» української документалістики (1987–1995), до якої можна зарахувати С. Буковського, І. Гольдштейна, Г. Шкляревського, Ю. Терещенка, А. Карася, В. Шкуріна та інших режисерів, які зуміли виразити свою авторську точку зору щодо соціально-політичної обстановки у країні, порушуючи проблему відірваності керівництва від реальності життя громадян, показуючи різницю між риторикою влади та справжніми настроями людей.

Важливою подією «критичної хвилі» в українському документальному кіно став дебютний фільм С. Буковського «Завтра свято» (1987) про буденне життя працівниць птахофабрики у селі Морозівка Баришівського району Київської області. Стрічка відкрила справжні залаштунки того, що було приховано за офіційною пропагандою і за яскравими гаслами соціалістичної праці – безвихідь робітника, який є маленькою і часто мало не безправною частиною державної машини. Сьогодні видається ще більш зрозумілим, наскільки сміливим на початку «перебудови» виглядало документальне висловлювання Буковського. Режисер показав птахофабрику як образ всієї радянської системи, хоча такий сенс став очевидним для знімальної команди вже на етапі монтажу. Аналогічна проблематика ще критичніше була подана Буковським у фільмі «Дах» (1989). У стрічці розповідалось про життя людей у притулку і водночас такому собі трудовому таборі для осіб з обмеженими можливостями. В об'єктив знімальної групи потрапляють моторошні реалії установи – як тяжко хворі лежать у жахливих умовах, і як насправді всій соціальній системі байдуже на цих людей. Буковський знову створює образ радянської держави, пройнятої духом руйнування і покинутості.

«Критична хвиля» своєю появою закріпила уявлення про документальне кіно як додатковий засіб боротьби за суспільно-політичні зміни у країні. В даному контексті доцільно згадати фільм «Стіна» (1988) І. Гольдштейна – режисера, який раніше неодноразово звертався до висвітлення зловбодених проблем радянського суспільства. Стрічка «Стіна» стала принциповим поворотом саме до гостроактуальної проблематики, показ якої не дозволявся державою. Мова йшла про масштабний акт художньої цензури, знищення Стіни Пам'яті – серії монументальних рельєфів київських митців А. Рибачук та В. Мельниченка, які понад десять років працювали над створенням проєкту Парку пам'яті на Байковій горі в Києві. Документальний фільм Гольдштейна публічно розповідав про це знищення, розкриваючи масштаби злочину.

Отже, одним з головних ідейних мотивів, втілених у фільмах «критичної хвилі», є

«пошук правди» і надання голосу пересічним громадянам, які мали цю правду відкрити глядачу. Ще один режисер, у роботах якого послідовно втілювалась ця концепція – Г. Шкляревський. Його фільм «Мі-Кро-Фон» (1988) містив символічний натяк вже у самій своїй назві. Стрічка, знята після Чорнобильської катастрофи, була одним з багатьох свідчень нездатності влади говорити правду. Саме з чорнобильської теми почався життєво необхідний пошук правди у тодішньому документальному кіно. Тут звісно ж варто згадати одну з перших кінематографічних спроб осмислити трагедію аварії – фільм В. Шевченка «Чорнобиль. Хроніка важких тижнів» (1986) і зняту в 1986-1988 роках документальну кінотрилогію «Чорнобиль: Два кольори часу» І. Кобрини, які сприяли усвідомленню наслідків Чорнобильської катастрофи для всього людства. Водночас «Мі-Кро-Фон», який вийшов через два роки після катастрофи, став загальною метафорою «перебудови», коли радянський громадянин отримав можливість висловити свою думку, тому й так промовисто звучать слова з екрану: «Потрібно, аби якась правда заіснувала». Слід сказати, що фільми, присвячені екологічній темі, продовжили виходити й надалі. Узагальнюючи сюжети цих документальних стрічок, відмітимо, що в символічному сенсі мотив екологічної катастрофи поєднувався з кризою духовних цінностей суспільства, що виводило картини на вищий рівень філософської проблематики.

Ключовим твором Шкляревського став його хронікальний фільм «Щаблі демократії» (1992). Стрічка, у якій було задокументовано масові вуличні акції у Києві, створила доволі точний коментар щодо складного переходу України до незалежності. Початкові сцени фільму показували підйом демократичних масових рухів, зокрема Народного руху України та його акції, що відбувалися під національними гаслами. Стає зрозуміло, що учасники протестів дедалі чіткіше усвідомлюють відчуження влади від народу.

У цьому контексті особливої ваги набуває позиція самих документалістів, які не лише фільмували ці процеси, а й усвідомлювали власну причетність до них. Зокрема, український режисер-документаліст Ю. Терещенко наголошував на винятковій ролі доби «перебудови», коли, за його словами можна було відчувати себе митцем і громадянином (Терещенко, 2008). Його фільми «Реконструкція» (1987), «Земля – наша годувальниця» (1988), «Малі Гуляки» (1989), «І богом, і людьми» (1991) розширили тематичне поле української документалістики, охопивши як переосмислення травматичного історичного досвіду, так і актуальні суспільно-політичні події. Водночас однією з головних тем, що опинилася в центрі уваги українських документалістів того періоду, були саме масові протестні рухи. У цьому контексті особливо показова присвячена шахтарським протестам документальна дилогія «Липневі грози» А. Карася та В. Шкуріна, що складається з фільмів: «Страйк» (1989) та «Викид» (1991), які відтворюють дві хвилі масштабних шахтарських протестів (1989 і 1990 років) – напередодні Серпневого путчу і подальшого розпаду СРСР.

Із настанням 1990-х років ситуація в українському кінематографі кардинально змінюється: режисери вже самі змушені безпосередньо брати участь у протестах, виборюючи можливість працювати. Цей перехід від спостереження до активної громадянської позиції відображено у фільмі «Прощай кіно!» (1995) І. Гольдштейна. Стрічка передавала протестні настрої всередині кіноспільноти: режисери, актори, оператори виходять на акції, намагаючись привернути увагу до катастрофічного стану галузі.

Загалом же виникнення «критичної хвилі» в українському документальному кіно наприкінці 1980-х – на початку 1990-х років слушно розглядати у ширшому контексті тих змін, які насичували кінематограф країн Східної Європи. Доречним буде провести паралелі з

польським документальним кіно, яке розвивалося в межах так званого «морального занепокоєння» 1970-х років. Попри різні хронологічні рамки і відмінну політичну ситуацію, обидва явища мають спільну природу – вони були реакцією митців на кризу соціалістичної системи, втрату довіри до влади та загострення суспільних суперечностей. Передусім, спільним для польського й українського документального кіно був зсув до критичного осмислення реальності, звернення до життя пересічних громадян. Наприклад, дотичним за тематикою до «Завтра свято» Буковського може слугувати фільм «Робітниця» (1980) І. Каменської. Згадаємо в якості аналогії й фільми К. Кесльовського про життя польських робітників «Фабрика» (1970), «Робітники '71: нічого про нас без нас» (1971, разом із Т. Зигадлом), «Муляр» (1973 р.) та інші. Невипадково С. Буковський в одному з інтерв'ю згадував саме творчість Кесльовського (Буковський, 2020, с. 408). Якщо польські режисери 1970-х років, зокрема К. Кесльовський, Т. Зигадло та інші, зверталися до повсякденного життя простої людини, виявляючи моральні дилеми й внутрішні конфлікти особистості, то українські документалісти кінця 1980-х років вже безпосередньо фіксували відкриті протести громадян та системну кризу держави.

Отже, порівняння польського документального кіно періоду «морального неспокою» і української «критичної хвилі» дозволяє виявити як спільні закономірності розвитку кінематографа в умовах кризи авторитарної системи, так і специфіку національних контекстів. Ці контексти свідчили про актуалізацію проблеми історичної пам'яті, соціальної несправедливості та національної ідентичності, утвердивши документальне кіно як інструмент багатовимірної суспільної рефлексії у перехідний період кінця ХХ століття.

-
1. Буковський, С., & Іванюк, С. (2020). Жанр – кінодокументалістика: розмова Сергія Іванюка із Сергієм Буковським. У В. Моренець & О. Саврук (Упоряд.), *ЩЕ* (цінності, ідентичність, мислення, воля...) (Вип. 2, с. 406–421). Київ: Дух і Літера.
 2. Терещенко, Ю. М. (2008). Юрій Терещенко: «Коли ти не байдужий» (інтерв'ю з режисером Ю. Терещенком). *Кіно-Театр*, № 3, С. 41–43.

Рефлексія чоловічих архетипів 1990-х на екрані: батько-привид та вчитель-наставник в сучасному українському кіно

Журавльова Тетяна, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри кінознавства КНУТКІТ імені І. К. Карпенка-Карого

Процес національної ідентифікації в сучасному українському кіно нерозривно пов'язаний із рефлексією колективної травми 1990-х. Зазначена доба «не відзначалась великою кількістю картин, які фіксували або осмислювали б час та стан суспільства. <...> Війна в Україні лише загострила потребу в осмисленні періоду, коли країна та люди, котрі жили в ній, здобули незалежність, а з нею — нові виклики та проблематику» (Цьона, с. 100).

Точкою формування колективної травми в українському кінодискурсі постає момент розпаду радянської соціальної ієрархії, що призвів до глибокої кризи маскулінності. У дев'яностих

традиційний образ батька як «годувальника» та «опори» зазнав краху: чоловіки або десоціалізувалися через економічний колапс або обирали шлях деструктивного насильства.

