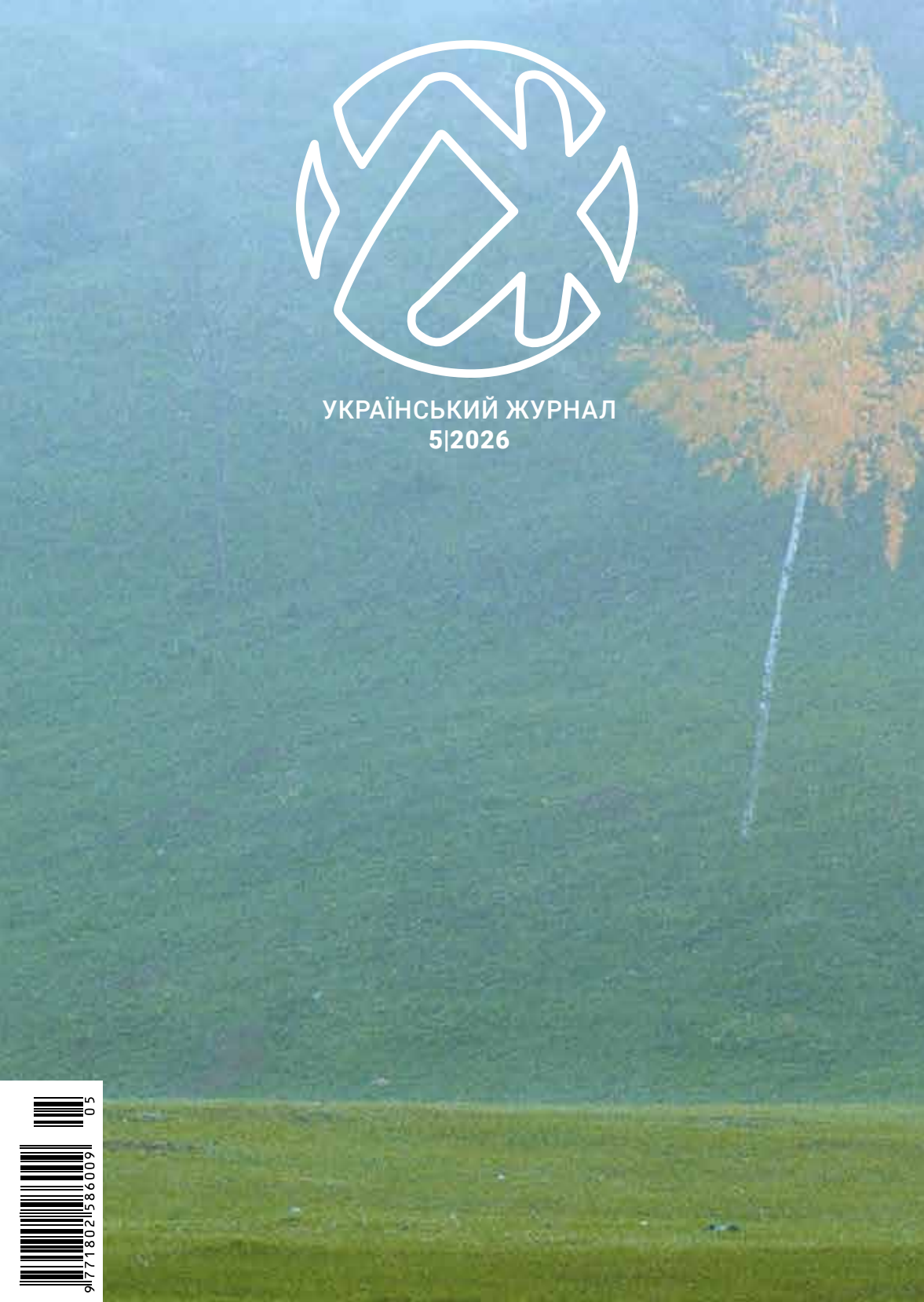


УКРАЇНСЬКИЙ ЖУРНАЛ
5|2026

9 771802 586009 05

Фундація Пилипа Орлика

ФУНДАЦІЯ ПИЛИПА ОРЛИКА:
ПОСИЛЮЄМО УКРАЇНСЬКИЙ ГОЛОС У СВІТІ

Фундація Пилипа Орлика працює на перетині культури, освіти, експертної діяльності та міжнародної адвокації. Наша мета — посилювати українську присутність у світі, протидіяти російському впливу та відстоювати свободу, гідність і європейські цінності.

Фундація названа на честь гетьмана Пилипа Орлика, автора Конституції 1710 року, який присвятив життя дипломатичній боротьбі за визволення України.

Сьогодні Фундація продовжує цю місію, посилюючи міжнародну підтримку України та її голосу як вільної держави.



Наш читачу!

Завдяки новим і доступним знімальним технологіям сьогодні цілий світ може побачити те, що під час попередніх воєн було неможливим. Спостерігати з висоти шолома бойові дії, заходити в окопи, бачити на віддалі кількох метрів чи сантиметрів смерть на полі бою. Та попри це, потреба осмислити події залишається такою ж, як і сотні років тому. Нині важливо не те, щоб режисер відтворив у фільмі якомога реальнішу та правдивішу картину, а те, щоб глядач зрозумів, що й чому відбувається і якою є чи має бути його роль у цій історії. Немає сумнівів у тому, що після перегляду документальних фільмів «2000 метрів до Андріївки» чи «Куба та Аляска» європейський глядач, виходячи з кінозалу, ухвалює рішення щодо своїх наступних кроків і позиції.

Саме тому ми знову організовуємо «Тиждень українського фільму» в Празі і Пряшеві. І саме тому на цьому фестивалі порушуватимуться дуже важкі питання. Про безпідставне насильство, про страшні людські й сімейні трагедії, які ховаються за нейтральним словосполученням «зниклі безвісти», про фактичну втрату батьківських прав українськими чоловіками, які роками не можуть бачитися зі своїми дітьми, та про страшне й безправне життя на окупованих територіях.

Вдячні за підтримку Фундації Пилипа Орлика та Британській раді.

Від редакції «Українського журналу» — Ленка Віх

TÝDEN UKRAJINSKÉHO FILMU 2026

PRAHA, KINO ATLAS, 24 – 30.11.2026

24.11.2026
VESNA – 18:00 HOD.

25.11.2026
BUČA. ULICE JABLUNSKÁ – 17:00 HOD.
NAVŽDY – NAVŽDY – 19:00 HOD.

26.11.2026
TICHÁ POVODEŇ – 11:00 HOD.
VRAŤTE MI MÉ JMÉNO – 17:00 HOD.
KILLHOUSE – 19:00 HOD.

27.11.2026
SPECIÁLNÍ OPERACE – 17:00 HOD.
KŘIŠŤÁLOVÝ PALÁC – 19:00 HOD.

28.11.2026
DOBRODRUŽSTVÍ KOZÁKA VYHOVSKÉHO – 18:00 HOD.

29.11.2026
DOVŽENKO. PRVNÍ POHLED – 16:00 HOD.
MYRNYJ 21 – 19:00 HOD.

30.11.2026
NA VÍTĚZSTVÍ! – 18:00 HOD.





ТИЖДЕНЬ УКРАЇНСЬКОГО ФІЛЬМУ 2026

ПРАГА, КІНОТЕАТР «АТЛАС», 24–30 ЛИСТОПАДА 2026 РОКУ

24 ЛИСТОПАДА
18:00 — «ВЕСНА»

25 ЛИСТОПАДА
17:00 — «БУЧА. ЯБЛУНСЬКА»
19:00 — «НАЗАВЖДИ-НАЗАВЖДИ»

26 ЛИСТОПАДА
11:00 — «ТИХА ПОВІНЬ»
17:00 — «ПОВЕРНІТЬ МЕНІ ІМ'Я»
19:00 — «КІЛЛХАУЗ»

27 ЛИСТОПАДА
17:00 — «СПЕЦІАЛЬНА ОПЕРАЦІЯ»
19:00 — «КРИШТАЛЕВИЙ ПАЛАЦ»

28 ЛИСТОПАДА
18:00 — «ПРИГОДИ КОЗАКА ВИГОВСЬКОГО»

29 ЛИСТОПАДА
16:00 — «ДОВЖЕНКО. ПЕРШИЙ ПОГЛЯД»
19:00 — «МИРНИЙ 21»

30 ЛИСТОПАДА
18:00 — «ЗА ПЕРЕМОГУ!»

TUF2026

TÝDEN UKRAJINSKÉHO FILMU

Na vítězství!

Žánr: dramedie
Země: Ukrajina, Litva
2025 | 105 min.
Režie: Valentyn Vasjanovyč
Scénář: Valentyn Vasjanovyč
Kamera: Valentyn Vasjanovyč, Mychajlo Ljubarskyj
Hrají: Valentyn Vasjanovyč, Vladlen Odudenko, Mychajlo Ljubarskyj, Serhij Stepanskyj, Volodymyr Jacenko, Hryhorij Naumov, Marianna Novikova

Ukrajina ve válce zvítězila, ale režisér Valentyn nepřestává prohrávat na všech frontách. Snaží se sehnat peníze na svůj další film, jeho syn s ním stěží promluví a manželka s dcerou se z Vídně, kde strávily válku, nevracejí. S několika přáteli filmaři se rozhodne natočit film o poválečné Ukrajině a rozpadu rodin. O tom, co důvěrně každý z nich zná. Čím déle na filmu pracují, tím méně je zřejmé, kde končí film a začíná jejich skutečný život.



За перемогу!

Жанр: драмеді
Країна: Україна, Литва
Рік: 2025
Хронометраж: 105 хвилин
Режисер: Валентин Васянович («Відблиск», «Атлантида»)
Сценарист: Валентин Васянович
Оператор: Валентин Васянович, Михайло Любарський
У ролях: Валентин Васянович, Владлен Одуденко, Михайло Любарський, Сергій Степанський («Редакція», «Вулкан»), Володимир Яценко, Григорій Наумов («Секс, Інста і ЗНО»), Маріанна Новікова

Війну виграно, а кінорежисер Валік (його грає сам Валентин Васянович) програє на всіх інших фронтах: грошей на кіно немає, дружина з донькою не повертаються з Відня, син ледве з ним розмовляє. Тоді Валік разом із друзями-кіношниками береться знімати фільм про розпад родин, тобто про себе. Залишилося зрозуміти, де закінчуються зйомки, а де починається життя.



Vesna

Žánr: válečné drama
Země: Francie, Litva, Estonsko, Ukrajina
2026 | 101 min.
Režie: Rostislav Kirpičenko
Scénář: Rostislav Kirpičenko
Kamera: Vilius Mačiulskis
Hrají: Kęstutis Cicėnas, Bartas Ždanovičius, Anastasiia Pustovit, Daumantas Ciunis, Viečeslav Lukjanov, Valentinas Novopolskis
Světová premiéra – Filmový festival v Cannes 2026

V okupovaném městě na jihovýchodě Ukrajiny, kde je zakázáno pohřbívat mrtvé, se kostel mladého kněze Andrije promění v márnici pro popravené ukrajinské civilisty. Jak okupační režim stále pevněji svírá město, Andrij začíná tiše vzdorovat. S nasazením vlastního života tajně vrací těla mrtvých jejich rodinám, aby jim umožnil důstojné rozloučení. Na své nebezpečné cestě naváže nečekané pouto s jedenáctiletým chlapcem, který se stává tichým svědkem jeho odvahy a nenápadného odporu.



Весна

Жанр: воєнна драма
Країна: Естонія, Франція, Литва, Україна
Рік: 2026
Хронометраж: 101 хвилина
Режисер: Ростислав Кирпиченко
Сценарист: Ростислав Кирпиченко
Оператор: Вілюс Мачульскіс
У ролях: Кестутіс Ціценас, Анастасія Пустовіт, В'ячеслав Лук'янов, Сальвіюс Трепуліс, Віталіюс Римовас, Валентин Новопольський, Даумантас Цюніс

Події фільму відбуваються в південно-східному українському місті, окупованому московією. Історія розгортається довкола Андрія, 35-річного українського священника. Його церква перетворена на морг. Андрій, якому доручено охороняти тіла страчених українських мирних жителів, не виконує наказів, таємно повертаючи тіла їхнім родинам. З наближенням зими, коли промерзла земля робить поховання дедалі складнішим, Андрій повинен вибирати між опором, відмовою від своєї віри та смертю. Несподівано між ним та 11-річним хлопцем, випадковим свідком його непокори, виникає зв'язок.



Navždy – navždy

Žánr: drama
Země: Ukrajina, Nizozemsko
2023 | 107 min.
Režie: Anna Burjačkova
Scénář: Maryna Stepanska, Anna Burjačkova
Kamera: Olena Čechovska
Hrají: Alina Čeban, Zachar Šadrin, Artur Alijev, Jelyzaveta Cilyk, Darja Žycharska

Film se odehrává v Kyjevě na konci 90. let a je portrétem ukrajinských teenagerů, jejichž život se točí kolem lásky, sexu a vzájemných krutých her. Příběh generace, která vyrůstala na troskách starého světa a hledala své místo v novém. Příběh, ke kterému je třeba se vracet – protože některé věci existují jen okamžik, zatímco jiné přetrvají navždy. Světovou premiéru měl film na Benátském filmovém festivalu v sekci Orizzonti Extra.



Назавжди-назавжди

Жанр: драма
Країна: Україна, Нідерланди
Рік: 2023
Хронометраж: 107 хвилин
Режисер: Анна Бурячкова
Сценарист: Марина Степанська, Анна Бурячкова
Оператор: Олена Чеховська
У ролях: Аліна Чебан, Захар Шадрін, Артур Алієв, Єлизавета Цілик, Дар'я Жихарська

Історія про підлітків 1990-х, які на тлі радянської руїни розв'язують дорослі проблеми. У пошуках захисту та місця, якому вона справді належить, 15-річна Тоня переходить зі школи в центрі міста до іншої — у спальному районі та потрапляє до компанії відчайдушних підлітків. Разом вони шукають пригод на околицях постсоціалістичного Києва.