Якщо класичне батьківство передбачало тяглість і захист, то кінець минулого століття в сучасному українському кіно презентовано зокрема через кризу маскулінності, яка зумовлена розпадом радянської патріархальної моделі та відсутністю нової опори. Образ батька в цьому контексті трансформується у дві ключові іпостасі: «привида» та «втраченого вчителя». Ці два архетипи репрезентують колективну травму пострадянської людини.

Ще на початку нульових режисер С. Маслобойщиков створив екзистенційну драму «Шум вітру» (2002), де іпостась батька подається через онтологічне розщеплення на два полярні образи: раціонального біологічного батька та ірраціонального «духовного наставника». Перший уособлює деградацію патріархального авторитету. Він інтелігент, фотограф, представник «логосу» та порядку, який більше не працює. Він намагається захистити сина раціональними методами (ліки, логіка, фізична присутність), але виявляється емоційно глухим. Другий персонаж виникає як проєкція дитячих страхів і водночас як альтернатива слабкому батькові. Він уособлює стихію, вітер і небезпечну маскулінність. Сама стрічка навряд спрямована на рефлексію конкретного часу, її філософія має позачасові виміри. Проте колективна травма 1990-х може бути прочитана як ситуація, де біологічний батько перестав бути для дитини «Царем» свого світу, і його місце посів чужий, руйнівний «Лісовий Цар» хаосу.

Тінь батька та її двоїстість яскраво присутня в стрічці українського режисера А. Лукіча «Люксембург, Люксембург» (2023). Батько як «Привид» уособлює фігуру хронічної відсутності. У кінодискурсі про 1990-ті біологічний батько часто винесений за дужки реальності – він перебуває на заробітках, у кримінальних розборах або просто самоусувається через нездатність адаптуватися до реалій життя. Тут батько – це міфологізований образ «крутого пацана» з минулого, який стає для синів-близнюків, Колі та Васі, водночас ідеалом і прокляттям. У центрі сюжету – хлопці-брати, чиє дитинство пройшло під тінню батька-серба, місцевого кримінального авторитета. Цей образ ідеально ілюструє архетип батька як міфу, що заміщує реальну людину. Для одного з братів (Колі) батько – це недосяжний ідеал маскулінності: шкіряна куртка, золотий ланцюг, влада над містом, успіх у дівчат. Він буквально живе спогадом про те, як батько «вирішував питання». Як зазначає режисер Антоніо Лукіч, цей фільм – про спробу знайти відповідь на питання: «Чи справді твій батько був тим героєм, яким ти його собі вигадав?».

Коля розглядає старе фото батька в шкірянці біля крутої автівки та переказує легенду про те, як батько «тримав місто». Це ілюструє, як дитина 1990-х заповнює пустку відсутності батька вигадками. Батько тут – не людина, не персона, а образ чи постер на стіні, на який герой намагається рівнятися, ховаючи власну вразливість.

Дорослішання сучасного героя відбувається лише тоді, коли цей міф про сильного руйнується: привид «героїчного гангстера» виявляється втомленою, самотньою людиною, що не має відповідей. Це рефлексія на покоління дітей, які зростали в очікуванні батька, що так і не з'явився, аби дати життєві орієнтири. «Так чергова українська стрічка на тему обретіння батька закінчується розвінчуванням ілюзій. Водночас у фіналі «Люксембургу» не відчувається того ж надривного трагізму, яким завершуються «Додому» чи «Памфір» <...> картина оповідає не історію батька, а історію міфу про батька (Никоненко, с. 184).

«Вчитель» замітник батька постає тоді, коли вакуум батьківської уваги заповнює випадкова, часто маргінальна фігура. У фільмі І. Цілик «Я і Фелікс» (2022) цей архетип втілює

ветеран Афганістану (як він сам про себе каже), Фелікс. Він не стає хлопцеві Тимофію батьком, хоч він дає йому уроки життя, який би мав передати саме батько в традиційному розумінні його поняття. Справжній батько для хлопчика – це постійні очікування з командировок, нетривала присутність в родині, подарунки як ерзац уваги та любові. Коли Тимофій стає підлітком, для нього надзвичайно важливою є присутність батька, як порадника та наставника. На жаль, без пояснень, батько йде з родини (тікає від боргів), і його замінює співмешканець бабусі, дивакуватий і вже не молодий Фелікс. Він не є зразковим вихователем – він травмований ПТСР, загадковий, залежний і соціально невлаштований. Проте саме він стає для малого Тимофія справжнім провідником у світ дорослих, часто жорстокий світ зі своїми правилами. Фелікс вчить не теорії, а виживанню: як тримати удар, як цінувати музику серед бруду під'їздів, як бути чесним із собою.

Це «наставництво через травму», де передача досвіду відбувається не від сильного до слабого, а від одного пораненого життям до іншого. Питання Фелікса «Хто ти такий?» стає екзистенційним викликом для цілого покоління. Фелікс вчить малого Тимофія чистити туфлі до блиску і це примха, а певна сходинка на шляху ініціації. Він дає хлопцю потримати пістолет, а потім вчить як поводитись у бійці.

Фелікс передає не «батьківську любов» у класичному розумінні, а ритуали виживання та гідності. Чисте взуття в брудному світі 1990-х – це також і метафора самоповаги, яку замість батька Наставник прищеплює дитині. Фелікс вчить дитину не через любов, а через свій біль. Він репрезентує покоління чоловіків, яких зламала система, і які можуть передати лише методи виживання, а не стратегію щастя.

Красномовною, із натяком на омаж є сцена, де Фелікс у довгому шкіряному плащі з чорною валізою, веде Тимофія в тихе місце аби продемонструвати зброю. Саме тут паралель між Феліксом та Леоном («Леон-кілер», стрічка Люка Бессона 1994 року) є дуже виразною, адже вона працює на контрасті між голлівудським бойовиком та українською пострадянською драмою. Якщо в стрічці Бессона романтизується передача наставником-кілером небезпечних навичок заради виживання дівчинки, Матильди, то Фелікс у стрічці І. Цілик деконструє цей образ. Його наставництво – це не підготовка до помсти, а спроба передати дитині болючий досвід виживання у світі, де моральні орієнтири стерті. Це Леон, який замість гвинтівки дає слухати класичну музику, намагаючись врятувати душу вихованця від тієї порожнечі, в якій опинився сам. Фелікс дав Тимофію неоціненні знання й моральний кодекс відповідальності за себе й близьких. Коли хлопець вже не потребує опіки Вчителя, він зникає з його життя, немов його й не було. А були мама й бабуся.

Поки чоловічий архетип кінця минулого століття розривається між «привидом» та «травмованим вчителем», жіночий образ стає єдиним носієм соціальної стабільності та відповідальності. Дорослішання сучасного героя відбувається в матриці жіночого виживання, де жінка бере на себе функції захисту та забезпечення, які традиційно належали батькові. Це створює специфічний тип "виховання жінками", де чоловіча ідентичність шукається поза межами дому – у міфах або часто небезпечних наставниках.

Можливо саме тому «епоха 1990-х у фільмах Цілик зображена з ніжністю як період формування покоління, що підлітками спостерігало розпад радянської системи, навчилося брати відповідальність за свої рішення і у 2010–2020-х роках з власних переконань захищає українську незалежність» (Канівець).

Рефлексуючи над 1990-ми, сучасний екран показує, що герой теми дорослішання це дитина, яка змушена синтезувати ці два образи: слабкість біологічного батька та небезпечну харизму «вуличного» наставника. Сучасне кіно дегероїзує ті роки, знімаючи з них шкіряну куртку романтики, яка притаманна репрезентації цієї епохи кіно рф. Українське кіно стверджує: батько того часу не був опорою, він сам був жертвою зламу епох. Прийняття цієї вразливості батьківської фігури є ключовим етапом зцілення для сучасного героя, який нарешті звільняється від «привидів» минулого і починає писати власну історію. «Цілик (свідомо чи ні) презентує 1990-ті як важливий етап формування модерної свідомості українців. Візія Цілик у фільмі життєствердна: режисерка не прагне викреслити період 1990-х з пам'яті, бо спогади про нього приносять втіху, повертають у дитинство, допомагають досягнути сучасні події та виклики й найголовніше – спонукають ословити посттоталітарні травми» (Лігус, с. 102).

Через образи «батьків-привидів» та «вчителів-маргіналів» екранний герой здійснює перехід від постколоніальної розгубленості до власної суб'єктності. Колективна травма тут виступає не як камінь, що тягне на дно, а як матеріал для будівництва ідентичності: усвідомлення слабкості попереднього покоління (криза маскулінності) стає для сучасного українського героя стимулом для пошуку власної цілісності. Таким чином, переосмислення епохи дев'яностих – це акт звільнення пам'яті, де на зміну запозиченим (часто з екранів країни-агресора) архетипам («Брат», «Бригада», «Жмурки») приходять живі, неідеальні, але автентичні образи, що дають змогу нації нарешті відповісти на питання: «Хто ми такі?».

-
1. Анастасія Канівець. (2024). Я і Фелікс»: колективний спогад про 90-ті. Кіно-Театр. № 5
 2. Лігус, Марія. (2025). «Репрезентація 1990-х в українському жіночому кіно». Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури 8 (Липень):115-23. <https://doi.org/10.18523/2617-8907.2025.8.115-123>.
 3. Никоненко В. (2024) Образ батька в українському кінематографі: особливості художньої трансформації: дис. ... д-р філософії : 021 - аудіовізуальне мистецтво та виробництво / Володимир Володимирович Никоненко . Київ, 222 с.
 4. Цьона, А.-Г. (2024). Зображення 1990х в українському кінематографі 2010–2020х як спосіб національної самоідентифікації. Культура України, (83): 99–106. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.083.11>

«Пісні Землі, що повільно горить» Ольги Журби: аудіовізуальна феноменологія війни та трансформація документальної оптики

В'ячеслав Туряниця, аспірант кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого

У контексті 130-річної історії українського кінематографа сучасний етап розвитку документального кіно постає як період безпрецедентних естетичних та етичних викликів. Повномасштабна війна росії проти України змусила кінематографістів шукати нові форми фіксації дійсності, де традиційний репортажний метод виявився недостатнім для досягнення

масштабів колективної травми. Перехід від фронтової хроніки до глибокої аудіовізуальної рефлексії над змінами в суспільстві яскраво артикульований у фільмі Ольги Журби «Пісні землі, що повільно горить» (Songs of Slow Burning Earth, 2024).

Стрічка, прем'єра якої відбулася в програмі 81-го Венеційського кінофестивалю, пропонує децентралізований погляд на війну. Режисерка свідомо відмовляється від класичного наративу з одним протагоністом чи лінійною історією подолання. Натомість фільм функціонує як масштабна аудіовізуальна мозаїка, яка фіксує просторово-часовий континуум травмованої країни.

Аудіовізуальна феноменологія війни у цьому контексті постає як метод дослідження того, як суспільство фізично та емоційно проживає рутину катастрофи, передаючи цей досвід виключно через роботу зі звуковим ландшафтом та статичним зображенням, а не через прямий словесний наратив. Як зазначають кінокритики, фільм стає «чистою рефлексією про те, як війна покриває собою життя», перетворюючись із простого фіксування дійсності на метафізичне висловлювання [1].

Одним із ключових аспектів режисерського методу Ольги Журби є робота з категорією часу та феноменом «нормалізації» війни. Стрічка фіксує моторошний процес адаптації суспільства до катастрофи. Дистанційована, підкреслено статична камера спостерігає за контрастом між першим шоком (архівні записи дзвінків до екстрених служб у перші години вторгнення, паніка на вокзалах) та подальшим стоїцизмом повсякдення. Журба вибудовує просторові опозиції: від пекарень у Миколаєві, що працюють під час повітряних тривог, до реабілітаційних центрів на заході України. Ця географічна розпорошеність підкреслює тотальність війни, яка проникає в кожен клітинку соціального організму.

Особливої уваги заслуговує етика репрезентації насильства у стрічці. Уникаючи прямої демонстрації шокуючих кадрів понівечених тіл, притаманних експлуатаційному чи суто публіцистичному підходу, Журба переносить фокус на наслідки насильства та ритуали прощання. Знаковою для розуміння художньої тканини фільму є дев'ятихвилинна секвенція, знята з вікна автомобіля: довгий план безперервно фіксує жителів сіл та містечок, які стоять навколішки вздовж дороги, утворюючи живий коридор шани для полеглого воїна. Таке тривале спостереження змушує глядача фізично відчувати тягар втрати, роблячи його співучасником колективного трауру.

Не менш важливою складовою є звукова партитура фільму. Назва «Пісні землі, що повільно горить» концептуалізується через багатоплановий саунд-дизайн, де побутові звуки гіперболізуються, утворюючи індустріально-природну симфонію. Брязкіт металу, гудіння тривог, тихі розмови в укриттях та спів птахів над замінованими полями створюють акустичний ландшафт «лімбу» — перехідного стану між життям і смертю, у якому перебуває суспільство.

Міжнародна реценсія стрічки підтверджує її значущість для світового кінопроцесу. Фільм був номінований на премію Європейської кіноакадемії (European Film Awards) як найкращий документальний фільм. Оглядач авторитетного видання International Cinephile Society Марк ван де Клашорст назвав роботу Ольги Журби «потужним документом про жахи війни та стійкість людства», наголосивши на її вмінні працювати з композицією так, що «людська драма вражає до глибини душі» [2].

Отже, «Пісні землі, що повільно горить» маркують важливий етап в історії українського кіно. Стрічка доводить, що сучасна українська документалістика здатна виходити за межі локального болю, продукуючи універсальну кіномову. Метод Ольги Журби, що базується на

відстороненому спостереженні, поетичному монтажі та етичній стриманості, відкриває нові перспективи для репрезентації травми в неігровому кіно, зберігаючи баланс між історичним документом та високим мистецтвом.

1. Кромф І. Стоголосья війни. Рецензія на «Пісні землі, що повільно горить» Ольги Журби. *LiRoom*. URL:

2. Klashorst, M. van de. Venice 2024 review: Songs of Slow Burning Earth (Olha Zhurba). *International Cinephile Society*. URL: <https://icsfilm.org/festivals/venice/2024-venice/venice-2024-review-songs-of-slow-burning-earth-olha-zurba/>

Економічна модель сучасного українського кінопроцесу: між державним протекціонізмом та ринковою самоокупністю

В'ячеслав Братух, здобувач ступеня PhD (спеціальність 051 Економіка), викладач кафедри соціальних комунікацій та аудіовізуального мистецтва ПЗВО «Київський міжнародний університет»

Сто тридцять років українському кіно — красива ювілейна дата для пресрелізів та офіційних промов. Але якщо відкинути святковий пафос і подивитися на індустрію виключно через призму екселівських таблиць і кешфлоу, ми побачимо доволі жорстку картину. Зараз галузь проходить найболючішу економічну трансформацію за всі часи незалежності [5]. Сфера пережила колапс дев'яностих, коли плівку та техніку діставали за дикими бартерними схемами. Всі майже забули «золоту еру» пітчінгів десятих років, коли держава буквально заливала ринок грошиками, формуючи іноді невинувато високі гонорари. Тепер маємо нові часи, значно цинічнішу реальність. Грошей у держави на кіно майже немає. Авторам доводиться виживати самим. І це вимагає кардинально іншої, інженерної архітектури фінансування. Раніше математика кіновиробництва була простою і навіть дещо розслабленою. Державні інституції закривали левову частку виробничого кошторису проєктів, іноді до ста відсотків [1]. Станом на сьогодні ця система, безумовно, виконала свою історичну місію. Вона дала нам фестивалні хіти, виростила нові кадри, навчила працювати за європейськими стандартами і запустила ринок. Але зараз ці двері практично зачинені. Шукати приватних інвесторів в український повний метр сьогодні — марна справа. Ризики просто неадекватні. Внутрішній прокатний ринок об'єктивно просів. Через безпекову ситуацію та системні перебої з електропостачанням значна кількість кінотеатрів зупинила свою роботу. Вагома частина платоспроможної аудиторії виїхала за кордон [2]. Обіцяти приватному інвестору пряме повернення інвестицій тільки з продажу квитків — це сьогодні розписуватися у власному непрофесіоналізмі. Навіть феноменальний успіх кількох гучних релізів останніх років не робить погоди для середньостатистичного фільму. Тому фокус продюсерської роботи остаточно змістився туди, де ще є «живі гроші». З цифровою дистрибуцією зараз взагалі окрема історія. Продюсерам треба просто забути про часи, коли інтернет-права віддавали в нагрузку до телевізійного показу чи продавали за залишковим принципом. Кінотеатральний прокат нині — це радше гучний піар-привід для релізу, а реальні, прогнозовані гроші лежать на серверах стрімінгів. Той самий