Myrnyj 21

Žánr: válečné drama
Země: Ukrajina
2023 | 118 min.
Režie: Achtem Seitablajev
Scénář: Jaroslav Jaryš, Serhij Kastornych, Anatolij Kocjurba
Kamera: Jurij Korol
Hrají: Andrij Saminin, Maksym Devizorov, Pavlo Li, Viktor Ždanov, Marija Štofa

Po okupaci a anexi Krymu, kdy velká část místních bezpečnostních a ozbrojených složek zradila a přešla na stranu nepřítele, zachránili čest své profese a národa lidé, kteří se bez naděje na úspěch či posily rozhodli vzdorovat nepříteli. Jeden z takových příběhů vypráví film Myrnyj 21. Pojednává o veliteli Luhanského pohraničního oddílu Serhiji Dejnekovi, který se svou jednotkou odmítl vzdát bez boje, a o době, kdy bylo pro okolní svět složité pochopit, co se na východních hranicích Ukrajiny děje a kdo je opravdovým nepřítelem Kyjeva. Film je inspirován skutečnými událostmi.



Мирний 21

Жанр: воєнна драма
Країна: Україна
Рік: 2023
Хронометраж: 118 хвилин
Режисер: Ахтем Сеітаблаєв
Сценарист: Ярослав Яриш, Сергій Касторних, Анатолій Коцюрба
Оператор: Юрій Король
У ролях: Андрій Самінін, Максим Девізоров, Павло Лі (убитий у 2022-му), Віктор Жданов, Марія Штофа

Влітку 2014 року, коли російські загарбники почали наступальні дії на Донбасі, командир Луганського прикордонного загону Сергій Дейнеко, попри нерівні сили, проявив сміливість та відвагу і втримав оборону. Засновано на реальних подіях. Історія про довіру та її втрату.



Dobrodružství kozáka Vyhovského

Žánr: historický
Země: Ukrajina
2026 | 44 min.
Režie: Semen Horov
Scénář: Serhij Karpenko, Volodymyr Moskalets, Natalija Volynska, Akim Halimov
Kamera: Andrij Polyvanov-Buchtijarov
Hrají: Artem Plonder, Vitalij Ažnov, Darja Legejda-Sova, Katarina Fajn

Mladý kozák Ivan Vyhovsky se během pobytu ve Varšavě nechá unést bujarým životem a zapomene na svou diplomatickou a především špiónskou misi. Trestem mu má být vyslání na nejodlehlejší místo Kozáckého státu hraničící s Moskevským knížectvím. Tam, kde lišky dávají dobrou noc, má Ivan z obyčejných vesničanů, kteří odmítají uvěřit tomu, že nebezpečí je blízko, postavit vojenský oddíl na přední linii. Zatímco se Ivan ostatní snaží přesvědčit, že hrozba je skutečná, čas neúprosně ubíhá. (Uvedeny budou dva díly seriálu).



Пригоди козака Виговського

Жанр: ігровий історичний серіал
Країна: Україна
Рік: 2026
Хронометраж: 90 хвилин
Режисер: Семен Горов
Сценарист: Сергій Карпенко, Володимир Москалець, Наталія Волинська, Акім Галімов
Оператор: Андрій Поливаний-Бухтіяров
У ролях: Артем Пльондер, Віталій Ажнов, Дар'я Легейда-Сова, Катаріна Файн

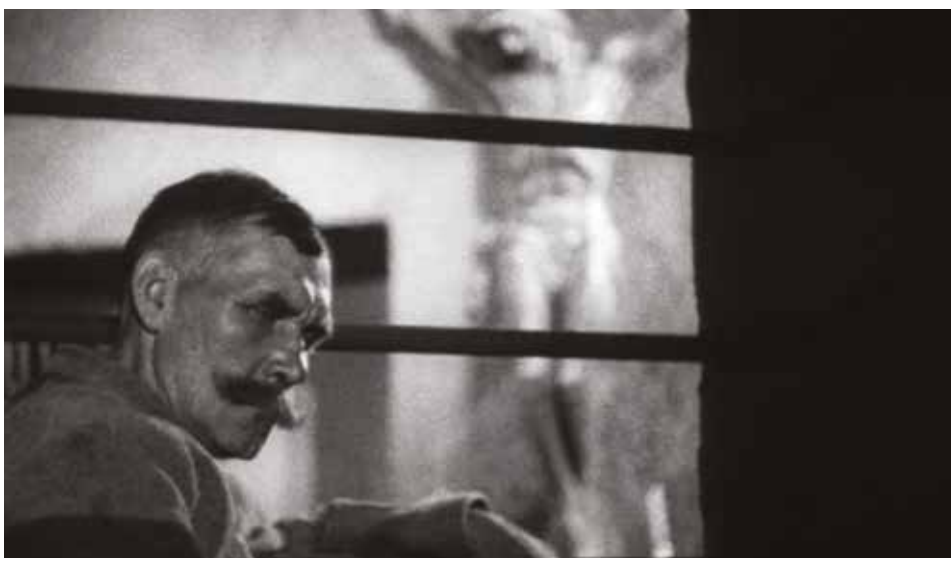
Дипломат і шпигун Іван Виговський загулявся у Варшаві й не виконав своєї місії. Молодий козак отримує шанс урятуватися, виконавши небезпечне доручення гетьмана Війська Запорозького. Його завдання — підготувати хутір поблизу Батурина до можливої ворожої навали, хоч місцеві зовсім не вірять у загрозу. (Показ двох епізодів серіалу.)



Křišťálový palác

Žánr: drama
Země: URSR
1934 | 92 min.
Režie: Hryhorij Hryčer-Čerikover
Scénář: Leo Mur
Kamera: Jurij Jekelčyk
Hrají: Stepan Šahajda, Iryna Volodko, Pavlo Kyjanskyj, Terentij Jura, Jevhen Kochanenko

Křišťálový palác je ukrajinské politické drama z roku 1934. Film se objevil v době, kdy avantgardní experimenty 20. let 20. století postupně ustupovaly pod náporem socialistického realismu. Vizuální jazyk Křišťálového paláce je ovlivněn německým filmovým expresionismem a ukrajinskou avantgardou. Film se odehrává ve fiktivní totalitní zemi. Je to příběh o konfliktu mezi umělcem a státem, o svobodě tvořivosti, násilí a utopickém snu o novém společenském řádu – Křišťálovém paláci. Po krátkém uvedení ve 30. letech 20. století byl film zakázán. V ukrajinských archivech se nedochovala žádná kopie filmu. Jediná kopie byla nalezena v USA ve sbírce Amherst College. Z iniciativy filmového historika Ivana Kozlenka a za účasti varšavského studia Fixafilm byl Křišťálový palác restaurován a v únoru 2026 uveden na Berlínském mezinárodním filmovém festivalu v programu Berlinale Classics.



Кришталевий палац

Жанр: драма, історичний
Країна: УРСР
Рік: 1934
Хронометраж: 92 хвилини
Режисер: Григорій Гричер-Черіковер
Сценарист: Лео Мур
Оператор: Юрій Єкельчик
У ролях: Степан Шагайда, Ірина Володко, Павло Киянський, Терентій Юра, Євген Коханенко
Композитор: Борис Лятошинський, Ігор Белза

«Кришталевий палац» — українська політична драма 1934 року.
Фільм з'явився в час, коли авангардні експерименти 1920-х поступово згорталися під наступом соцреалізму. У візуальній мові «Кришталевого палацу» відчутні впливи німецького кіноекспресіонізму й українського авангарду. Дія картини розгортається в умовній тоталітарній країні. Це історія про конфлікт художника і держави, про свободу творчості, насильство та утопічну мрію про інший суспільний лад — «кришталевий палац». Після короткого прокату у 30-х фільм був заборонений. Жодної копії стрічки в українських архівах не збереглося. Єдину копію знайшли у США, у колекції Amherst College. За ініціативи історика кіно Івана Козленка та за участі варшавської студії Fixafilm «Кришталевий палац» реставрували і представили в лютому 2026 року на Берлінському кінофестивалі в програмі Berlinale Classics.



Tichá povodeň

Žánr: dokument
Země: Ukrajina, Německo
Rok: 2025 | 90 min.
Režie: Dmytro Sucholytkyj-Sobčuk
Scénář: Dmytro Sucholytkyj-Sobčuk
Kamera: Ivan Mororaš, Vjačeslav Cvetkov

Údolím řeky Dněstr na západě Ukrajiny se kromě mnoha povodní prohnaly i dvě světové války. V úzkém sepětí s přírodou zde žije náboženská komunita, jejímž středobodem je víra a péče o hospodářství. Tamní lidé odmítají výdobytky moderní doby, s okolním světem nekomunikují. Až do momentu ruské invaze. Jak moc uzavřená komunita překročí pravidla ve jménu pomoci své napadené zemi? Snímek ukazuje Ukrajinu tak, jak ji v každodenních zprávách nevidíme. Citlivá práce s kamerou, oceněná na festivalu IDFA, podtrhuje vizuální zážitek založený na střídání ročních období.



Тиха повінь

Жанр: документальний
Країна: Україна, Німеччина
Рік: 2025
Хронометраж: 90 хвилин
Режисер: Дмитро Сухолиткий-Собчук
Сценарист: Дмитро Сухолиткий-Собчук
Оператор: Іван Мороараш, Вячеслав Цветков

У мальовничому каньйоні річки Дністер на заході України живе пацифістська спільнота з унікальними релігійними переконаннями. Вони слідують власним правилам, відрізані від зовнішнього світу. Лише регулярні повені порушують їхнє життя. Коли росія розпочала повномасштабну війну проти України, релігійна громада почала збирати гуманітарну допомогу та їжу для військових і цивільних на лінії фронту. Вони почали порушувати власні правила й налагоджувати зв'язок із зовнішнім світом.



Speciální operace

Žánr: dokument
Země: Ukrajina, Litva
2025 | 65 min.
Režie: Oleksij Radynskyj
Scénář: Oleksij Radynskyj

Když ruská vojska okupovala ukrajinskou Černobylskou jadernou elektrárnu, jejich činnost zaznamenaly průmyslové kamery. Snímek Speciální operace je založen na záběrech natočených v místě nejhorší jaderné havárie v historii.



Спеціальна операція

Жанр: документальний
Країна: Україна, Литва
Рік: 2025
Хронометраж: 65 хвилин
Режисер: Олексій Радинський
Сценарист: Олексій Радинський

Коли російські війська окупували Чорнобильську атомну електростанцію в Україні, їхні дії зафіксували камери спостереження. «Спецоперація» заснована на цих відеозаписах, зроблених на місці найбільшої в історії людства ядерної катастрофи.



Killhouse

Žánr: akční film
Země: Ukrajina
2026 | 152 min.
Režie: Ljubomyr Levyckyj
Scénář: Ljubomyr Levyckyj
Kamera: Nazar Manuljak
Hrají: Serhij Strelnikov, Denys Kapustin, Oleksandr Soroka

Manželský pár se vydává na Ruskem okupované území, aby zachránil svou unesenou dceru. Když selže pokus o vyjednávání, velitel jednotky SOVA a inženýr SID přicházejí s odvážným plánem. Rozhodnou se zachránit dceru pomocí dronů. Celý svět sleduje operaci v přímém přenosu. Novinářka, která ji natáčí, však musí učinit zásadní rozhodnutí – uprchnout, nebo zůstat a dosvědčit pravdu? Film vychází ze skutečného příběhu první záchranné operace s použitím dronů.



Кіллхауз

Жанр: тактичний екшн
Країна: Україна
Рік: 2026
Хронометраж:152 хвилини
Режисер: Любомир Левицький
Сценарист: Любомир Левицький
Оператор: Назар Мануляк
У ролях: Сергій Стрельников, Денис Капустін і Олександра Сорока

Українські військові намагаються евакуювати поранену подружню пару з окупованих територій. Ситуація ускладнюється, коли в заручниках у ворога опиняється їхня донька. Операція захоплює увагу всього світу через стрім американської журналістки, яка постає перед важким вибором: поїхати зі спецзагоном ЦРУ, що приїхав її евакуювати, чи ризикнути життям і допомогти іншим. В основі стрічки — реальна історія першого у світі порятунку людини дронами.



Buča. Ulice Jablunská

Žánr: dokument
Země: Ukrajina
2025 | 65 min.
Režie: Dmytro Džulaj
Kamera: Volodymyr Pautov, Pavlo Cholodov

Rádio Svoboda zrekonstruovalo minutu po minutě tři březnové dny roku 2022 na ulici Jablunská v Buči. Bylo to období jedněch z nejintenzivnějších poprav civilistů. Videozáznamy z bezpečnostních kamer, dříve neznámé záběry vražd, tajné ruské dokumenty, výpovědi očitých svědků a příbuzných zesnulých. Rádio Svoboda zveřejňuje jména ruských vojáků, kteří se pravděpodobně podíleli na masových vraždách na Jablunské, a nachází důkazy o zapojení do tohoto krvavého zločinu velení ruské armády. Tento příběh o katech a jejich obětech je třetí částí vyšetřování novináře Rádia Svoboda Dmitrije Dzjulaje o masových vraždách v Buči.



Буча. Яблунська

Жанр: документальний фільм
Країна: Україна
Рік: 2025
Хронометраж: 65 хвилин
Режисер: Дмитро Джулай
Оператор: Володимир Паутов, Павло Холодов

Радіо Свобода похвилинно реконструювало три дні березня 2022 року на вулиці Яблунській у Бучі. Це був період одних із найінтенсивніших розстрілів мирного населення. Відео із камер спостереження, раніше невідомі кадри вбивств, секретні російські документи, свідчення очевидців і рідних загиблих. Радіо Свобода називає імена російських військових, які, ймовірно, причетні до масових вбивств на Яблунській. І також наводить докази причетності до цього вищого російського командування. Ця розповідь про катів та їхніх жертв — уже третя частина розслідування журналіста Радіо Свобода Дмитра Джулая про масові вбивства в Бучі.