Megogo чи глобальні VOD-платформи (як Netflix та Apple TV+) диктують нові правила гри [3]. Раніше всі масово розраховували на ревеню-шер. Продюсери віддавали права на кіно, місяцями чекали звітів по переглядах і сподівалися, що «накапає» хоч якась прийнятна сума з переглядів. Зараз розмова з платформами кардинально інакша. Жорсткий флет-фі. Продаж ексклюзиву на пів року чи рік за фіксовану ціну. У випадку якщо продюсер «заходить» до платформ із правильним пакетом документів ще на етапі розробки проєкту та презентує потенційний каст — цифра ліцензійного договору здатна перекрити до третини виробничого бюджету. А це вже не просто приємний бонус. Це той самий рятувальний круг, без якого в сучасне виробництво краще навіть не заходити. Але найглибший зсув сучасного кінопроцесу відбувся у роботі з комерційними брендами. Сучасний кінопродюсер перетворився на менеджера з продажу лояльності. Найкраще ця модель працює в глядацькому жанровому кіно з хронометражем близько дев'яноста хвилин. Щоб подібний проєкт окупився, його економіку треба продумати ще до того, як автор напише перший драфт сценарію. При цьому робота з потенційними партнерами (брендами) розпочинається майже від самого початку підготовчого періоду проєктів. Подібні контракти кардинально відрізняються від кіноінвестицій. Продюсер продає великому бізнесу не абстрактний відсоток від майбутнього бокс-офісу. Вони цього і не потребують. Продюсер продає емоційний контакт з аудиторією і довгострокову лояльність. Бренд стає частиною драматургії кіносюжету. Герої історії не просто п'ють каву на фоні спонсорського логотипу — заправка чи сервіс компанії стає місцем дії, рушієм сюжету. Для продакшену головним бонусом в цій ситуації є те, що спонсорська інтеграція є неповоротними коштами. Спонсор не вимагатиме їх назад у разі касового провалу. У сучасних умовах це єдиний надійний спосіб перекрити касовий розрив ще на етапі підготовки і «не залізити» в глухі борги фінансової некупності кінопроєкту. При цьому така економіка диктує неймовірно жорстку виробничу дисципліну. Оскільки продюсери вимушені працювати з фіксованими спонсорськими бюджетами і не мають «подушки безпеки» від держави, швидкість спалювання бюджету треба контролювати маніакально. Тому знімальний період «пресується» по максимуму. Зайвих знімальних змін від продюсера годі й чекати. Жодних розтягувань і творчих пошуків на пів року. Відносини з командою теж зазнали незворотних змін. Замість роздутих фіксованих гонорарів ринок переходить на гнучкі схеми. Актори та ключові члени групи часто працюють за базовими ставками або позмінно. Ще цікавіша ситуація з сервісними підрядниками. Рентали операторської техніки, студії звукозапису та компанії з виробництва комп'ютерної графіки сьогодні масово відмовляються від класичної моделі «оплати за прайсом». Розуміючи стан ринку, вони заходять у проєкти своїми потужностями за собівартістю або з величезним дисконтом. Фактично, вони стають співінвесторами стрічок. Це рятувальне коло для індустрії, адже дозволяє продюсеру зберегти ліквідність на найважчому етапі виробництва. Не можна оминати і проблему маркетингу. Бюджетів на класичні маркетингові витрати і витрати на розповсюдження фільму, окрім витрат на виробництво/постпродакшн, у незалежних творців просто немає. Витрачати мільйони гривень на пряму зовнішню рекламу чи проморолики на національних телеканалах зараз — економічне самогубство. Тому продюсери повністю переформатували підхід до промо. Фільм «виїжджає» на рекламних інтеграціях в діджитал-середовищі (маються на увазі соціальні платформи Facebook, Instagram, Threads, TikTok) та крос-промо з іншими B2B-партнерами проєкту. Для прикладу, великі ритейлери демонструють трейлери фільмів на тисячах своїх екранів біля кас. Вони ж роблять пуш-розсилки у своїх мобільних додатках для мільйонів активних

користувачів, створюють тематичні меню, брендують стаканчики тощо. Якби продакшен купував такий медійний інвентар за комерційними розцінками, це коштувало б сотні тисяч доларів. А в рамках спонсорського партнерства продюсер отримує колосальне охоплення безкоштовно. Бренд натомість отримує потужний PR та асоціацію з новим українським кіно. Наостанок варто згадати про суміжні права. Кіно більше не монопродукт. Саундтреки та фрагменти фільмів генерують самостійний потік доходів на аудіо- та візуальних стрімінгах. Формати та сценарії продаються для адаптації на іноземні ринки [4]. Продюсери витискають з інтелектуальної власності кінопроектів максимум. Підсумовуючи всю цю операційну рутину, можна зробити доволі жорсткий висновок. Українська аудіовізуальна індустрія сьогодні остаточно розкололася на дві паралельні реальності. Документалістика, творчі дебюти та авторське фестивальне кіно, які виступають індустріальним фундаментом та формують творчі сенси, — і далі критично залежатимуть від державних дотацій. В цій сфері закони вільного ринку не працюють і не мають працювати. А от комерційний глядацький сегмент вийшов у відкрите море. Самоокупність через нативні спонсорські інтеграції, бартерну економіку постпродакшену, монетизацію суміжних прав та тотальну математичну економію на майданчику — це дуже «важкий хліб». Це щоденний і часто болісний пошук балансу між творчими амбіціями режисера та екселівською реальністю продюсера. Але парадокс у тому, що саме в цих екстремальних, жорстких умовах сьогодні гартується по-справжньому дорослий, економічно незалежний український кінобізнес.

1. Закон України «Про державну підтримку кінематографії в Україні» від 23.03.2017 № 1977-VIII (зі змінами). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1977-19>
2. Аналітичний звіт щодо стану української кіноіндустрії в умовах воєнного стану / Media Resources Management. Київ, 2023. 42 с.
3. European Audiovisual Observatory. Theatrical exhibition and VOD market in Europe. Strasbourg, 2024. 115 p.
4. Ulin J. The Business of Media Distribution: Monetizing Film, TV, and Video Content. New York: Focal Press, 2019. 594 p.
5. Калантай С. Г. Трансформація українського кінематографа в умовах сучасних суспільно-політичних викликів. Київський національний університет театру, кіно і телебачення. URL: <https://almanac.npu.kiev.ua/index.php/almanac/article/view/518>

Трансформація державної підтримки кінематографії в Україні під час повномасштабної війни: необхідність і перспективи

Міранков Сергій Юрійович, директор ІЕМ Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Повномасштабна війна проти України, яка розпочалася у 2022 році радикально змінила умови функціонування української аудіовізуальної індустрії. Кінематографія сьогодні існує в середовищі тривалого воєнного стану, безпекових ризиків, логістичних обмежень, інфраструктурної вразливості та енергетичної нестабільності. За таких умов державна підтримка кінематографії перестає бути лише інструментом фінансування окремих творів і набуває ширшого значення — як механізм культурної стійкості, інституційної життєздатності галузі та підготовки до післявоєнного відновлення. Саме тому її трансформацію доцільно розглядати не як завдання «після війни», а як необхідний крок у самих умовах війни.

У цьому контексті показовим є законопроект № 6194, ухвалений Верховною Радою 18 грудня 2025 року. У парламентському повідомленні йдеться про створення належних правових, організаційних та економічних умов для розвитку національної кіноіндустрії. Серед публічно заявлених новацій — підтримка девелопменту, поворотна фінансова допомога для комерційного кіно, «нацрібейти», цифровізація процедур, а також удосконалення стимулів для іноземних інвесторів і міжнародних знімальних груп. Отже, йдеться не лише про корекцію окремих інструментів, а про спробу оновити саму логіку державної підтримки — зробити її більш гнучкою, сучасною та придатною до роботи в кризовому середовищі.

Необхідність такої трансформації під час війни пояснюється тим, що в кризових умовах держава має підтримувати не тільки факт виробництва фільмів, а й спроможність індустрії функціонувати як системи. Відкладення реформи до завершення війни означало б не нейтральність держави, а поглиблення структурної слабкості галузі: втрату виробничого темпу, посилення розриву між реальними потребами сектору та застарілими механізмами управління, ускладнення міжнародної співпраці й зростання кадрових ризиків. У цьому сенсі трансформація державної підтримки є частиною антикризової політики стійкості, а не другорядною зміною, яку можна безболісно відкласти.

Під час війни це питання виходить і за межі власне культурної політики, оскільки прямо пов'язується з інформаційною безпекою України. Аудіовізуальний контент у сучасних умовах є не лише продуктом творчої індустрії, а й інструментом формування власного символічного простору, ціннісних орієнтирів, історичної пам'яті та захисту від ворожого інформаційного впливу. Показово, що анонсована на квітень 2026 року ініціатива щодо 1000 годин українського контенту обґрунтовується не тільки підтримкою ринку та робочих місць, а й потребою наповнювати інформаційний простір українськими історіями і створювати альтернативу російському контенту.

Трансформація державної підтримки має також виразний міжнародний вимір. Під час війни здатність України залишатися учасником міжнародних виробничих процесів залежить не лише від творчого потенціалу, а й від того, наскільки зрозумілими, сучасними й передбачуваними є державні правила. Для іноземних партнерів це питання не престижу, а довіри, ресурсів і керованості ризиків. Саме тому запропоновані зміни можна розглядати як спробу посилити інституційну надійність українського аудіовізуального сектору й створити кращі умови для копродукційної співпраці, сервісних моделей та залучення міжнародних виробничих можливостей.

Не менш важливим є кадровий вимір. Війна створює ризик розриву між професійною освітою та реальною індустрією: частина виробничих процесів ускладнюється, скорочується або змінює формат, а це загрожує кадровим провалом у середньостроковій перспективі. Саме тому залучення студентів профільних закладів вищої освіти до виробничих процесів, підтримка

студентських робіт і відкриття для них реального професійного середовища слід розглядати не як побіжний бонус реформи, а як інструмент кадрового відтворення індустрії. Йдеться про запобігання ситуації, за якої освіта й ринок розвиваються окремо один від одного, втрачаючи безперервність професійної передачі досвіду.

Цей аспект набуває додаткової ваги в умовах євроінтеграційного курсу України. Європейська комісія визначає Україну як країну-кандидата до ЄС; переговорний процес про вступ формально розпочато, а screening завершено у вересні 2025 року. У такому контексті трансформацію державної підтримки кінематографії доцільно розглядати також як частину поступового наближення до європейських професійних, інституційних і регуляторних стандартів. Особливого значення тут набувають конкретні механізми інтеграції — зокрема академічна мобільність і партнерства в межах програми Erasmus+, а також участь України у MEDIA strand програми Creative Europe. Взаємодія з європейськими навчальними закладами, кіноінституціями та професійними мережами створює передумови для формування кадрів, здатних працювати в міжнародних виробничих моделях, копродукційних проєктах і сучасному аудіовізуальному середовищі.

Отже, трансформація державної підтримки кінематографії в Україні під час війни є доцільною не всупереч кризі, а саме через неї. Її значення полягає не лише у зміні фінансових інструментів, а в переосмисленні ролі держави у підтримці аудіовізуальної галузі як сфери культурної присутності, інформаційної безпеки, міжнародної співпраці та кадрового відтворення. За умови належної імплементації така трансформація може стати не лише механізмом поточної підтримки сектору, а й інвестицією у здатність України зберігати власний культурний голос, професійне середовище та перспективу довшого індустріального розвитку.