Vraťte mi mé jméno

Žánr: dokument
Země: Ukrajina
2026 | 56 min.
Režie: Marjan Kušnir, válečná zpravodaj
Kamera: Marjan Kušnir, Pavlo Cholodov, Hanna Kudrjanceva

I ta nejstrašnější pravda je lepší než nevědomost, říkají ti, kteří dlouho nevěděli, co se stalo s jejich nejdražšími. Film o navrácení těl padlých ukrajinských vojáků. Svědectví o rozsahu zármutku, který Rusko způsobilo a stále způsobuje. Příběh o vojácích se statusem „pohřešovaný a nezvěstný“. Nejde o zápis do dokumentů, ani o statistiky či stanovení faktu úmrtí. Jde o těžkou práci těch, kteří mrtvé identifikují. Je to příběh tisíců rodin, které hledají své blízké všemi možnými způsoby, a v konečném důsledku o oběti, kterou museli přinést. Toto je film o návratu vojáků, jejichž jména válka téměř ukradla.



Поверніть мені ім’я

Жанр: документальний фільм
Країна: Україна
Рік: 2026
Хронометраж: 56 хвилин
Режисер: Мар’ян Кушнір, воєнний кореспондент
Оператор: Мар’ян Кушнір, Павло Холодов, Ганна Кудрявцева

Навіть найстрашніша правда краща, ніж невідомість. Так кажуть ті, хто довго не знав, що сталося з найдорожчими для них людьми.
Цей фільм про те, як повертають тіла полеглих українських воїнів. Свідчення про масштаб горя, яке спричинила і продовжує сіяти росія. Чесна розповідь про солдатів цієї війни зі статусом «зниклий безвісти». Не про запис у документах, не про статистику й не лише про факт загибелі. Це про велику роботу тих, хто ідентифікує і встановлює ім’я. Про тисячі родин, які шукають своїх близьких усіма можливими способами, і зрештою, про жертву, яку їм довелося принести. Це фільм про шлях додому воїнів, чиї імена ледь не вкрала війна.





Буча. Яблунська





Вони свідомо обирають бути...
Український кінопроцес часів війни

Лариса Наумова, Прага
Фото: **Томаш Беллонь**

П'ятий рік поспіль Україна не сходить зі шпальт світових ЗМІ через бойові дії, терор мирного населення, війну на виснаження тощо. Здавалося б, у таких умовах не мало б лишатися місця для мистецтва... Проте факти свідчать про інше.

Попри все, українське мистецтво в різних його проявах знаходиться у фазі піднесення та отримує міжнародну видимість і резонанс. Відбувається зацікавлення українською літературою, нагальною необхідністю підсилюється інтерес до сучасних українських авторів і тем. Після 2022 року література стала одним із головних способів фіксації досвіду війни, формування культурної пам'яті та артикуляції української ідентичності. Відбуваються значні зміни українського візуального мистецтва: живопис, графіка, фотографія, відеоарт, цифрове мистецтво, стрітарт тощо стали засобами осмислення травми, пам'яті, ідентичності та опору. Збільшується запит на українську музику, яка виконує не тільки естетичну, а й мобілізаційну та ідентифікаційну функцію — підтримує моральний дух і формує дискурс української ідентичності. Таким чином, після початку повномасштабного вторгнення 2022 року ситуація виглядає парадоксально: українська культура й мистецтво переживають своєрідне піднесення в умовах тотального фізичного руйнування, знищення культурної інфраструктури, втрат, переміщення митців і постійної загрози їхньому життю.

Не виняток у цьому сенсі й кіно. З 2014 року тон і тематика українського кінематографа змінилися, з 2022-го висловлювання набули ще більше рішучих і відвертих мистецьких форм...

З проголошенням Незалежності відбувалася впевнена, хоч і повільна, інтеграція українського кіно у світовий кінопроцес спершу через фестивальний рух, а з 2010 років і завдяки копродукції. З 2014-го,

а ще більше з 2022 року цей поступ набув впевненості, зокрема через зростання цікавості до України й підтримці західного світу. «Оскар» українського фільму «20 днів у Маріуполі» (2023) Мстислава Чернова у 2024 році, висока оцінка українських стрічок на провідних світових кінофестивалях останніх років уже не виглядають чимось винятковим, а скоріше закономірним і послідовним. Зрештою,

Український кінематограф зараз перебуває в стані пошуку тем, героїв, прийомів, форм і засобів виразності та переживає, можливо, чи не найцікавіший період свого розвитку. У страшний і невизначений час для України кінематографісти продовжують напружено працювати, намагаючись виразити й осмислити всі ті події, свідками яких доводиться бути, або вони свідомо обирають бути.

уже можна впевнено говорити про значні здобутки українського кіно останніх років на світовому рівні. Війна прискорила цей процес, виступила хоч і не бажаним, проте акумулятором усіх попередніх і теперішніх зусиль на цьому шляху.

Український кінематограф зараз перебуває в стані пошуку тем, героїв, прийомів, форм і засобів виразності та переживає, можливо, чи не найцікавіший період свого розвитку. У страшний і невизначений час для України кінематографісти продовжують напружено працювати, намагаючись виразити й осмислити всі ті події, свідками яких доводиться бути, або вони свідомо обирають бути.

Українське кіно також виступає засобом культурної, мистецької або навіть і кіно-дипломатії. Покази фільмів стають частиною великої кількості культурних подій і акцій за межами України, включно навіть з політичними заходами й офіційними церемоніями. Відтак кінематограф виконує роль так званої «м'якої сили», дія якої за нинішніх обставин є досить важливою, а фактично — відчутною та впливовою.

Проте існує й низка актуальних проблем. Фінансування досі не відповідає масштабу процесу й залишається мізерним порівняно з потребами галузі. Україна щодня зазнає значних інфраструктурних збитків: зруйновані кінотеатри, студії, культурні об'єкти на окупованих і прифронтових територіях тощо. Також, що найбільш важливо, відбуваються значні кадрові втрати: частина кінематографістів воює, загинула або виїхала за кордон. Це створює розрив у виробничих циклах і командах, а також призводить до втрат цінних незамінних мистецьких кадрів. Можна зауважити й брак цілісної державної стратегії культурної репрезентації України за кордоном. Навіть значні успіхи українського кіно багато в чому тримаються на індивідуальних зусиллях митців і фестивальних мереж, а не на системній політиці.

Утім, попри війну та нинішні труднощі, в Україні й надалі працюють авторитетні міжнародні кінофестивалі, як-от Одеський, «Молодість» та Docudays UA. Розвиваються й платформи для відбору фільмів до виробництва: питання фінансування вирішується не лише через державні програми, а й завдяки копродукції з іноземними партнерами. З'являються нові форми фінансової підтримки від західних фондів, а також нові майданчики для пітчингів, як-от нещодавно започаткована державна програма «1000 годин контенту». Крім того, виходять фахові академічні, наукові й популярні журнали, присвячені кіно, друкуються книги...



Кіно „Луцерна“ під час
Тижня українського фільму, 2024р.

Зростання інтересу до української історії, а також мистецькі пошуки закономірно провокують розвиток кінокритики й кінотеорії. Останнім часом з'являються молоді дослідники, автори, які вивчають український кінематограф із різних поглядів, застосовуючи різноманітні методи й підходи. Вони, фактично, вливаються своїми внесками у великий кінематографічний процес, що має тривалу й різнопланову історію. Його традиції сформувалися ще в 1920 роках, у часи потужної діяльності ВУФКУ, коли українська кінотеорія розвивалася разом з українським кіно.

Відтак, попри війну, можна констатувати факт не просто виходу українських фільмів, а факт невпинного й інтенсивного повноцінного кінопроцесу в Україні. Він робить видимим і знаним українське кіно у світі та дозволяє презентувати його на найвпливовіших професійних майданчиках.

Лариса Наумова, (PhD), доцентка Інституту історії мистецтв Академії наук Чеської Республіки, авторка наукових та науково-популярних публікацій про українське кіно та українське мистецтво й культуру в українських, чеських, польських, британських, грузинських наукових та науково-популярних виданнях. Авторка книги «Видовище як феномен культури. Соціокультурний вимір». Коло наукових інтересів: теорія українського кіно, авангард у кіно, чесько-українські міжвоєнні культурні зв'язки, формування екранного образу.

Наративна ідентичність і життєтворчість (в українському кіно)

Сергій Тримбач, Київ

У сучасній гуманітаристиці проблематика автобіографічного міфу посідає одне з провідних місць. Про що, власне, йдеться? А про те, що сам митець незрідка пропонує публіці образ самого себе, організований, чи то пак структурований сюжет власного життя. Постає просте питання: навіщо він це робить, з якою метою?

Одна із можливих відповідей: подібна мета постає в тих випадках, коли йдеться про літературу й мистецтво з домінацією автора. Автор мистецького твору усвідомлює значущість свого внутрішнього світу, своєї особистості, котра є вирішальною в процесі творення і навіть основним джерелом такого творення. Відтак виникає потреба в рефлексії, самоосмисленні, самопроявленні.

Французький філософ Поль Рікер (див. Поль Рікер. Інтелектуальна автобіографія. Любов і справедливість. — Київ: Дух і літера, 2002) розвинув концепцію «наративної ідентичності»: людина усвідомлює себе через історію та історії, які вона розповідає про власне життя. Історія — це передусім історії, суттєвим чином персоналізовані. Таким чином, автобіографія (у широкому сенсі) — це не стільки відображення, скільки конструювання Я. У культурі XX століття це конструювання набуває особливого значення, оскільки особистість митця опиняється в центрі суспільної уваги. У попередні історичні епохи автори фактично не мали змоги потрапити у фокус масового суспільства через відсутність останнього як реального суб'єкта історико-культурного процесу (хоч траплялися і винятки).

Творець і персонаж

В українській та російській гуманітарній традиції існує близьке поняття «життєтворчості» (Дмитро Чижевський, Алєксєй Лосєв та ін.). Воно підкреслює, що людина може ставитися до власного



Тіні забутих предків

життя як до мистецького твору: формувати образ себе, вибудовувати символічні акти, надавати біографії естетичної завершеності. Саме в цій перспективі життя митця постає як «текст», у якому кожна подія має значення не лише для індивідуальної долі, а й для ширшого культурного контексту.

Є тут ще один цікавий нюанс: одна й та ж людина є водночас і творцем, і персонажем власного життя. Така собі подвійна оптика, що й вимагає налаштування відповідних інструментів.

Через це цікавим є мислеобраз італійського кінорежисера, письменника П'єра Паоло Пазоліні. Він стверджував (в есе під назвою «Зауваження про план-епізод», 1967), що життя схоже на нескінченний кадр-епізод, який супроводжує людину від народження до смерті. Доки людина живе, її життя залишається відкритим, незавершеним і непроясненим до кінця, це відкрита структура.

По смерті людини розпочинається своєрідний монтаж — колективний «режисер монтажу» вибирає справді значущі моменти, вибудовує їх у чіткий порядок і надає життю остаточний сенс. «Саме завдяки смерті, — писав Пазоліні, — наше життя набуває виразності. Таким чином, монтаж робить із матеріалом кіно те саме, що смерть робить із життям».

У випадках творення автобіографічного міфу його автор робить цю роботу ще за свого життя. Себто обирає найвиразніші, на його погляд, фрагменти й монтує їх із метою досягнення певної текстової цілісності.

Тим самим виникає те, що іноді називають «текстовою реальністю», коли текст набуває певного автономного статусу, реальності, що впливає на наше сприйняття подій і фактів. Витворюється особливий світ, у якому біографія і художня цілісність взаємопроникають і взаємодіють. Автобіографічний міф постає не просто як

опис життя митця, а «текстуалізована реальність», де межа між фактом і вигадкою стає умовною.

Міфологічні наративи

Щоденники Олександра Довженка, листи Сергія Параджанова і його численні оповідки про самого себе та інтерв'ю, книжки Юрія Іллєнка (цей перелік можна продовжити іменами Івана Миколайчука, Ліни Костенко, Леоніда Осики, Івана Драча, Миколи Мащенка, Богдана Ступки, Миколи Вінграновського, Романа Балаяна, Олеся Саніна…) не лише знайомлять із фактами, певними фактологічними «ланцюжками», а й формують цілком конкретну картину світу, у якій автор постає в найрізноманітніших іпостасях. В українських реаліях найпоширенішими є пророк, скандальний геній чи трагічний бунтар. Саме ствердженню цих рольових образів підпорядковані доволі щедро продуковані наративи, оповідки, покликані витворити паралельну реальність, міфологічну у своїй основі. Це та реальність, котра жодним чином не поступається видимим наративам життя в його фізичних вимірах, радше навпаки — незрідка міфологічні наративи видаються масовій аудиторії правдивішими й виразнішими, заступаючи ту саму, «пісну й нецікаву», житейську картину буднів.

Щось подібне спостерігаємо і в українській політиці новітніх часів, де успіх політика напрямки пов'язаний із творенням автобіографічних чи просто біографічних текстів міфологічного штибу.

Автобіографічний міф і «барокова» надлишковість

Українська культура XX століття перебувала в умовах колоніального тиску, цензури та політичних репресій. За таких обставин автобіографічний міф стає не лише особистісним, а й національним феноменом: за його основними, сказати б, базовими наративами можна ідентифікувати драму цілої спільноти, а власне, самого народу. Скажімо, Довженко в щоденниках постає як національний пророк, котрий бачить трагедію гнобленої, послідовно винищуваної нації і має спроможність повести її за собою. Спроможність, яка послідовно блокується імперською владою в особі самого Сталіна — його стосунки з Довженком є напрочуд цікавим наративним джерелом для розуміння і драми самого митця, і трагедії українства загалом.