Премії кінокритиків, як механізм системного аналізу кіноіндустрій

Волошенюк Оксана Валеріївна, старша викладачка кафедри кінознавства КНУТКиТ ім. І.К.Карпенко-Карого.

В 2025 році українські кінокритики та кінознавці відзначали 100-ліття української критичної думки. Визначальним для формування української кіножурналістики стало заснування Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ), центрального органу управління національною кіноіндустрією у 1922 році, яке впродовж 8 років підтримувало певну культурницьку автономію (до 1930 року). Це призвело до сплеску теоретичної думки, яку задокументував журнал «Кіно», заснований у 1925 році.

Історик кіно Сергій Тримбач вважає, що тодішня відносно плюралістична система наочно вплинула на формування загальної концепції журналу, коли мистецькі організації «вільно висловлювали, а іноді маніфестували власне бачення майбутнього нового пролетарського мистецтва – кіно» [1, с.161].

З початку 1930 років журнал «Кіно» змінює назву та зміст на «Радянське кіно», а фокус суспільної уваги переміщує мистецькі проблеми на один з найнижчих штабелів уваги. Загалом, питома мистецькі організації, зокрема критиків, стають можливі лише в часи Незалежності. Хоча і нині громадський сектор кінематографії не може похвалитися значним числом професійних та громадських об'єднань.

Вирізнямо заснування в 2018 році громадської організації «Спілка кінокритиків України», чільним проєктом організація національної премії «Кіноколо». «Кіноколо» — щорічна нагорода, заснована 2018 року Асоціацією «Сприяння розвитку кінематографа в Україні – дивись українське!», ГО «Спілка кінокритиків України» та кінокомпанією «Артхаус Трафік». Вона щороку об'єктивно відзначає досягнення українського кінематографа та діячів кіноіндустрії від імені спільноти кінокритиків, кіножурналістів та кінознавців України. Премія розпочиналася з 6, а в 2025 році визначалася в 11 номінаціях. З них вирізнямо номінацію «За досягнення» яка присуджується за видатний внесок у розвиток українського кінематографа, кінознавства чи збереження спадщини), де перемагають автори та інституції, чия робота відкриває нові сторінки вітчизняного кіно або розвиває кінокультуру. За всю історію премії в цій категорії відзначалися як дослідники архівних матеріалів, так і автори, що розвивають кіноіндустрію. На сьогодні відбулося сім нагороджень.

Переможців визначає Комітет Премії (спільнота СКУ та українські члени Міжнародної федерації кінопреси (FIPRESCI). Голосування відбувається у два послідовних етапи: перше голосування за всі фільми та друге — за 4 номінованих в кожній із категорій. Склад Комітету формують різні покоління авторитетної спільноти кінокритиків: Оксана Мусієнко-ст., Володимир Войтенко, Олександр Гусєв, Лук'ян Галкін, Людмила Новікова, Сергій Тримбач, Алік Шпилюк та інші. П'ять членів СКУ - військовослужбовці ЗСУ: Ярослав Підгора-Гвяздовський, Антон Філатов, Олег Оліфер, Антон Фролов, Кирило Пищиків. Загалом 59 осіб.

В минулі роки найкращими фільмами визнавалися: "Стоп-Земля", реж. Катерина Горностаї; "Памфір", реж. Дмитро Сухолиткий-Собчук"; "20 днів у Маріуполі", реж. Мстислав Чернов та інші.

Кожного року Комітет оцінює біля 200 кінотворів. Перегляд, голосування та відбір триває біля чотирьох місяців.

Завдання премії — популяризація суспільної та моральної місії українського кіномистецтва, як одного з найдієвіших інструментів формування національної ідентичності, репрезентація культурних цінностей, історії та сучасності українського народу.

На Премію можуть номінуватися стрічки українського виробництва, які були вперше показані в Україні в період за рік після вручення попередньої відзнаки. Особливість її в тому, що «Кіноколо» проактивно залучаємо всі стрічки українського виробництва.

Тож голос професійної спільноти кінокритиків виявляє не тільки художні якості кінофільмів, а й те, як кіноекран відбиває суспільно-політичні проблеми сучасності, особливо ж нашого драматичного часу є впливовим. Завдяки премії культурні цінності в кінотворах мають більше можливостей перетворитися на цінності суспільні, бо таким чином вони доступніші глядачам — саме тій частині суспільства, яка підтримує поступ українського національного кіномистецтва.

Розглянемо премію кінокритиків в контексті інших відомих нагород кінокритиків.

Асоціація «Вибір критиків»/Critics Choice Association (CCA) найбільша в США та Канаді організація, що об'єднує кінокритиків та журналістів, що працюють на телебаченні, радіо, друкованих та онлайн-платформах. Асоціація була заснована в 1995 і нині представляє понад 600 медіакритиків та журналістів індустрії розваг, які обирають 23 переможців в кіноіндустрії та 22 – в теле.

Прагнучи визнавати творчих діячів та професіоналів галузі в різних жанрах, CCA протягом багатьох років розширювала свій перелік заходів, включивши до нього нагороди

Critics Choice Documentary Awards, Critics Choice Real TV Awards та Critics Choice Super Awards. ССА також проводить серію святкових заходів, щоб відзначити історично недостатньо представлені спільноти, включаючи Святкування чорного кіно та телебачення, Святкування латиноамериканського кіно та телебачення, Святкування кіно та телебачення AAPI та Святкування кіно та телебачення ЛГБТК+.

Лондонське коло кінокритиків/London Film Critics' Circle – це назва, під якою Кіносекція Кола критиків відома на міжнародному рівні, де вказівка на місто Лондон була спеціально додана, щоб завжди було відомо звідки походить премія. Асоціація британських критиків заснована в 2013 році, а, власне кінокритики отримали право на членство в Колі в 1926. Кіносекція зараз налічує понад 180 членів із видань, телерадіомовлення та інтернету по всій Великій Британії.

Кінопремія Кола критиків була заснована в 1980 році. У 2007 році було прийнято рішення, що ірландські режисери, актори та інші особи, що займаються кіноіндустрією, матимуть право брати участь у тому, що раніше називалося «британськими» категоріями нагород. Задля цієї мети назви кількох нагород були змінені на «британсько/ірландські». Серед спеціальних нагород: премія Аттенборо, яка присуджується британському/ірландському фільму року; премія Філіпа Френча, яка присуджується британському/ірландському режисеру, який став відкриттям року, та премія Діліс Павелл, яка присуджується за досконалість у кіно. Нині Колом критиків вручається 26 номінацій.

Паризька академія кінокритиків (PFCA) – це французька асоціація, яка присуджує премії на честь міжнародного кінематографа. Щороку кінокритики та журналісти, що пишуть про культуру в Парижі, голосують за нагороди Паризької асоціації кінокритиків, відзначаючи представників кіноіндустрії, які досягли успіхів у своїх галузях протягом календарного року. PFCA також відзначає ветеранів індустрії своєю щорічною премією за досягнення в кар'єрі.

Премія Боділ/Bodilprisen — це головна данська кінопремія, яку вручає Данська асоціація кінокритиків, що була заснована в 1948 році, вона є найстарішою кінопремією в Данії та однією з найдавніших кінопремій у Європі. Премії вручаються без урахування комерційних інтересів чи касових зборів, а радше для того, щоб відзначити фільми чи акторів, яких критики вважають найбільш гідними.

Окремо розглянемо візуальні образи нагород, які символізують різні моменти. Так статуетка Кіноколо — нагорода виконана з бетону та металу, з гравіюванням. Автор її— один із чільних українських скульпторів-керамістів - Віктор Проданчук. Українські критики жартують, що мають залізобетонні аргументи.

Премія Боділ вшановує двох найважливіших постатей данського кіно — акторку Боділ К'єр та режисерку-новатору Боділ Іпсен. Статуетка виготовлена з порцеляни, її розробив датський художник Еббе Садолін, а скульптуру виконав Свенд Єсперсен.

Премія Лондонського кола критиків створена зі скла, це коло, посередині якого розміщено давній символ письменництва — перо.

Сьогодні кожна міжнародна чи місцева спільнота кінотелекритиків відзначає досягнення кіно та телеіндустрії міжнародними та національними преміями. Регулярне проведення подібних акцій є важливим маркером того, що кіноіндустрія розвивається, осмислює свої здобутки та вимірює їх стандартами професійної критики, формуючи простір для фахового діалогу та визнання.

1. Історія українського кіно. Т. 2,6: 1930–1945,1991-2015. НАН України ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2016. 448 с.
2. 27 вересня відбувся міжнародний круглий стіл до ювілею “ФІПРЕСІ – 100 років кінокритики в часи війни: українська оптика. [URL:https://knutkt.edu.ua/27-veresnia-vidbuvsia-mizhnarodnyy-kruhlyy-stil-do-iuvileiu-fipresi-100-rokiv-kinokrytyky-v-chasy-viyny-ukrainska-optyka](https://knutkt.edu.ua/27-veresnia-vidbuvsia-mizhnarodnyy-kruhlyy-stil-do-iuvileiu-fipresi-100-rokiv-kinokrytyky-v-chasy-viyny-ukrainska-optyka)
3. Восьма Національна премія кінокритиків «Кіноколо» оголосила переможців. URL: <https://hromadske.radio/news/2025/11/30/vosma-natsionalna-premiia-kinokrytykiv-kinokolo-oholosyla-peremozhtsiv>
4. URL:<https://kcw.com.ua/award>
5. The Broadcast Film Critics Association. URL: <https://www.criticschoice.com/>
6. Лондонське коло кінокритиків. URL:<https://criticscircle.org.uk/film/>
7. Премія Боділ. URL: <https://www.bodilprisen.dk/>

Штучний інтелект у збереженні та реставрації української кінематографічної спадщини

Артеменко Марина Сергіївна, аспірантка 2 курсу освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва, спеціальності 021 «Аудіовізуальне мистецтво і виробництво» Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Український кінематограф має понад столітню історію та є важливою складовою національної культурної спадщини. Значна частина фільмів, що були створені у різні історичні періоди, зберігаються на плівкових носіях, які з часом зазнають фізичного зношення, втрати кольору, появи подряпин і шумів. Питання збереження та реставрації кінематографічної спадщини набуває особливої актуальності.

Сучасні цифрові технології, зокрема інструменти штучного інтелекту, відкривають нові можливості для відновлення та популяризації архівних кіноматеріалів, що є надважливим для збереження культурної пам'яті та розвитку національного кінематографа України.

Упродовж останніх десятиліть процес реставрації фільмів у світі значно змінився завдяки переходу від механічних і хімічних методів до цифрових технологій. Традиційно реставрація передбачає фізичне очищення плівки, склеювання пошкоджених фрагментів та ручне виправлення дефектів зображення. Однак такі методи потребують значних часових і людських ресурсів і не завжди дозволяють досягти бажаного результату. Використання алгоритмів штучного інтелекту значно підвищує ефективність цього процесу, автоматизуючи складні етапи обробки зображення та звуку.

Одним із ключових напрямів застосування ШІ у сфері реставрації кіно є покращення якості зображення. Алгоритм машинного навчання здатен аналізувати великі масиви візуальних даних і відновлювати пошкоджені або втрачені фрагменти кадру. За допомогою неймереж можна прибирати подряпини, пил, дефекти плівки, стабілізувати зображення та підвищувати його роздільну здатність. Технології так званого «апскейлінгу» дозволяють відновлювати старі фільми до сучасних стандартів якості, роблячи їх придатними для демонстрації в кінотеатрах.

Також важливим напрямом є відновлення кольору та світлотіньових характеристик зображення. Багато архівних фільмів збереглися лише у чорно-білому кольорі або втратили оригінальні кольори через старіння плівки. Сучасні алгоритми ШІ здатні здійснювати автоматичну колоризацію зображення, спираючись на аналіз історичних джерел, архівних фотографій та стилістичних особливостей епохи. Хоча подібні технології потребують ретельного наукового контролю, вони відкривають нові можливості для популяризації класичних стрічок серед сучасної аудиторії.

Окрім роботи із зображенням, штучний інтелект активно використовується для відновлення звукового супроводу фільмів. Алгоритми обробки аудіоряду дозволяють усувати фонові шуми, відновлювати пошкоджені діалоги, підвищувати чіткість звучання та синхронізувати звук із відеорядом.

Ще одним важливим аспектом застосування штучного інтелекту є цифрове архівування та систематизація кінематографічних матеріалів. Алгоритми ШІ можуть автоматично розпізнавати обличчя, об'єкти та сцени у фільмах, що значно полегшує каталогізацію архівів і пошук необхідних матеріалів. Це сприяє більш ефективному управлінню кінематографічними фондами та розширює можливості дослідження історії українського кіно.

Використання штучного інтелекту у сфері реставрації кінематографічної спадщини має особливе значення для України, де значна частина архівних матеріалів потребує термінового відновлення та оцифрування, особливо в зв'язку з подіями навколо Національного центру Олександра Довженка. Цифрові технології дозволяють не лише зберігати історичні фільми, а й робити їх доступними для широкої аудиторії через онлайн-платформи, освітні проєкти та культурні ініціативи. У цьому контексті штучний інтелект виступає не лише технічним інструментом, але й важливим чинником популяризації національної культурної спадщини.

Водночас використання ШІ в реставрації кіно пов'язане з низкою етичних та наукових викликів. Зокрема, виникає питання збереження автентичності оригінального твору та меж втручання сучасних технологій у художню структуру фільму. Надмірна обробка зображення або звуку може призвести до спотворення авторського задуму, тому застосування алгоритмів штучного інтелекту повинно здійснюватися під контролем фахівців у галузі кіноархівування, історії кіно та реставрації.

ШІ відкриває нові перспективи для збереження та відновлення української кінематографічної спадщини. Використання сучасних алгоритмічних технологій дозволяє підвищити ефективність реставраційних процесів, покращити якість архівних матеріалів та забезпечити їх доступність для майбутніх поколінь. У контексті розвитку цифрової культури інтеграція штучного інтелекту в практику збереження кіноспадщини може стати важливим чинником збереження історичної пам'яті та розвитку українського кінематографа у XXI столітті.

Режисер і актор: діалог чи протистояння?

Мусієнко Оксана Станіславівна, кандидат мистецтвознавства, професор, професор кафедри кінознавства, Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка – Карого.

За понад столітню історію існування кінематографа аксіоматичним стало твердження, що художній успіх ігрового фільму значною мірою детермінований релевантністю вибору виконавців. Своєрідною легітимізацією цього принципу на рівні індустрії є запровадження у 2026 році премії «Оскар» за найкращий кастинг. Протягом цього періоду було розроблено численні теоретичні моделі акторської підготовки - від фундаментального «Методу» Лі Страсберга, що сформував творчу індивідуальність Дж. Діна, М. Брандо та М. Монро, до концепцій безпосередньої взаємодії актора з постановником у процесі знімального періоду. Водночас цей творчий процес часто деконструє усталені методологічні канони, оскільки комунікація режисера з актором є сферою глибоко індивідуальною. Цей професійний діалог базується на засадах, що нерідко є антиномічними за своєю природою. Показовим є приклад зі зйомок фільму «Запаморочення», коли спроба Кім Новак запропонувати власну інтерпретацію образу наразилася на жорстку обструкцію з боку Альфреда Гічкока, який категорично заборонив актрисі втручатися в режисерську партитуру. Проте авторитарні методи Гічкока забезпечували видатні естетичні результати, а зірки світового екрана, такі як Джеймс Стюарт або Грейс Келлі, ефективно співпрацювали з метром, досягаючи високого рівня художньої виразності.

В окремих випадках актор трансформується в *alter ego* режисера, як це простежується в творчому тандемі Федеріко Фелліні та Марчелло Мاستроянні. Йдеться не про реплікацію біографічних фактів, а про граничну ментальну, емоційну та духовну інтенцію. Фелліні, побоюючись тиражування одного образу після «Солодкого життя», тривалий час розглядав інших претендентів, зокрема Лоуренса Олів'є. Проте Мастроянні, усвідомлюючи неминучість їхньої професійної синергії, дочекався повернення режисера до його кандидатури, результатом чого став шедевр світової кінокласики «8 1/2». Аналогічну ситуацію спостерігаємо в Ж.-Л. Годара, який стверджував, що стрічка «На останньому подиху» була б неможливою без участі Ж.-П. Бельмондо. Тут виникає феномен типологічної спорідненості режисера та екранного образу: Годар-режисер постає таким самим естетичним бунтарем, «стороннім» у координатах традиційного кінематографа, який свідомо відкидає класичну кіномову та конвенційну систему зображальних засобів.

Історія кіно зафіксувала ще один знаковий випадок творчої колаборації, сповнений екзистенційного трагізму, що тривав навіть після загибелі артиста. Йдеться про створення шедеву Анджея Вайди «Попіл і діамант» за участю Збігнева Цибульського в ролі Мацька Хельмніцького. Вайда вже залучав Цибульського до епізодичної ролі у своєму дебюті «Покоління», проте спочатку не вбачав у ньому протагоніста для екранізації роману Є. Анджеєвського. Режисерська візія трагічної постаті Хельмніцького схилялася до кандидатури Тадеуша Янчара, чий драматичний потенціал яскраво виявився в сцені самогубства Яся Кроне в тому ж «Поколінні». Глибокий психологізм і непідробний трагізм великого плану Янчара здавалися Вайді ідеальним втіленням героя.

Попри це, за рекомендацією колеги Я. Моргенштерна, Вайда радикально змінив концепцію кастингу, обравши Цибульського, чия фактура суттєво дисонувала з літературним описом героя. Режисер згодом визнав своєю найбільшою перемогою відмову від наміру «корегувати» актора підтекст роману. Поява Цибульського на майданчику в автентичному вбранні 1950-х років - грубих черевиках, обтислих джинсах і зеленій куртці - стала актом порушення історико-побутової достовірності, який Вайда прийняв завдяки творчій інтуїції. Цей анахронічний стрій набув символічної конотації, встановивши прямий семіотичний зв'язок між сучасним глядачем та учасниками Варшавського повстання чи антикомуністичного спротиву. Акторська деталь у вигляді темних окулярів отримала в кадрі логічну та водночас метафоричну

обґрунтованість: неможливість дивитися на сонце після перебування в підземних комунікаціях каналів. За Вайдою, таке «маскування очей» вимагало пластичного еквівалента, яким стала експресивна тілесність Цибульського, його динаміка та енергетика, що в поєднанні з щирою усмішкою створювали унікальний екранний магнетизм.