Автобіографічний міф Сергія Параджанова має особливу природу: він формується не тільки в текстах, кінематографічних та візуальних образах іншого штибу, а насамперед у щоденній поведінці митця, у його публічних жестикуляціях, актах і скандалах. Установка на скандал, виклик усталеним нормам і наративним утворенням — це те, що визначало поведінку Параджанова за часів, коли про щось подібне годі було й думати: репресивний апарат був завжди напоготові гасити подібні «пожежі».

Параджанов постійно підважував норми, підривав офіційні наративи, жив у режимі безперервної мистецької акції. Відтак йому важливо було мати перед собою аудиторію, яка й витворилась у реаліях Києва 1960–70-х років. Йдеться про середовище інтелектуалів, прошарок яких у ті часи був доволі потужним. Саме інтелектуалів Параджанов і захоплював своєю грою у вільну, ніким і нічим не покріпачену, сказати б, карнавальну (коли пригадати відому концепцію Міхаіла Бахтіна) реальність. Діяти, говорити, грати в такий спосіб, ніби все навколишнє життя вибудуване за аналогічним проєктом. Цю особливість своєї поведінки митець осмислював, сидячи в радянському концтаборі за сфабрикованим звинуваченням, характеризуючи її як таку собі «барокову» надлишковість, надмірну енергетичну витратність, яка шкодила власне мистецькій роботі.

Одначе не скажеш, що ця «надлишковість» не вплинула на саме українське суспільство. Коли грянули київські майдани 2004-го, а потім і 2014 року, стало очевид-

ним: дух мистецької, карнавалізованої свободи, який Параджанов послідовно прищеплював до дерева Українського життя, не тільки живий, він дав потужні паростки. Приклад того, як автобіографічний міф насичує своєю енергетикою міф національний.

Фільм як жертва, а режисер як бунтар

Свої питомі особливості визначають автобіографічний міф Юрія Іллєнка. Якщо Олександр Довженко постає як пророк і мученик національної ідеї, а Сергій Параджанов — як перформер-скандаліст, то Іллєнко формує образ митця, який свідомо протистоїть системі. У своїх літературних текстах, з інтерв'ю включно, митець послідовно вибудовує образ бунтаря, який, одначе, приречений на драматичні поразки. Передусім у протистоянні офіційній культурі. Ця дихотомія не зазнала відчутних змін навіть за часів Української Незалежності, починаючи від 1991 року.

Робота Іллєнка як оператора в «Тінях забутих предків» (1964) одразу визначила протестний вектор: візуальна експресивність, асоціативність, звернення до архаїчних образів і символів. У режисерській творчості («Криниця для спраглих» (1965), «Вечір на Івана Купала» (1968), «Білий птах з чорною ознакою» (1970)) митець розгорнув власний варіант протистояння людини і світу, кожен із цих фільмів зазнавав цензурних утисків — аж до заборони чи вилучення з прокату. Саме доля трьох перших режисерських фільмів (усі дісталися точки заборони, до чого долучилася згодом і заборона «Тіней забутих предків») стала базовою матрицею автобіографічного міфу Іллєнка: фільм як жертва, а режисер як бунтар, що програє бій із системою; програє — і перемагає, зрештою, в історико-культурному абсолюті.

Мистецький поєдинок

Парадоксальним чином нині є забороненим і Іллєнків фільм «Молитва за гетьмана Мазепу» (2001), унаслідок участі в ньому акторів, чия поява на екрані регламентується відповідними законодавчими актами. Зрештою, весь основний наративний блок автобіографічних текстів Іллєнка послідовно стверджував його образ бунтаря, чия боротьба із системою, колишньою й нинішньою, є поєдинком мистецької організованості, космічної впорядкованості за авторства Генія (одне із чільних самовизначень як Параджанова, так і Іллєнка) із диким свавільним світом класичного, ще від Миколи Гоголя, імперського чиновництва.

Довженко, Параджанов, Юрій Іллєнко уособлюють у собі різні іпостасі боротьби за Україну й українців, боротьби, у якій автобіографічна міфологія була важливим інструментом трансформування реалій життя.

Сергій Тримбач, український кінокритик, кінознавець, кіносценарист. Член-кореспондент Національної академії мистецтв України, старший науковий співробітник відділу екранно-сценічних мистецтв та культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, доцент кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Автор численних книг і публікацій, присвячених історії та сучасності українського кіно.

Кіно і медіа України під час війни. Відповідь на виклики

Ольга Ямборко

Уже 12 років точиться російсько-українська війна та триває 5-й рік повномасштабного російського вторгнення. Українська культура в таких умовах тримає стрій. Кінематограф, який пройшов довгий період стагнації ще з кінця 1990-х і до середини 2010-х років, нині активно набирає обертів. Цей процес вирізняється різноманіттям, позаяк основними «гравцями» тут є держава, телемедійні компанії і незалежні студії, тож напрацьовано певний сучасний досвід та репертуар як ігрового, так і документального та анімаційного кіно.

Розвиток кіноіндустрії в незалежній Україні вповні відображає контекст свого історичного часу. Певним рубіконом стало подолання засилля російської мови в українському прокаті та виробництві, стимул до чого дала постанова уряду від 16 січня 2006 року про обов'язкове дублювання та субтитрування всіх іноземних фільмів українською мовою. У це важко повірити нині, але до 2006 року через відсутність українського дубляжу кіноринок в Україні був придатком російського ринку прокату. Тривалий час, навіть після початку російсько-української війни, Україна залишалася майданчиком для російського кіновиробництва. Чимало телемедійних холдингів тут розвивалися завдяки копродукції з росіянами (наприклад, повнометражні фільми студії «Квартал 95» — «8 нових побачень» (2015), «8 кращих побачень» (2016)). Нині на платформі телемедійних холдингів, які традиційно належать олігархам і фактично створені за російськими лекалами та ментальністю, в Україні виросла ціла кіноіндустрія, базою якої досі залишається виробництво серіалів. Однак стрімко розвивається також і ніша повнометражних фільмів для кінопрокату. Серед ключових виробників тут є заснована 2002 року Сергієм Созановським FILM.UA Group, яку називають однією з найбільших у Східній Європі вертикально інтегрованих груп компаній у сфері кіно- і телепродакшну.

Чинник, що вплинув на політичний курс держави

Зрештою, саме маспродукт такого телемедійного ґатунку став чинником, що

вплинув на політичний курс держави після останніх президентських виборів в Україні.

Володимир Зеленський зробив ключовим засобом своєї передвиборчої кампанії комедійний серіал «Слуга народу» («Квартал 95», 2015–2017), у якому зіграв головну роль вчителя історії Василя Голобородька, обраного Президентом України. Під час повномасштабної війни такі виробники, як-от «Квартал 95» чи FILM.UA Group, масово заповнюють український прокат жанровим розважальним кіно.

Суттєвий поштовх до розвитку українського кінематографа дала діяльність Державного агентства України з питань кіно (2011), особливо коли в ньому запрацювала нова система пітчингів, що уможливила фінансування проєктів на конкурсній основі. Якщо перший пітчинг починали з фінансування 10 короткометражок, то до початку 2020 року йшлося про повнометражне ігрове кіно, документальне кіно та анімацію, а також серіали. За наполяганням телемедійного лобі у 2017 році було внесено законодавчі зміни, відповідно до яких і серіали також змогли претендувати на державне фінансування. Проблема змішання різногалузевих норм стала очевидною у 2026 році під час кіновідбору «Тисячовесни» — ще однієї державної програми на підтримку національного культурного продукту.

Однак у контексті проведених змін розвинулася тематика, проблематика, жанри українського кіно. Із 2016–2017 років почали з'являтися фільми на тему війни («Кіборги» (2017) Ахтема Сеітаблаєва, «Позивний "Бандерас"» (2018) Зази Буадзе, «Іловайськ 2014. Батальйон "Донбас"» (2019) Івана Тимченка тощо).

На передовій — документалістика

На початок повномасштабного вторгнення росії в Україну українське кіно вже інституційно та інструментально було спроможне активно реагувати на події. На передовій цього процесу опинилася документалістика. Саме з нею пов'язані найважливіші успіхи національного кінематографа останніх років, зокрема перший у його історії «Оскар», здобутий фільмом Мстислава Чернова «20 днів у Маріуполі» (2023) про російську воєнну облогу українського міста. Цей успіх є закономірним — стрічка мала 40 номінацій і здобула понад 20 нагород, а її світова прем'єра відбулася на фестивалі незалежного кіно Sundance у США. Наступні роботи Мстислава Чернова також зробили українську документалістику помітною за кордоном і вдома. Такі фільми стали звичними в репертуарі кінотеатрів. Успішним, наприклад, можна вважати прокат документального фільму Антона Птушкіна «Антарктида» (2025).

Окрему, доволі значну нішу займають аматорські та професійні документальні фільми, створені на пошанування пам'яті полеглих воїнів, як-от «Позивний "Артист"» (2025, реж. Ольга Кушнірова), присвячений актору Якову Ткаченку, чи командний військовий документальний проєкт пам'яті Ігоря Климовича «Спадок» (2026).

Воєнний фольклор короткометражки

Під час повномасштабного вторгнення ігрове кіно також виявилося мобільним у сенсі реагування на події, особливо у форматі короткого метра, на зразок кіноальманаху Богдана Желєзняка «МА!» (2022–2023), що досліджує прірву в ментальності та різницю у відносинах між українцями та росіянами через призму зв'язку з матір'ю. Крім того, українські медіа зафіксували цілий корпус новітнього українського фольклору, пов'язаного з подіями перших місяців повномасштабного вторгнення у вигляді короткометражних серіалів (один сюжет близько 3–4 хвилин). Серед них короткометражні гумористично-патріотичні байки про війну України з агресором, а також про подвиг хоробрих українців, що беруть участь у цій боротьбі на різних фронтах: «Бандерівське смузі»

(2022, автор ідеї, режисер, продюсер, сценарист Дмитро Суржиков) чи волонтерський та медійний відеопроєкт для фінансової та моральної підтримки Збройних Сил України «ТрО-ЩА: Щоденники Тероборони» (2022). Це були комедійні вебпроєкти-імпровізації.

Невимушеність таких історій незабаром загубилася серед системної серіальної телемедійної продукції, запит на яку формує держава. У 2023 році було замовлено 37 фільмів і серіалів на підставі конкурсу, метою якого було «запустити системне виробництво якісного патріотичного телепродукту, орієнтованого на широку аудиторію» . Щодо жанрових преференцій тут домінують мелодрами, їх доповнюють детективи й навіть містичні серіали, а також серіали на тему українських буднів під час війни: «Потяг» (2024, реж. Володимир Янощук), «Під одним дахом» (2024, реж. Сергій Сотниченко) тощо.

У ногу із життям

Не втрачає темпу після повномасштабного вторгнення і повнометражне художнє кіно: розвивається тематично й жанрово, набуває досвіду в міжнародних копродукціях, активно бере участь у кінофестивалях за кордоном, а також здобуває перші касові успіхи. Знаковими для розвитку українського кіно та для глядача стали історичні драми «Довбуш» (2023) Олеся Саніна, «БожеВільні» (2023) Дениса Тарасова, «Будинок “Слово”: Нескінчений роман» (2024) Тараса Томенка, романтична науково-фантастична драма «Ти — космос» (2024) Павла Острікова, анімаційний фільм «Мавка. Лісова пісня» (2023). У сегменті воєнних фільмів про російсько-українську війну відчутним є намагання авторів робити патріотичне якісне жанрове кіно, прикладом чого є крайня прем’єра стрічки Любомира Кобильчука-Левицького «Кіллхауз» (2026).

Отже, в Україні кіно і медіа крокують у ногу із життям, вони відповідають на запит свого суспільства й часу. Це нова віха в історії національного кінематографа, у якій викристалізовуються свої творчі манери й персоналії.

Ольга Ямборко, (PhD), українська художниця текстилю, громадська діячка, засновниця культурно-мистецького фестивалю «СвоєРідне-fest», представляє неформальну громадську ініціативу «Грono», авторка численних наукових та науково-популярних публікацій, зокрема на теми українського кіно, учасниця та кураторка різноманітних художніх виставок. Активна популяризаторка таланту Івана Миколайчука.

Українське документальне кіно після 2022-го: між військовими, журналістами, музикантами та блогерами

Владислав Бебешко

З початком повномасштабного вторгнення в українському кінематографі відбувся помітний зсув. Навколишній світ ніби перетворився на кіно: різножанрове, хоч і жаске, та цікаве. Це зумовило сплеск інтересу кіномитців до документування реальності, попри те, що її відтворення ускладнилося з економічних та інших причин. Національний глядач настільки зацікавився неігровим кіно, що воно почало ставити касові рекорди, які вважалися раніше неможливими. Значна кількість проєктів зумовлює їхній розгляд за категоріями тематичного спрямування і форми. Варто виділити основні й визначити примітні тенденції в українській документалістиці за період повномасштабної війни.

В умовах воєнного часу найнагальнішою потребою кіномитців стає фіксація подій, що відбуваються тут і зараз, для донесення правди як для внутрішнього глядача, так і для зовнішнього. Кіно стає гучномовцем, наочно показує картину світу, який руйнується. Найвиразнішими прикладами є роботи Мстислава Чернова «20 днів у Маріуполі» (2023) та «2000 метрів до Андріївки» (2025), у яких журналістський досвід режисера дозволив показати світу ціну звільнення населених пунктів. Таких за масштабом і впливом стрічок із репортажним ухилом майже не виходило, але за подібним зразком зроблений інший різновид неігрових фільмів.

«Кінощоденниками з передової» можна охрестити стрічки «Не питай мене, чи я вбивала» (2026) Олени Максьом, «Де все зникає» (2026) Олександра Ткаченка, «Простий солдат» (2025) Артема Рижикова та Хуана Каміло Круса, «Куба і Аляска» (2025) Єгора Трояновського, «З любов'ю з фронту» (2025) Аліси Коваленко, «Реал» (2024) Олега Сенцова, «Віктор» (2024) Олів'є Сарбіла тощо. У центрі цих фільмів — герой-військовий, його роздуми та життя. Іноді режисер сам виступає героєм, що надає такому фільму вигляду автопортрета. Подібні особисті та щирі «кінощоденники» дають змогу зблизити цивільних із військовими, розкриваючи не лише їхні героїчні, а й людські сторони.

Герої минулого також фігурують у документальному кіно останніх п'яти років.

Найактивніше популяризацією діячів культури займається творчий дует Артема Григоряна та Максима Сердюка, на чиєму рахунку гучні біографічні роботи про співаків і музикантів Назарія Яремчука, Святослава Вакарчука та Кузьму Скрябіна, і телеканал «Суспільне» з фільмами про художника Якова Гніздовського, режисерів Олександра Довженка та Сергія Параджанова. Такі картини мають просвітницький, науково-популярний характер, хоч подекуди і з творчими рішеннями, як-от використання ляльковой анімації.

Українська документалістика з початком повномасштабного вторгнення переживає часи піднесення, хвилюючи і творців, і глядачів. Це вже багато років доводить популярність фестивалю DocuDays UA, який є важливим майданчиком для показу сучасного неігрового кіно.

Глядач сам складає пазл

Більш авторський і нестандартний підхід простежується у фільмах «Ілюзія тихої ночі» (2026) Ольги Черних, «Стрічка часу» (2025) Катерини Горностай, «Дівія» (2025) Дмитра Грешка, «Пісні землі, що повільно горить» (2024) Ольги Журби, «День Незалежності» (2023) Володимира Тихого. У них вплив війни на систему освіти, повсякденне життя чи екологію подається крізь мозаїку відзнятих кадрів без будь-якого роз'яснення. Глядач сам складає пазл у цілісну картину.

Інший різновид «кінощоденника» представляють стрічки «Фрагменти льоду» (2024) Марії Стоянової, «Фото на пам'ять» (2023) Ольги Черних і «Життя на межі» (2022) Павла Пелешка. Тут режисери на основі особистих сімейних архівів презентують українські реалії в моменти важливих історичних зламів крізь призму життя родини чи однієї особи. Найчастіше режисер залишається за кадром, збираючи докупи «фрагменти дійсності».

До форми «архівів війни» вдаються Олексій Радинський у «Спеціальній операції» (2025) і Оксана Карпович у «Мирних людях» (2024). Ці фільми складені з відеозаписів камер на ЧАЕС і перехоплених телефонних розмов російських військових відповідно.

На противагу фільмам трагічно-болісного осмислення війни, з'являються і стрічки з мотиваційно-патріотичною інтонацією, з героїзацією військових на передовій. Цьому присвячені «Одного літа в Україні» (2025) об'єднання Babylon'13, «Ми були рекрутами» (2024) Любомира Левицького, «Підйомна сила» (2024) Олександра Стратієнка, де акцент робиться на подвигах, успішних операціях і мілітарі-естетиці. Ідейна складова цих робіт часто переважає над художньою, тож і ставлення до них у суспільстві неоднозначне.

Хвилюючи і творців, і глядачів

Проте найуспішнішим кейсом у документалістиці після 2022-го став феномен Антона Птушкіна — тревел-блогера, який пройшов шлях від відеоблогів до великого екрану. Його «Антарктида» (2025) і «Ми, наші улюбленці та війна» (2024) завдяки бренду режисера вивели неігрове кіно в лідери вітчизняного кінопрокату. Серед професіоналів досі немає консенсусу, чи можна вважати роботи Птушкіна повноцінними фільмами, однак глядацький захват від обох картин важко ігнорувати.

Як важко ігнорувати й той факт, що українська документалістика з початком повномасштабного вторгнення переживає часи піднесення, хвилюючи і творців, і глядачів. Це вже багато років доводить



2000 метрів до Андріївки

популярність фестивалю DocuDays UA, який є важливим майданчиком для показу сучасного неігрового кіно. Наведений у матеріалі перелік зовсім не є вичерпним і зазначена типологія продовжує розширюватися. Ця тенденція, певно, триватиме, допоки не вщухне життєва необхідність до пошуку правди, орієнтирів, опори в реальності, яка з кожним днем розпадається на очах. Саме документалістика стає незамінним інструментом її фіксації, осмислення та формування.

Владислав Бебешко, студент 4-го курсу освітньо-професійної програми «Кінознавство» Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, автор статей про українське кіно, модератор кіноклубу Sense Cinema Club, програмний директор культурно-просвітницького проєкту «1000 хвилин студентського кіно», лавреат Міжнародного студентського кінотелефестивалю «Пролог» за найкращу рецензію.

Спротив російській агресії як основа українських ігрових фільмів

Лариса Брюховецька

Про появу воєнного жанру й фільмів, у яких висвітлено російсько-українську війну, уже чимало написано. Зосередимося на тому, які саме реальні події та особи переплавилися в ігрову стихію і наскільки вдало. На відміну від бойовиків як розважального продукту, українські постановники обрали інший шлях — якомога щільніше поєднати мистецьку правду з реальною. Для цього залучали учасників війни, які б допомогли максимально наблизитися до дійсності.

2017-го український кінорежисер Ахтем Сеітаблаєв відтворив на екрані бої за Донецький аеропорт між українськими військовими, у тому числі бійцями добровольчих формувань, та проросійськими збройними угрупованнями й окупаційними військами. Бої тривали з вересня 2014-го до 22 січня 2015-го; вони стали одними з найзапекліших у війні до 2022 року і глибоко вразили українське суспільство.

У фільмі «Кіборги. Герої не вмирають» немає великих масовок, але є мужність і самовідданість, стійкість і витримка. На екрані постав колективний портрет захисників аеропорту, а кожен із них — складна й по-своєму цікава постать.

Торкнулися болючого нерва

Сеітаблаєв вів на телебаченні передачу «Хоробрі серця», і власне, після спілкування з її героями виник цей задум. Якраз наприкінці 2016 року уряд України почав фінансувати кінематограф і надав кошти на проєкт досвідченого режисера. «Кіборги» залучили до кінотеатрів численних глядачів, які знали про ці події, проте суха інформація — це одне, а емоційне сприйняття персонажів ігрового фільму — зовсім інше.

У стрічці є бойові дії, але водночас «Кіборги» порушують актуальні проблеми, змушують глядача мислити. Автори торкнулися болючого нерва: після успішного відбиття атаки ворога до захисників аеропорту приїжджає офіцер зі штабу й картає їх за порушення перемир'я. Із реального



Черкаси

життя взято концептуальну суперечність між поняттям «війна» та офіційною на той час назвою подій на Донбасі — «антитерористична операція». Ще одна проблема — конфлікт поколінь: командир відділення «Серпень» хоче відправити додому задерикуватого, анархічного «Мажора», але той у відповідь звинувачує командира й загалом старше покоління українців, народжених у СРСР, у тому, що вони, отримавши вільну Україну без війни, не змогли примножити її багатства. Україна не є успішною через продажних політиків і крадіїв, які стали олігархами.

Сценарій Наталя Ворожбит написала на основі розповідей захисників Донецького аеропорту. Вони ж — Кирило Недря («Доцент»), Андрій Шараскін («Богема»), Євген Жуков («Маршал») та Євген Межевікін («Адам») — були й консультантами фільму, не давали схибити. Фахівці високого класу — оператор Юрій Король, художник Шевкет Сейдаметов, продюсерка Іванна Дядюра — зробили все для того, аби фільм правдиво й точно відобразив реальні події. Збудована в передмісті Києва декорація відповідала справжній локації. Актори майстерно втілили образи сміливців. Кінематографісти виконували роботу з ентузіазмом і великою віддачею. «Прочитавши сценарій, усі були настільки готові, що не треба було нічого пояснювати в плані виконання акторських завдань», — підкреслював актор Віктор Жданов, який зіграв добровольця на псевдо «Дід» . Усі персонажі запам'ятовуються, і водночас кожен — це збірний образ, у якому учасники боїв упізнавали себе. Об'єднанню знімальної групи сприяв сам дух захисників аеропорту. Фільм протримався в українському прокаті 21 тиждень і зібрав на той час рекордну касу — 23,3 млн грн. Його придбали США, Канада та низка європейських країн.

Ворожі агенти в рядах українських воїнів

Щоденникові записи нацгвардійця Сергія Башкова з позивним «Індіанець» та роз-

повіді воїнів АТО лягли в основу сценарію Сергія Дзюби й Артемія Кірсанова, за яким режисер Заза Буадзе поставив фільм «Позивний "Бандерас"» (2018). Цього разу йшлося про роботу наших розвідників на сході України влітку 2014 року, пошуки ворожого агента в рядах українських воїнів. До завершального поєдинку головного героя з ворогом фільм тримає в напрузі. Роль головного персонажа Антона Саєнка зіграв актор театру «Віримо!» Олег Шульга. Він переконливий в образі розумного, вправного і кмітливого розвідника, адже сам рік воював добровольцем у 2014 році (повторно мобілізувався у 2022-му). Кінематографістам допоміг Генеральний штаб Збройних Сил України: у зйомках брали участь бійці 57-ї мотопіхотної бригади, були залучені курсанти Військової академії Одеси й ветерани АТО.

Показати не перемогу, а мужність

Упродовж літа 2014 року українські війська успішно звільняли наші території від проросійських бойовиків. Із цією метою вони увійшли й до невеликого міста Іловайськ, стратегічного для визвольної операції, проте так і не змогли повністю взяти його під свій контроль. Тим часом 9 серпня на територію України почали заходити регулярні війська рф (понад 4000 військових російської федерації) і 24 серпня наші захисники опинилися у ворожому оточенні. Внаслідок переговорів було погоджено умови виходу з Іловайська «гуманітарним коридором». Та коли вранці 28 серпня українські військові виходили з оточення, їх накрили вогнем із «градів». За цей злочин з боку росії ніхто не був покараний. Саме цю подію висвітлено у воєнній драмі «Іловайськ 2014: батальйон "Донбас"» (2019), яка на 80% є реконструкцією реальних подій.

Режисер-дебютант Іван Тимченко вміло поєднав гостроту подій з документальністю. Цей повнометражний фільм знято на кошти волонтерів. Учасник подій — громадський діяч, меценат та головний продюсер Тарас Костанчук («Бішут») поставив за мету увічнити своїх побратимів — 59 воїнів, які загинули в боях за Іловайськ. У фіналі показано їхні фото й названо прізвища. Завдання авторів картини було нелегке: показати не перемогу, а трагедію. І мужність воїнів.

Щоб поєднати правду подій з ігровим началом і акторським перевтіленням письменник і журналіст Михайло Бриних ретельно збирав спогади про події і про воїнів добровольчого батальйону «Донбас». Іван Тимченко зумів підібрати й налаштувати творчу групу та звести в органічну цілісність кілька сюжетних ліній і численних персонажів: у фільмі знімалися близько ста учасників бою за Іловайськ — масові сцени відтворювали бійці. Наших захисників зіграли актори Олег Драч («Скіф», Олександр Романенко), Євген Ламах («Самольот», Вадим Антонов), Олександр Мавріц («Шульц», Сергій Шкарівський) та інші.

У бою був поранений у голову Тарас Костанчук і разом з іншим пораненим, «Квентіном», опинився в окупованому Іловайську — їх переховували 90-річна Петрівна та її сусідка Світлана. Тарас Костанчук зіграв себе, повторивши перед кінокамерою пережите. Іван Тимченко й оператор Олександр Земляний зняли фільм на належному рівні кінематографічної культури.

З пацифіста-відлюдника — снайпер

На зйомки воєнної драми «Снайпер. Білий ворон» (2022) режисера Мар'яна Бушана надихнула реальна історія Миколи Вороніна — математика й еколога, випускника Національного університету «Києво-Могилянська академія». З пацифіста-відлюдника він перетворився на військового.

У налагоджене мирне життя героїв вривається ворог, вбиває дружину головного героя і спалює житло. Це трагічна зав'язка драми. Далі йде сама воєнна історія Миколи Вороненка. Він приєднується до українського війська й після наполегли-

вих тренувань стає вправним снайпером. Йому стають у пригоді математичний талант і вміння швидко рахувати в умі відстань до об'єкта спостереження, наміченого для знешкодження. Еволюція героя зумовлена подіями війни. Захищаючи свою землю, він вірить у підтримку вищих сил: «Направ мою руку, Боже, хай знищить усе вороже на цій землі».

Режисер разом із Миколою написав сценарій на основі подій його життя, додавши трохи вигадки для загострення сюжету. У центрі оповіді — еволюція однієї особистості, мирної людини, яка долучилася до ЗСУ і стала кваліфікованим снайпером. Павло Алдошин, котрий зіграв головну роль, під час знімань освоїв професію снайпера, і з 2022-го воює на фронті.

Картина йшла в обмеженому прокаті за кордоном і здобула схвальні відгуки критиків у газетах Los Angeles Times і New York Times, які відзначили майстерність режисера.

«Черкаси» чинитимуть опір

Ще одна реальна історія — спротив моряків тральщика «Черкаси» ВМС України російським агресорам у березні 2014 року — лягла в основу ігрового фільму.