Для Цибульського критично важливою була внутрішня психологічна налаштованість; він не розпочинав роботу без досягнення стану повної духовної готовності. Прикладом такої взаємодії є сцена вбивства Щуки, де Вайда прийняв запропоновану актором мізансцену - трагічні «обійми» вбивці та жертви. Режисер глибоко розумів індивідуальність Цибульського, чий герої завжди були екстраполяцією особистісних рис самого артиста в запропоновані драматургічні обставини. Після виходу фільму «Попіл і діамант» Цибульський здобув статус світової зірки, репрезентуючи власне покоління в одному ряду з Джеймсом Діном чи Жаном-Полем Бельмондо. Вайда, відкривши світові такі постаті як Д. Ольбрихський, К. Янда та Є. Радзивілович, саме у співпраці з Цибульським сформулював фундаментальні засади режисерської етики: необхідність дотримання свободи творчого самовираження актора та відмову від тотального режисерського детермінізму заради досягнення художньої автентичності.

1. Вайда А. Кіно і решта світу. Київ. "Етнос", 2004, 308 с.

Відображення авторського кіносвіту в зображальній культурі фільму

Погребняк Галина Петрівна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри режисури та акторської майстерності, імені народної артистки України Лариси Хоролець, Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Здійснюючи аналіз авторських фільмів, складається враження, що кожен самотній митець вибудовує власний художній всесвіт, а окремий фільм постає лише його фрагментом – своєрідним «вікном», крізь яке глядач отримує можливість зазирнути у цей світ. Таке відчуття виникає внаслідок індивідуального сприйняття автором реальності та її творчого переосмислення, адже художній задум не постає з порожнечі, а формується на основі життєвого досвіду і особистісної реакції митця на навколишній світ. Показовим у цьому контексті є доробок японського режисера-аніматора Хаяо Міядзакі, у фільмах якого часто з'являються міфологічні істоти – духи-охоронці природи (дерев, гір, річок). Це безпосередньо пов'язано з традиціями синтоїзму – релігійної системи, що ґрунтується на анімістичних уявленнях і передбачає шанобливе ставлення до природного світу, населеного численними божествами та духами предків. Саме ця глибинна повага до природи знаходить відображення в анімаційних роботах митця. Формулюючи засади власного творчого кредо, режисер наголошував, що дитяча свідомість зберігає історичну пам'ять попередніх поколінь, яка з віком поступово віддаляється. Тому його метою є створення таких фільмів, що здатні пробудити цю пам'ять у глядачеві, що, своєю чергою, надає сенсу його творчості. Слушною в цьому контексті є і думка В. Сидоренка, котрий вказує, що «сучасне візуальне мистецтво по-новому акцентує роль і

позицію художника (автора), не роблячи “професійне авторство” певним імперативом». Практик і теоретик мистецтва переконливо доводить, що можливість формувати будь-які «естетичні об’єкти» за рахунок розповсюджених технологій практично має кожний, і в гонитві за перемогу в цьому змаганні «професійний автор» стає стурбованим заручником збереження, примноження та увічнення художньої форми як такої [2, с. 136].

Ще одним виразним проявом авторського світобачення у творчості Х. Міядзакі є тема авіації, що простежується, зокрема, у фільмах «Порко Россо» та «Вітер дужчає». Вона відображає переконання режисера в тому, що краса світу може бути сконцентрована в уяві однієї людини. Захоплення авіацією виявляється навіть у назві студії «Ghibli», заснованої митцем у 1985 році, яка відсилає до італійського розвідувального літака.

Водночас зображальна культура авторської кіномоделі іспанського режисера Педро Альмодовара базується на осмисленні феномену жіночності та її культурних проявів. Визначаючи принципи власної режисури, митець підкреслював, що кінематограф неможливо повністю досягнути через навчання, адже вирішальним є індивідуальний погляд автора на історію, яку він розповідає; саме ця позиція і формує відмінності між фільмами [Правила ЕР-а]. У зв’язку з цим жінка виступає центральною постаттю його кінематографа: навколо жіночих образів, їхніх переживань і внутрішнього світу вибудовуються сюжетні лінії, композиція кадру та драматургічна структура. Навіть у тих випадках, коли головним героєм є чоловік, він нерідко постає як персонаж, що прагне до трансформації у жіночність, інколи навіть перевершуючи її у своїх проявах.

У фільмах П. Альмодовара відсутня традиційно трактована «природна» жіночність; натомість домінує її гіпертрофована форма, що, ймовірно, пов’язано з особистим досвідом режисера, зокрема спогадами про навчання в католицькій школі. Сам автор наголошував на власному інтересі до жіночого світу, підкреслюючи, що уважно спостерігає за жінками та відтворює себе через їхні образи.

Продовжуючи аналіз, варто зауважити, що в кінематографі П. Альмодовара чоловіки часто виступають каталізаторами конфлікту або емоційних потрясінь, як, наприклад, у фільмі «Жінки на межі нервового зриву». Водночас їхня присутність нерідко має периферійний характер, виступаючи своєрідною «тінню». Винятком є стрічка «Поговори з нею», де чоловічі персонажі виходять на передній план, однак і в цьому випадку їхня діяльність і внутрішні переживання спрямовані на осмислення жіночого світу.

Показово, що навіть за відсутності жінок у кадрі сюжетна дія продовжує обертатися навколо них. Зокрема, у фільмі «Шкіра, у якій я живу» чоловічі персонажі фактично існують у полі впливу жіночого образу. У стрічці «Джульетта» акцент зміщується на взаємини матері та доньки, де розкривається думка про неможливість для жінки ігнорувати материнський обов’язок через особисті переживання. Таким чином, тема жіночності в творчості режисера не зникає, а трансформується, набуваючи нових смислових вимірів.

Окремої уваги заслуговує візуальна стилістика фільмів П. Альмодовара, що характеризується насиченістю кольору та експресивністю образного рішення: кадри його стрічок, особливо ранніх, нагадують яскравий калейдоскоп. Сам режисер зазначав, що завжди приділяв значну увагу естетичному аспекту своїх робіт, сприймаючи процес зйомки як творення у тривимірному просторі. Робота над візуальним рішенням починається з вибору кольорової гами простору, зокрема підлоги, після чого формується система кольорів і фактур меблів, а згодом – костюми персонажів. Такий підхід зумовлює його вимогливість у співпраці

з командою. У пізніших роботах режисер дещо стримує кольорову експресію, однак яскраві акценти залишаються невід’ємною частиною його стилю. Сам митець підкреслює, що його фільми становлять важливу складову його життєвого та творчого досвіду, адже вони зароджуються в уяві ще на етапі написання сценарію і супроводжують його як частина особистої спадщини.

Підбиваючи підсумок наших міркувань щодо специфіки зображальної культури авторського фільму (погодимося з українською дослідницею З. Алфьоровою, котра переконана в тому, що оскільки «домінування візуальної культури після Другої світової війни вже ніхто не ставить під сумнів» [1, с. 166], то в зображальній культурі кожного авторського фільму презентовано саме той сегмент дійсності, що цікавить режисера-автора, котрий, витягуючи зі світу іноді огидні, страшні й таємничі складові, у такий спосіб виражає власне ставлення до тих явищ, до яких він виявляє непідробний інтерес і водночас здійснює спроби глибокого саморозкриття. Таким чином, відтворення світу в авторських моделях свідчить про те, що лише зрідка режисер-автор документально відображає реальність – натомість він обробляє її відповідно до власного світосприйняття та світовідтворення.

1. Алфьорова З. І. Термінологічні ігри щодо візуальних мистецтв. *Мистецтвознавство України*: зб. наук. праць. 2009. Вип. 10. С. 166–170.

2. Сидоренко В. Д. «Героїзм» та «авторство» у сучасному візуальному мистецтві як форми «автосуб’єктивації»: повернення смислу. *Актуальні питання мистецтвознавства: виклики XXI століття*: зб. ст. Міжн. наук.-практ. конф., присвяч. 95-річчю заснування вищої художньої школи Харкова, м. Харків, 13 жовтня 2016 р. Харків: ХДАДМ, 2016. С. 136–137.

Таємне життя кінематографу Тунісу: жіночий фокус

Конюх Олексій Іванович, старший викладач кафедри кінознавства ІЕМ КНУТКиТ ім. І. К. Карпенка-Карого.

Кінематографічне життя у Тунісі почалося ще в часи коли країна була французькою колонією: перші покази фільмів відбулися у 1896 році, у 1922 саме тут було знято перший фільм північноафриканським режисером — “Захра” Альберта Шамама Чікли; у 1927 було створено першу кінопрокатну компанію. Із здобуттям незалежності у 1956 році став можливим і початок власне національного кінематографу. У 1966 році було знято першу повнометражну стрічку у незалежному Тунісі - “Світанок” (режисер і продюсер Омар Хліфі), вона була присвячена боротьбі з французькими колонізаторами. Цього ж року був заснований Карфагенський кінофестиваль, що проводився раз на два роки по черзі із Карфагенським театральним фестивалем (з 2014 — щорічно). Цей кінофестиваль — найдавніший на континенті, і від самого початку найголовнішою його метою було сприяння розвитку і взаємодії кінематографій Африки і арабських країн.