Тоді в командуванні Військово-Морських Сил України творився хаос. Призначений Києвом командувач ВМСУ через добу зрікся української присяги. Вихід військових кораблів із бухти Донузлав у відкрите море заблокувала російська флотилія. У пастці опинилися шість українських суден. Українські моряки здійснили водолазну розвідку і знайшли прохід у відкрите море. Командир «Черкас» Юрій Федаш через посильного передав листа в штаб ВМСУ, та лист опинився в руках зрадників, через що на тому місці було затоплено ще одне водолазне судно. Проте надалі судно «Черкаси» вийшло в гарячу фазу опору, курсувало Донузлавом, а російські військові підходили впритул. Командир «Черкас» розумів, що штурм корабля це питання часу. Тому судно вдруге пішло на прорив — Юрій Федаш хотів вирватись у відкрите море й дійти до Одеси. Російські військові підійшли на захопленому українському буксирі «Ковель» у супроводі двох російських гелікоптерів Мі-35 й розпочали штурм «Черкас». «Черкаси» відкрили неприцільний вогонь, росіяни теж стріляли. Українські моряки оборонялися три години. Коли кермова система тральщика остаточно вийшла з ладу, росіяни ступили на його борт.

Фільм «Черкаси» (2019) дебютанта Тимура Ященка — українсько-польський проєкт. Сценарій написали поляк французького походження Роберт Квільман і Тимур Ященко. Тимур — родом із Черкас, але вже 10 років живе в Польщі. Для нього героями були моряки, які не здалися. Тому він наголошує, що фільм не про героїв, а про самоідентифікацію, внутрішній вибір і тих хлопців на кораблі, і кожного з нас. Капітан тральщика Юрій Федаш не міг піти на поступки ворогу — на противагу зрадникам у вищому керівництві він обстоював честь і гідність ВМС України. На роль Юрія Федаша режисер обрав Романа Семисала, який зізнавався: «Для мене було важливо, щоб це було правдиве висвітлення подій, того моменту, коли за лічені хвилини чи секунди потрібно було приймати доленосні у своєму житті рішення» .

Успіх фільму підтвердила 15-хвилинна овація на Одеському кінофестивалі, а на прем'єрі в Києві присутні аплодували воєнному консультанту стрічки — Юрію Федашу, тоді вже капітану 2-го рангу, який служив у штабі командування ВМС в Одесі.

Гуцул із корейським корінням

Воєнна драма «Мирний-21» (2023) Ахтема Сеітаблаєва — історія спротиву Луганського прикордонного загону російським диверсійним угрупованням у 2014 році. Тоді російські спецслужби та сепаратисти намагалися схилити бійців цього загону зрадити батьківщину й тим самим

повторити кримський сценарій: захопити українські території без бою. Попри брак досвіду, за рішенням чинного командира загін вступив у бій. Прикордонники залишилися вірними присязі та боронили державність України попри родинні зв'язки та всі хитрощі російських спецслужб.

Більшу частину фільму «Мирний-21» знімали в зруйнованій нині військовій частині у Василькові. Режисер ще до зйомок знав виконавців. Один із них — Паша Лі. Його персонаж — це майже він сам. На одному з допитів у фільмі той розповідає свою біографію: батько — кореєць, мати — із Західної України, а сам він — гуцул, який народився в Євпаторії, чим неабияк спантеличує допитувача. Актор загинув на початку березня 2022 року, коли евакуював жителів з Ірпеня. Автори присвятили фільм Паші Лі, який зіграв капітана Осіріса, і для якого ця роль стала останньою, а також усім воїнам, які виборювали свободу та незалежність і змінили своє життя заради мирного майбутнього .

Нелегко, але чесно й самовіддано

У розглянутих тут картинах є чимало спільного: вибудувані на актуальному матеріалі, вони фіксують резонансні події війни, втілюють образи захисників України, на реальних історіях показують глибоку ментальну прірву між українськими захисниками й російськими агресорами, не ігнорують і мешканців Донбасу. Природно, що ці стрічки є реконструкціями, які достовірно відтворюють події та розповідають про воїнів різних військових професій: у «Кіборгах» це бійці спецназу й рядові добровольці, у «Позивному "Бандерасі"» — розвідники, в «Іловайську 2014» — бійці десантно-штурмових груп, у «Черкасах» — моряки, у «Снайпері. Білому вороні» — снайпери, у «Мирному-21» — прикордонники. Їх поєднують риси, упізнавані глядачем: спокійна впевненість у тому, що роблять, готовність до ризику, непохитна воля до перемоги, сміливість.

Українська воєнна драма не повною мірою відповідає загальноприйнятим канонам. По-перше, автори згаданих фільмів не копіюють іноземні зразки, що й зумовлює їхню своєрідність. По-друге, вони знімають кіно не про віддалені в історичному часі події, а про війну, що триває, і це додає емоційної напруги. Результат — органічне злиття документальної основи й ігрової стихії. По-третє, і головне — кінематографісти акцентують на тому, що війна, яку веде Україна, справедлива, тому прагнуть якомога повніше розкрити образи її мужніх захисників.

Ставити воєнні драми нелегко, але українські кінематографісти роблять це чесно й самовіддано, у тісній співпраці з воїнами ЗСУ, які їх консультують і нерідко самі знімаються, іноді навіть у головних ролях.

Лариса Брюховецька, головна редакторка журналу «Кіно-Театр», старша викладачка кафедри культурології та керівниця Центру кінематографічних студій Національного університету «Києво-Могилянська академія», авторка численних публікацій і книг, упорядниця й редакторка колективних збірників і монографій, присвячених українському кіно.

Кіно травмуючої дійсності: як український кінематограф знаходить мову для незавершеної катастрофи

Алла Демура

Майже все світове воєнне кіно розповідає про те, що вже сталося. Навіть якщо на екрані вибухають снаряди, між подією та її зображенням існує дистанція — історична, емоційна або хоча б часова. Автор знає, чим закінчилася війна. Глядач теж. Український кінематограф останніх років опинився в принципово іншій ситуації. Фільми створюються тоді, коли сама історія ще не завершена, під час війни, яка триває, а герої, автори і глядачі живуть в одному часовому вимірі. Майбутнє невідоме нікому.

Саме це спонукало мене запропонувати поняття «кіно травмуючої дійсності». Йдеться не тільки про фільми на тему війни. Звичні визначення описують лише предмет розмови, а не спосіб існування самого фільму. Для кіно травмуючої дійсності принциповою є травматична подія, яка ще не перейшла в минуле. Вона продовжується, визначаючи час, простір і щоденне життя людей.

Особливість сучасного кіно полягає і в тому, що воно народжується в епоху безперервного медіапотоку. Війну документують не лише режисери, а й військові, журналісти, волонтери, цивільні. Екран більше не є місцем, де подія вперше стає видимою. Він стає простором її осмислення. Режисер сьогодні не стільки повідомляє про трагедію, скільки шукає художню форму для досвіду, який переживають мільйони людей.

Змінює ритм і стає середовищем існування

Через це війна в кіно травмуючої дійсності рідко постає як послідовність героїчних подвигів чи драматичних кульмінацій. Вона проникає в побут, змінює ритм, руйнує звичні простори і стає середовищем існування. Люди працюють, народжують дітей, закохуються, ховають близьких, чекають новин — і все це відбувається всередині катастрофи, а не після неї. Це змінює

саму кінодраматургію. У традиційному воєнному кіно війна часто є випробуванням, яке герой має пройти. У кіно травмуючої дійсності вона перестає бути окремою подією і стає умовою існування. Тому нерідко присутнє тривале очікування, а головне питання вже не в тому, хто переможе, а як залишитися людиною в цих обставинах.

У традиційному воєнному кіно війна часто є випробуванням, яке герой має пройти. У кіно травмуючої дійсності вона перестає бути окремою подією і стає умовою існування. Тому нерідко присутнє тривале очікування, а головне питання вже не в тому, хто переможе, а як залишитися людиною в цих обставинах.

Однією з ключових рис цього кінематографа є відкритість майбутнього. Автор не знає, чим завершиться війна, як складуться долі людей, про яких він розповідає, і чи не доведеться змінювати власний задум уже після завершення зйомок. Ця принципова незавершеність надає навіть художнім фільмам особливої етичної напруги.

Не реконструює трагедію, а існує всередині неї

В «Атлантиді» (2019) Валентина Васяновича війна формально вже завершилася, але її наслідки визначають кожен день життя героїв. Робота з пошуку тіл стає буденністю, а довгі нерухомі кадри створюють відчуття завмерлого часу.

У «Клондайку» (2022) Марини Ер Горбач оселя перестає бути місцем безпеки. Будинок, що опинився на лінії вогню, більше не захищає своїх мешканців. Простір дому перетворюється на частину війни, а вагітність головної героїні лише підсилює відчуття, що майбутнє не має жодних гарантій.

Документальне кіно ще виразніше демонструє цей принцип. «20 днів у Маріуполі» (2023) Мстислава Чернова не реконструює трагедію, а існує всередині неї. Режисер переживає події разом із людьми, які не знають, чи зустрінуть наступний день. Документальний образ стає формою присутності в теперішньому.

Анімація своїми засобами передає цю особливу природу травми. У фільмі Анастасії Фалілеєвої «Я померла в Ірпені» (2024) реалістичне зображення поступається місцем мінливим, деформованим образам. Так пам'ять намагається осмислити досвід, який ще не встиг перетворитися на спогад.

Водночас це явище не обмежується українським кінематографом. Сирійський документальний фільм «Для Сами» (2019) Ваад аль-Катеб демонструє подібний спосіб існування екранного образу. Облога Алеппо ще триває, авторка одночасно є свідком, учасницею й оповідачкою власної історії. Катастрофа ще не має фіналу, і саме це визначає драматургію фільму.

Особливий тип авторської відповідальності

Однак не кожне кіно, яке оповідає про війну чи насильство, належить до кіно травмуючої дійсності. Наприклад, «Кіборги...» (2017) Ахтема Сеітаблаєва будуються навколо завершеної бойової місії, а «Плем'я» (2014) Мирослава Слабошпицького досліджує універсальну систему насильства, а не досвід життя всередині історичної катастрофи. У цих фільмах діють інші художні принципи.

Режисер у кіно травмуючої дійсності не може зайняти позицію всезнаючого оповідача. Він сам є учасником історичного моменту. Його погляд також перебуває під



Клондайк

впливом страху й невизначеності. Тому кіно травмуючої дійсності — це не лише особливий часовий режим існування фільму, а й особливий тип авторської відповідальності.

Український кінематограф сьогодні стає однією з найважливіших лабораторій нової кіномови. Досвід тривалої війни змушує режисерів шукати художні рішення для того, що ще не завершене та не піддається звичному наративному впорядкуванню і що може виявитися важливим не лише для національної культури, а й для розвитку світового кінематографа.

Називаючи це явище, ми окреслюємо новий тип кінематографічного досвіду, чиє завдання полягає в тому, щоб зберегти теперішнє, поки воно ще не стало пам'яттю.

Алла Демура (PhD), кінознавиця, дослідниця українського кінематографа, авторка концепції «кіно травмуючої дійсності». Режисерка та сценаристка короткометражних фільмів, присвячених культурно-історичній пам'яті, міжкультурним зв'язкам та осмисленню особистої історії. Навчалася режисурі та продюсерству в New York Film Academy та Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF. Досліджує сучасне українське кіно, естетику травми та способи репрезентації досвіду незавершеної катастрофи.

Людина на роздоріжжі історії: моральна чутливість сучасного українського кіно в паралелях зі східноєвропейським

Максим Клопенко

Серед сучасного упадку людського духа,
внаслідок довголітніх страхіть і жорстокості
Світової війни тяжко приходиться жити людині,
в якої жива душа й чутливе серце.

Осип Турянський, 1922

Історія та мистецтво завжди перебували в тісному взаємозв'язку, а кінематограф, як один із найчутливіших способів відтворення дійсності, не втомлювався гостро реагувати на суспільні потрясіння, звертаючись до людини на перехресті історичних змін. У такій драматичній точці сьогодні перебуває Україна, адже її суспільство переживає найтяжче випробування періоду своєї незалежності.

Нестерпна внутрішня драма

Після початку російсько-української війни у 2014 році, й особливо після повномасштабного вторгнення у 2022-му, війна закономірно стала центральною темою сучасного українського кіно. Її екранний досвід завжди відкриває складність людської природи й тому найцікавіші українські фільми останніх років часто розповідають про людину, яка проходить через моральне випробування війною, через іспити свого сумління. Ця нестерпна внутрішня драма нині є головним предметом художнього осмислення багатьох українських фільмів.

Серед яскравих прикладів останнього десятиліття — творчість Валентина Васяновича, який проникливо працює з темою травми й зумовленого війною морального самопочуття людини у фільмах «Атлантида» (2019) та «Відблиск» (2021); Максима Наконечного, який у стрічці «Бачення метелика» (2022) розповідає про подолання особистого морального випробування війною, складний шлях до духовного зцілення; Наталки Ворожбит, яка в «Поганих дорогах» (2020) звертається до історій пересічних людей, котрі в умовах війни змушені ухвалювати складні рішення, визначати не лише власну подальшу долю, а й межі своєї людяності; Марини Ер Горбач, яка в «Клондайку» (2022) переконливо відображає відчуття невизначеності цивільних у зоні бойових дій, їхнє щоденне співіснування поряд з «лихоманкою» війни; Дмитра Мойсеєва з його «Сірими бджолами» (2024), де буденність життя головних героїв дійсно перебуває під зна-



Сірі бджоли

ком «моральної тривоги»; Жанни Озірної та її «Медового місяця» (2024) — історії переживання початку повномасштабного російського вторгнення на прикладі молодого подружжя. Своєю чергою провідне українське документальне кіно так само уважно досліджує стан людини, яка живе в умовах тривалого збройного протистояння. Це помітно в роботах Мстислава Чернова, Ольги Журби, Аліни Горлової, Ірини Цілик та інших авторів. Попри відмінність підходів, усі вони прагнуть осмислити вразливе становище особистості, її здатність зберігати моральну стійкість.

Моральний неспокій

Через обережний морально-етичний погляд українське кіно підтверджує свою належність до європейського контексту, зокрема вступає в діалог з традиціями кіно Східної Європи. У різні історичні періоди кіно цього регіону виконувало роль своєрідного «морального компаса», реагуючи на суспільні кризи та життя в умовах несвободи, як-от польське кіно «морального неспокою». Його найвідоміші режисери — Кшиштоф Кесльовський, Кшиштоф Зануссі, Анджей Вайда, Агнешка Голланд — зробили моральний конфлікт однією з головних тем своїх фільмів. І невипадково саме східноєвропейське кіно виробило чутливість до цієї проблематики, адже в його основі — історія народів, які століттями переживали війни, окупації, втрату державності та життя під владою авторитарних режимів.

Мотиви «морального неспокою» завжди посідали одне з центральних місць у чеському кінематографі — згадаємо хоча би творчі здобутки Мілоша Формана, Їржі Менцеля, Юрая Герца, Карела Кахині, Їржі Мадла.

Увагою до морально-етичних та соціально-політичних проблем вирізняється угорський кінематограф Іштвана Сабо, Золтана Фабрі, Марти Месарош, Кароя



Бачення метелика

Макка, які завжди розповідали у своїх фільмах про людяність і моральний вибір.

Гостра соціально-етична проблематика є невід'ємною складовою румунського кіно, що простежується і в митців «румунської нової хвилі» — Крісті Пую, Крістіана Мунджіу, Корнеліу Порумбою, а також їхніх послідовників Раду Жуде, Богдана Мурешану та інших.

Великі історичні зміни починаються не в урядових кабінетах

У підсумку значна частина східноєвропейських фільмів зосереджується на універсальній проблемі взаємозв'язку особистості з історією та її відповідальності за власний життєвий вибір. Відчуття «моральної тривоги» й постійної внутрішньої напруги стало їхнім емоційним нервом. Українська традиція з її емоційною чутливістю, глибоко вкоріненим прагненням до свободи й національного самоствердження всупереч безперервним загрозам існуванню, цілковито вписується в цю культурну площину, адже йдеться про спільні з українським кіно філософські паралелі та ціннісні орієнтири: зосередженість на темах морального вибору, людської довіри, совісті, відповідальності і спротиву несправедливості.

Колись польський кінематограф «морального неспокою» нагадав Європі, що великі історичні зміни починаються не в урядових кабінетах чи на політичних трибунах, а з внутрішнього занепокоєння людини, з її сумнівів та тривог. Сьогодні ці міркування по-своєму продовжує українське кіномистецтво. Його чутливі герої випробовують власне сумління і цим виявляються дивовижно близькими глядачеві. Проникливий і чуйний погляд наближає його до традицій європейського гуманістичного кінематографа, де головною цінністю завжди залишається людська особистість. Саме про це сьогодні говорить українське кіно, й у своїй оповіді про трагічну мандрівку людини крізь небезпечні води історії вселяє надію на омріяне повернення до власного мирного берега.

Максим Клопенко (PhD), кінознавець, викладач кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Автор наукових публікацій з історії кіно, дослідник польського кінематографа «морального занепокоєння». Коло інтересів: історія і теорія світового та українського кіно; кінематограф Східної Європи; авторське кіно в контексті філософії екзистенціалізму; суспільно-політична та морально-етична проблематика в кіномистецтві.

Хто вкрав нашу юність? У пошуках свого покоління

Оксана Предаченко

«Діти — наше майбутнє» — фраза-кліше, яка, проте, не втратила значення. Ще античні філософи розглядали виховання молодого покоління як одну з фундаментальних умов побудови здорового суспільства, наголошуючи на важливості мистецтва у формуванні особистості. Одним із наймасовіших видів мистецтва сьогодні є кінематограф, що володіє потужною силою впливу на глядача. Екранні образи не лише віддзеркалюють суспільство, а й формують уявлення людини про себе, своє покоління і майбутнє. Тож в умовах екзистенційної загрози існуванню України варто замислитися: яке місце в цьому фундаменті посідає кіно, адресоване тим, кому належить визначати найближче майбутнє?

Український кінематограф демонструє парадоксальну ситуацію: дитяча аудиторія ніколи не залишалася цілковито поза увагою, тоді як підлітки та юнацтво — глядачі на межі дитинства й дорослості — у період формування особистості, пошуку ідентичності та першого кохання залишаються одним із найменш представлених сегментів.

Упродовж Незалежності окремі режисери все ж зверталися до теми складного переходу в доросле життя, осмислюючи його на тлі суспільних катаклізмів та історичних травм. Ці стрічки дають змогу простежити, як українське кіно бачило юність і яке майбутнє їй пропонувало. Нерідко цей етап постає як досвід вимушеного й передчасного дорослішання. Відтак зосередимося на таких фільмах.

Одним із прикладів є «Дика любов» (1993) Вілена Новака. Дорослішання тут відбувається на тлі болісного переходу суспільства до Незалежності, коли дорослий світ постає не джерелом безпеки й опори, а частиною нестабільності. Тому «Дика любов» є водночас кінематографічним документом свого часу й ранньою репрезентацією юності в суспільстві, яке саме ще не визначило свій вектор руху.

Показовими для цієї теми є також стрічки Володимира Тихого «Мийники автомобілів» (2001) та «Зелена кофта» (2013), які демонструють юного героя в середовищі, де бездіяльність дорослих та державних інституцій змушує його самостійно шукати справедливості, вдаючись до радикальних дій.

Особливо виразної форми мотив набуває в «Племені» (2014) Мирослава Слабо-



Ти мене любиш?

шпицького. Вихованці інтернату існують у майже автономному світі, де традиційні правила та соціальні норми втратили силу. «Плем'я» продовжує лінію кіно, де юні герої змушені передчасно зіткнутися з жорстокістю дорослого світу.

Дискомунікація, дезорієнтація

У фільмі «Стоп-Земля» (2021) режисерка Катерина Горностай поміщає в центр оповіді проблеми сучасного підлітка, особливе місце серед яких посідає дискомунікація, що проявляється не лише в стосунках із батьками та однолітками, а й у розумінні власних емоцій та тілесності. Тому органічна форма «Стоп-Землі» — короткі інтерв'ю, що дають персонажам змогу нарешті бути почутими.

Уже в умовах війни на екрани виходять три виразні картини-рефлексії про дорослішання у 1990-х. У «Я і Фелікс» (2022) Ірини Цілик, «Ти мене любиш?» (2023) Тоні Ноябрьової та «Назавжди-назавжди» (2023) Анни Бурячкової це десятиліття по-різному постає як час, коли дорослий світ виявився дезорієнтованим, а дітям і підліткам доводилося самостійно вибудовувати уявлення про безпеку, близькість і дорослість.

У «Я і Фелікс» крах радянської держави та перші кроки Незалежності транслюються через поведінку та взаємини старших, від яких залежить життя дитини. Особливо промовистою є постать Фелікса — потенційної батьківської фігури, що виявляється людиною з невизначеним минулим і майбутнім.

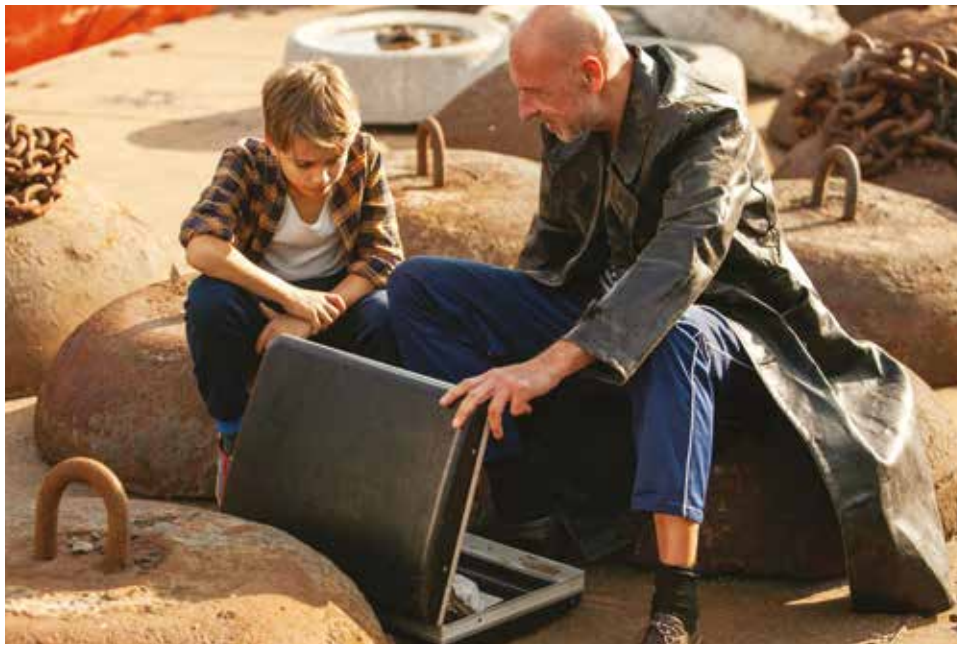
Сам на сам із собою

У «Ти мене любиш?» цей досвід представлений уже з позиції юної героїні, яка прагне якомога швидше увійти у світ дорослості. Та очікувана свобода обертається побутовою невлаштованістю й відповідальністю за власне виживання. Кіра поступово бачить у рідних таких само розгублених людей, як і вона сама. На своєму шляху героїня ставить запитання: «Ти мене любиш?», проте не отримує на нього відповіді. Так фільм фіксує час, коли потреба виживання відсувала на другий план потребу в любові, близькості та емоційній безпеці.

Врешті тему рефлексій над 1990-ми завершує «Назавжди-назавжди» (2023) Анни Бурячкової. У фільмі майже повністю відсутній дорослий світ і юні герої опиняються сам на сам із собою. Підлітковий колектив постає як своєрідне замкнене суспільство, де межі дозволеного визначаються не соціальними звичаями, а неписаними «законами вулиці».

Коли ніхто не обіцяє безпечного майбутнього

Розглянуті фільми виявляють спільну тенденцію: дорослі перестають бути авторитетом, а світ українського юнацтва на екрані не обіцяє безпечного майбутнього. Суспільно-політичні зміни, слабкість



Я і Фелікс

державних інституцій, беззаконня й байдужість змушують героїв дорослішати передчасно, непочутими та самотніми. Та важливо, що вони не залишаються пасивними спостерігачами власного життя, а намагаються змінити своє становище, готові діяти, коли закон чи дорослий світ виявляються неспроможними відновити справедливість.

Таким чином, ці картини представляють покоління, яке, попри розгубленість та несприятливі обставини, продовжує шукати власний шлях і чинити опір безвиході. Особливо сьогодні, коли війна буквально краде пору дорослішання молодих українців, необхідне кіно, здатне цей час становлення зафіксувати і зберегти. Юність заслуговує на уважність і на щасливе продовження.

Оксана Предаченко, кінознавиця, магістрантка кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, брендменеджерка видавництва ArtHuss. Коло наукових інтересів: українське кіно для дітей та юнацтва, образ дитини в кінематографі.

Війна як режисура: як керують увагою, страхом і волею людини

Іван Канівець

Війна і кіно здаються речами майже протилежними. Війна руйнує реальність, кіно її створює. Військо асоціюється з дисципліною, наказом і підпорядкуванням, режисура — з уявою, індивідуальністю та свободою. І все ж історія раз по раз зводить ці два світи разом.

Після Першої світової до кіно прийшли люди з безпосереднім військовим досвідом. Жан Ренуар служив у французькій кавалерії, був поранений, згодом став льотчиком-розвідником, а вже після війни почав режисерську кар'єру. Фріц Ланг воював в австро-угорській армії, був поранений і наприкінці війни почав писати для кіно. Після Другої світової Самюел Фуллер — піхотинець 1-ї дивізії армії США, учасник боїв у Північній Африці, Сицилії, Нормандії та Західній Європі — став одним із найбільш самобутніх американських режисерів.

Інші великі режисери — Джон Форд, Вільям Вайлер, Джордж Стівенс — прийшли на війну вже відомими кінематографістами. Вайлер літав на бойові завдання разом з екіпажами американських бомбардувальників, Стівенс очолював підрозділ армійських кінооператорів, який пройшов Європою і знімав, зокрема, звільнення Дахау; Форд також служив і знімав війну.

Із цього, звісно, не випливає, що для успіху в кіно треба побувати на війні. Пояснення значно прозаїчніше: дві світові війни мобілізували мільйони чоловіків, і величезна частина покоління, з якого формувалися європейські та американські кінематографісти, мала військовий досвід.

Якості, однаково корисні й у війську, і в кіно

Кіновиробництво — це не лише творчість. Знімальний майданчик нагадує складну

систему, де десятки або сотні людей мають виконати різні завдання в дуже конкретний момент. Сонце сідає, оренда локації закінчується, актор має лише кілька годин, техніка коштує грошей, а помилка одного відділу може зупинити роботу всіх інших.

Тут дисципліна зовсім не ворог мистецтва. У виконавських і середніх ланках кіновиробництва надзвичайно цінні якості, добре знайомі будь-якій організації: відповідальність, точність комунікації, вміння працювати в команді, витривалість, здатність швидко адаптуватися, розуміння загального завдання і, можливо, найважливіше — надійність.

Отже, здібності, які цінуються в армії, важливі й у кіновиробництві. На майданчику мало користі від блискучого фахівця, на якого не можна покластися в критичний момент. Він повинен не тільки добре виконувати свою роботу, а й розуміти, що є частиною загального виробничого процесу.