Починаючи з 1970-х Туніс перетворюється на справжній знімальний майданчик для світового кіно. “Чарівники” Клода Шаброля, “Ісус з Назарету” Франко Дзефіреллі, “Англійський пацієнт” Ентоні Мінгела, “Індіана Джонс” Стівена Спілберга, “Зоряні війни”

Джорджа Лукаса активно використовували чарівні і загадкові локації країни, що стала перетином культур і цивілізацій. Проте власне національна кінематографія залишалася майже поза увагою; протягом 1980-1990-хх туніські фільми потрапляли на престижні МКФ, але назагал цей кінематограф залишався тривалий час *terra incognita*. Виключенням стала трилогія унікального митця — режисера, письменника, дизайнера, каліграфа, скульптора Насера Хеміра “Трилогія пустелі”, що складається із фільмів “Мандрівники пустелі” (1984), “Загублена каблучка голубки” (1990) та “Дід Азіз” (2005). Ці стрічки, що репрезентують арабську культуру, зачаровують і сьогодні, проте творчість Н. Хеміра — абсолютна унікальна, і мало дає уявлення про кінематограф Тунісу загалом.

Після Жасмінової революції 2011 року, що стала каталізатором Арабської весни, кінематограф Тунісу переживає справжній розквіт. Звісно, певної мірою ймовірно надихала перемога фільму “Життя Адель” французького режисера туніського походження Абделатіфа Кешиша на Каннському МКФ у 2013 році. Але найголовніше — це внутрішні зміни, що відбуваються у країні, ті зміни, які й зробили можливим те, що кінематограф Тунісу став органічною і самобутньою частиною світового кінопроцесу. Попри вкрай невелике виробництво - лише 3-4 повнометражні ігрові фільми на рік — відчуття повноцінного кінопроцесу: премії на МКФ, номінації на “Оскар”, розмаїття жанрів, чимало талановитих кінематографістів, більшість з яких лише розпочинають свій творчий шлях. Далеко не останню роль у цьому зіграли жінки — режисери.

Загальними рисами кінематографу Тунісу є увага до сучасних проблем і тема пам’яті, що наскрізно присутня у більшості фільмів. Найбільш знаною сучасною режисеркою Тунісу є Каутер Бен Ханья. Її фільми часто знаходяться на межі ігрового та неігрового кіно. “Красуня і пси” (2017) — драматична оповідь, заснована на реальних подіях, з майже документальною точністю відтворює поневіряння дівчини Маріам, яка наважилася заявити в поліцію про зґвалтування. Події фільму відбуваються протягом однієї ночі, і зосередженні не на фізичному насильстві, а моральному. Корупція, бюрократія, забобони, що їх втілюють представники поліції, замість того, щоб залякати героїню, спонукають її ще більше вимагати справедливості і поваги до себе.

У фільмі “Доньки Ольфи” режисерка перетинає межу ігрового кіно, залучаючи до нього реальну жінку Ольфу Хамруні, чиї дочки втекли до Лівії, щоб приєднатися до ІДІЛ. Вона зіграла саму себе разом із сестрами втілювачок. Це документальний фільм, який реконструює події із самими героїнями, але із залученням професійних акторів.

У 2025 році Бен Ханья знімає не менш резонансний фільм “Голос Хінд Раджаб”. У цій стрічці головні герої - волонтери Червоного Півмісяця, які під час обстрілу у Палестині отримують дзвінок від маленької дівчинки, чия родина загинула у неї на очах, і яка благає про порятунок. Волонтери відчайдушно намагаються їй допомогти, проте всі їхні зусилля виявляються марними. Фільм заснований так само на реальних подіях, у ньому лунає справжній запис телефонних дзвінків Хінд Раджаб, яку глядач звісно не побачить. Всі події фільму відбуваються в одному приміщенні, і зосереджені саме на волонтерах. Попри номінацію на “Оскар” цей фільм мабуть найбільш невдалий у режисерки. Крім справедливого гніву і намагання привернути увагу до трагедії, очевидна також відверта маніпулятивність самого прийому, а надмірна екзальтація в акторській грі викликає навіть сумнів у правдивості почуттів.

Безумовною вдачею став фільм Каутер Бен Ханьї “Людина, яка продала свою шкіру” (2020). Головний герой — біженець із Сирії Сем Алі опинився у Лівані, у той час як його

наречена під тиском своєї родини змушена вийти заміж за дипломата, з яким оселилася у Брюсселі. Пропозиція радикального європейського митця може разом вирішити всі проблеми Сема: гроші і можливість отримання Шенгену. Заради цього він дає згоду перетворити своє тіло на сучасний твір мистецтва. Відтепер чоловік має працювати у музеях і мистецьких галереях як арт-об'єкт, натомість у вільний час може собі дозволити стиль життя, про який навіть не мріяв. Фільм багатоплановий — він піднімає питання про сутність сучасного мистецтва, соціальні проблеми, постколоніальну оптику, проте найголовнішими темами є гідність і свобода волі людини. Прикметно, що відчуваючи повну втрату суб'єктності, герой прагне відмовитися від контракту, проте, навіть отримавши згоду, він не може позбутися уваги медіа. Єдиним способом почати нове життя для нього стає імітування власної смерті...

Померти, щоб почати справжнє життя — саме так і вчиняє героїня фільму Мехді Барсауї “Айша” (2024). Єдина, хто залишився живою після автобусної аварії, Айша користується нагодою, щоб втекти від власних батьків, які вже наперед розпланували все її життя, з маленького містечка, яке все ще ментально знаходиться у минулому. Зовсім інший — сучасний стиль життя спершу захоплює її у столиці, проте дуже швидко їй доведеться зіткнутись з іншим його боком. Ставши свідком поліцейського свавілля і корупції, Айша, подібно героїні фільму “Красуня і пси”, не погоджується мовчати. Але для цього їй треба вийти з тіні, назвати своє справжнє ім'я...

А от героїні фільму Раджи Амарі “Таємне життя” (2009) змушені тримати таємниці. Три жінки — мати і дві дорослі дочки потайки живуть у підвалі занедбаного чужого розкішного будинку. Молодша дочка інтуїтивно відчуває, що їхнє становище зумовлене не лише фінансовими труднощами. Одного разу у будинку з'являється пара — син власників будинку та його дівчина, які планують провести тут разом канікули потайки від своїх родин. Певний час героїням вдається залишатися непомітними, але одного разу дівчина знаходить “нелегальних” мешканців, і тоді родина бере її в заручниці... Попри певну штучність у сюжеті, фільм стає чудовою метафорою життя жінок, змушених приховувати свої справжні думки і почуття у регламентованому суспільстві, а завдяки роботі славнозвісного швейцарського оператора Ренато Берта “Таємне життя” відрізняється дивовижними кольоровим рішенням, що нагадує класичний живопис.

Сильні, відчайдушно сміливі героїні — ще одна характерна риса сучасного кіно Тунісу. У фільмі Лейли Бузід “Коли я відкрию очі”, події якого відбуваються напередодні революції, юна співачка Фара і своєю творчістю та самим способом життя кидає виклик зашарованому суспільству. В неї немає політичних мотивів — лише нестримне бажання свободи, проте поліція переслідує її, і зрештою, ламає внутрішньо. Ми не бачимо на екрані, через що саме довелося пройти дівчині після арешту, та відчуття насильства і приниження буквально відчутні. Фільм сповнений музикою, яка поєднує національні традиції і сучасні ритми, і саме вона дає відчуття внутрішнього спротиву молоді, який зрештою переможе.

Немає можливості охопити всі важливі фільми сучасного Тунісу, втім навіть перший погляд дає зрозуміти — країна є важливою частиною сучасного світового кіно, і жіночий голос у ньому важливий, що є унікальним для арабського світу.

ЗМІСТ

«130 РОКІВ УКРАЇНСЬКОМУ КІНО: ІСТОРІЯ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВИ»

<i>Курбанов</i>	<i>Георгій.</i>	Українське	кіно	як	дзеркало	
ідентичності.....						3
<i>Томашпольський Дмитро.</i> Жанрові трансформації українського кіно в умовах історичного зламу.....						4
<i>Росляк</i>	<i>Роман.</i>	Кінопрокат	в	Україні	1922-1924 рр.....	6
<i>Никоненко Володимир.</i> «Комісари» (1970): до режисерської оптики Миколи Мащенка.....						8
<i>Клопенко Максим.</i> «Критична хвиля» української документалістики: соціальний контекст та історичне значення.....						11
<i>Журавльова Тетяна.</i> Рефлексія чоловічих архетипів 1990-х на екрані: батько-привид та вчитель-наставник в сучасному українському кіно.....						14
<i>Турияниця В'ячеслав.</i> «Пісні землі, що повільно горить» Ольги Журби: аудіовізуальна феноменологія війни та трансформація документальної оптики.....						17
<i>Братух В'ячеслав.</i> Економічна модель сучасного українського кінопроцесу: між державним протекціонізмом та ринковою самоокупністю.....						19
<i>Міранков Сергій.</i> Трансформація державної підтримки кінематографії в Україні під час повномасштабної війни: необхідність і перспективи.....						22
<i>Волощенко Оксана.</i> Премії кінокритиків як механізм системного самоаналізу кіноіндустрій.....						24
<i>Артеменко Марина.</i> Штучний інтелект у збереженні та реставрації української кінематографічної спадщини.....						27
<i>Мусієнко Оксана Станіславівна.</i> Режисер і актор: діалог чи протистояння?.....						29
<i>Погребняк Галина.</i> Відображення авторського кіносвіту в зображальній культурі фільму....						30
<i>Конюх Олексій.</i> Таємне життя кінематографу Тунісу: жіночий фокус.....						32