На перший погляд, аналогія між військовою структурою та виробництвом кіно закінчується там, де починається власне творчість. Адже режисер має сумніватися в готових рішеннях, порушувати правила, шукати... Жорстка дисципліна, звичка діяти за інструкцією і беззаперечно підкорятися можуть здатися тут навіть перешкодою. Можна було б припустити, що військовий досвід допомагає доброму організатору зйомок, але заважає художнику.

Проте це справедливо лише тоді, коли військове мистецтво зводять до слухняності

Військова теорія вищого рівня говорить майже про протилежне. Командир діє в умовах неповної інформації, дефіциту часу, обмежених ресурсів і постійної зміни обставин. Карл фон Клаузевіц називав різницю між війною на папері та реальною війною «тертям»: навіть прості речі в реальності стають складними.

Те саме знайоме кожному режисеру. Ідеально складений план зйомок стикається з погодою, хворобою актора, несправною технікою, невдалою сценою, яка на майданчику раптом не працює. Іноді те, що прекрасно виглядало в сценарії, у реальності виявляється мертвим.

Тому хороший план — не той, який треба виконати за будь-яку ціну. Хороший план дозволяє зрозуміти, що в ньому головне, а чим можна пожертвувати. Режисер, як і командир, повинен відрізняти мету від способу її досягнення.

Саме тут особливо цікаві Сунь Цзи та Безіл Ліддел Гарт. Сунь Цзи вважав найвищою формою військової майстерності здатність зламати опір противника без прямого зіткнення. Ліддел Гарт через століття розвивав ідею «непрямого підходу»: замість удару туди, де ворог найсильніший, треба порушити його рівновагу, змусити неправильно оцінити ситуацію і втратити свободу рішення.

Людська увага

У кіно, звісно, немає противника, якого треба перемогти. Але є людська увага, а вона обмежена. Режисер не може змусити глядача однаково уважно бачити все. Він вирішує, що показати, що залишити за кадром.

Якщо ми бачимо налякане обличчя, а потім двері, що повільно відчиняються, монтаж уже створює загрозу — навіть якщо за дверима нічого страшного немає. Саме на очікуванні тримається значна частина кінематографічної напруги. Якщо небезпека відома глядачеві, але не герою, виникає один тип напруження, якщо її не бачить ніхто — інший.

Режисер працює не лише з подіями, а й із розподілом інформації про них. Хто що знає? У який момент? Що залишається за межами кадру? На чому затримується увага?

Організація причин і наслідків

Подібні питання постають і перед військовим командуванням. Противник також

бачить лише частину картини. Він отримує фрагменти інформації з розвідки, спостережень, повідомлень, дій супротивника й намагається скласти з них цілісну історію. Помилка в цій роботі може дорого коштувати.

Військовий стратег керує тим, як організувати свою операцію і як ворог сприймає реальність. У кіно для цього існує монтаж.

У кіно, звісно, немає противника, якого треба перемогти. Але є людська увага, а вона обмежена. Режисер не може змусити глядача однаково уважно бачити все. Він вирішує, що показати, що залишити за кадром.

У війні — маневр, маскування, демонстративні дії, дезінформація. Так само, як фільм складається з послідовності кадрів, військова операція теж складається з послідовності подій, значення яких противник намагається інтерпретувати. Рух військ може бути справжньою підготовкою до наступу або ж демонстраційним маневром. Відступ може означати поразку або бути спробою заманити противника в невигідне положення. Розподіл сил між резервом та бойовою лінією може виявитися слабкістю, а може стати запорукою успішного удару.

Монтаж у кіно особливо добре демонструє, наскільки сильно значення залежить від контексту. Один і той самий кадр може викликати різні емоції залежно від того, у якій послідовності розташований. Саме тому монтаж — це не просто технічне склеювання зображень. Це спосіб організації причин і наслідків у свідомості глядача.

У цьому сенсі монтаж дуже близький до стратегічного мислення, як його описують військові теоретики. Значення окремої дії залежить від того, що було перед нею, що очікується після і яку картину з фрагментів складає спостерігач.

Інтерпретація того, що відбувається

А ще є простір поза кадром. Кінокадр завжди має межі, за ними продовжується світ, якого глядач не бачить. Талановитий режисер використовує цю невидиму частину простору не менш активно, ніж видиму. Звук кроків за дверима може бути важливішим за те, що показано на екрані.

На війні невідоме також набуває сили. Підрозділ, чиє розташування противник знає, має певну бойову цінність. Але резерв, про який противник не знає, створює ще й психологічну загрозу. Він існує одразу в багатьох можливих місцях — у свідомості того, хто намагається передбачити наступний крок.

Отже, боротьба на війні відбувається не лише за територію. Вона відбувається ще й за інтерпретацію того, що відбувається.

Не менш важливим є ритм.

У фільмі режисер може довго затримувати розвиток подій, накопичуючи напруження, а потім різко прискорити монтаж. Глядач не встигає спокійно аналізувати побачене й переходить до емоційної реакції. Саме тому сцени погоні, бою чи катастрофи часто будуються на швидкій зміні планів, різких змінах напрямку руху, звуку та масштабу.

Психологічно схожий ефект має військова раптовість. Людині потрібен час, щоб зрозуміти нову ситуацію, оцінити її й ухвалити рішення. Якщо ситуація змінюється швидше, ніж відбувається адаптація, виникає відчуття втрати контролю. Страх породжує не тільки небезпека, часто сильніше діє невизначеність.

Де буде наступний удар? Наскільки сильний противник? Чи існують резерви? Чи можна довіряти власній інформації? Чи контролює командування ситуацію?

У трилері режисер ставить перед глядачем майже ті самі психологічні питання. Найстрашнішим часто виявляється не чудовисько, яке ми добре бачимо, а темний коридор, у якому воно може з'явитися.

Отже, і командувач, і кінорежисер працюють із людською увагою. Обидва знають, що людина не здатна однаково уважно стежити за всім. Коли увага спрямована в один бік, інша частина простору залишається неконтрольованою.

Вміння бачити ціле

Саме тому успіх закладається раніше за безпосередній контакт. Він починається тоді, коли одна сторона задає іншій власний темп, провокує її природні реакції замість обдуманої дії і поступово звужує простір можливих рішень.

Отже, найцікавіша подібність між мистецтвом кіно і військовим мистецтвом лежить не в дисципліні й не в командуванні людьми.

Вона — у вмінні бачити ціле, коли інші бачать окремі епізоди; визначати головне; розподіляти обмежені ресурси; передбачати реакцію і залишати собі свободу змінити задум, коли реальність відмовляється виконувати сценарій, і в цілому впливати на те, як інший сприймає ситуацію і реагує на неї.

Проте існує і суттєва відмінність. Режисер майже повністю контролює інформацію, яку отримує глядач. Військовий командувач такого контролю не має. Перед ним — противник, який також думає, приховує наміри, створює власні «кадри» реальності й намагається передбачити його рішення. Тому війна більше нагадує фільм, у якому одночасно працюють два режисери, кожен намагається змусити іншого зіграти роль у власному сценарії.

Іван Канівець — кінорежисер, автор і дослідник, який працює з історичною пам'яттю, архівним кіно та візуальною історією України. Автор документальних проєктів «Тризуб Нептуна», «Українська революція за спогадами Всеволода Петріва», історичного проєкту «Генерація волі», а також роману «Циндао-Відень-Київ» та посібника «Варіативне кіно». Нині — докторант Кельнського університету, де досліджує українські архівні кіноматеріали 1917–1920 років.

З Дніпра видно Україну.
Анімаційний світ Микити Лиськова

Людмила Новікова

Географію української анімації донедавна можна було описати двома містами. Вона народилася наприкінці 1920-х на Одеській кінофабриці ВУФКУ. Після тривалої перерви анімаційне виробництво відновилося 1959 року в Києві — на «Київнаукфільмі», з якого пізніше виросла студія «Укранімафільм». Згодом її місце посіли приватні кіностудії. І до 2000-х Київ утримував статус анімаційної столиці України. Але далі в нього з'явився потенційний конкурент на сході — промислове місто Дніпро (до 2016-го — Дніпропетровськ).

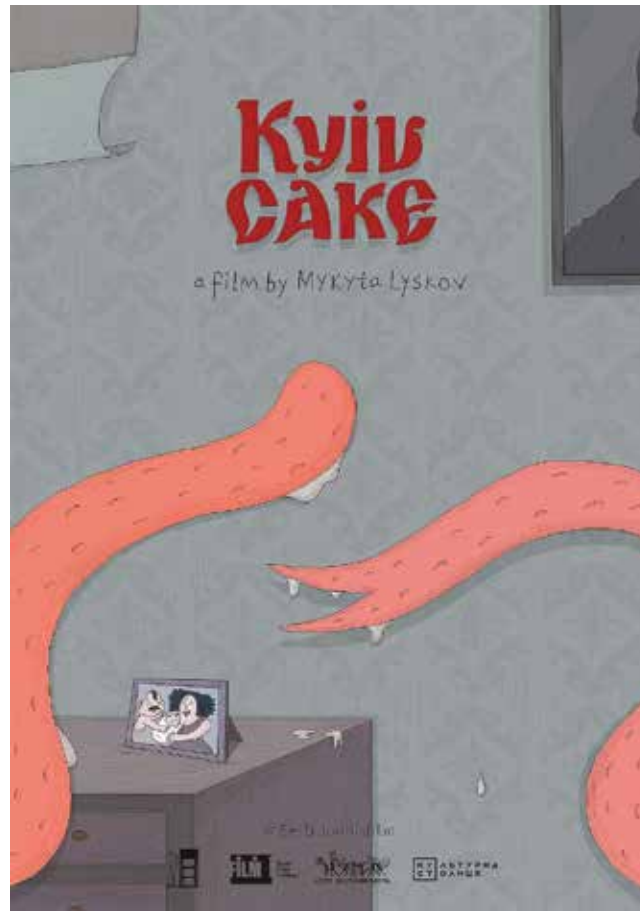
Спочатку там був лише один, але доволі продуктивний митець — Микита Лиськов. Колись він мусив поїхати з Дніпра до Києва, щоб здобути професійну освіту аніматора. Після навчання, однак, повернувся. Факт свого становлення Лиськов пояснює парадоксально: «Мені здається, я виріс із відсутності культури в Дніпрі. Там настільки нуль, що це провокує щось робити».

Знак дому

Цей «нуль» не варто розуміти буквально. Радянський Дніпропетровськ був потужним індустріальним та інтелектуальним центром, містом стратегічної ракетно-космічної промисловості. Але його культурне життя було значно менш інтенсивним, ніж у Києві, Одесі чи Львові. Саме це специфічне міське середовище — спальні райони, радянська спадщина, постіндустріальна нудьга, побутова винахідливість і абсурдні прояви повсякденного життя — стало матеріалом анімації Лиськова.

Його проривний фільм «Кохання» (2019) можна розглядати як своєрідний психогеографічний портрет Дніпра. Місто пізнається не лише за монументами, а й за деталями, яких не знайти на туристичних листівках. Одна з них — тиражовані на стінах будинків контакти пічника, який пропонує свої послуги. Для дніпрян цей майже анекдотичний напис перетворився на безпомилковий знак дому.

Поруч із такими інтимними кодами Лиськов працює з великими знаками пострадянської свідомості. Пам'ятник Леніну на очах у глядача зазнає трансформації — і місто отримує пам'ятник символові на-



ціонального відродження Тарасові Шевченку. З решток радянської символіки народжується ядерний вибух. Троє молодих чоловіків тим часом безцільно сидять, лускають насіння, п'ють пиво й нудьгують. Побутове, історичне, політичне й катастрофічне існують тут одночасно.

Анімація потрібна для неможливого

Лиськов сам дає ключ до цієї естетики, коли зізнається, що в якийсь момент українська реальність стала для нього настільки абсурдною, смішною і «мультяшною», що все вже було готове — залишалося намалювати. Йому нецікава анімація, яка просто стежить за героєм: це, каже режисер, можна зробити в ігровому кіно. Анімація потрібна йому для неможливого — щоб за лічені хвилини вмістити таку концентрацію образів і сенсів, на яку повнометражному ігровому чи документальному фільму знадобилося б значно більше часу. Саме тому його фільми «розпаковуються» після другого й третього перегляду.

Сюрреалізм і внутрішня трансформація

У «Київському торті» (2025) ця авторська мова переходить у реальність повномасш-

табної війни. Уже сама назва є грою сенсів. «Київський торт» — знаменита кондитерська візитівка української столиці, у радянські часи це престижний гостинець, а сьогодні ще й продукт фабрики Roshen, що неминуче додає назві політичних конотацій. Проте дія фільму відбувається не в Києві. Це історія небагатої родини — батька, матері й сина — зі спального району Дніпра напередодні російського вторгнення.

І тут повсякдення знову миттєво набуває сюрреалістичних рис. Мати дивиться, як електричний лічильник хижо шкірить ікла, намагаючись відкусити черговий шматок родинного бюджету. Вона кухонним ножем відтинає його ласо висунутий язик, варить і годує ним сина.

До певного моменту у фільмі немає навіть натяку на демонстрацію патріотизму — ані в персонажів, ані в авторській інтонації. Але російська ракета вбиває батьків головного героя. І тоді Лиськов одним анімаційним образом робить видимим те, що досі залишалося невисловленим: у венах молодого чоловіка замість крові тече ріка українських тризубів. Він встає на захист своєї малої і великої батьківщини. Національна належність проступає не в зовнішній атрибутиці: вона проявляється в момент граничної втрати. Сам режисер говорить, що після початку російського вторгнення переосмислив власний життєвий досвід і ця внутрішня трансформація стала основою фільму.

Географія кіновиробництва

«Київський торт» водночас показує, наскільки змінилася сама географія кіновиробництва. Фільм є українсько-естонською копродукцією. Лиськов працював над проєктом, обмінюючись матеріалами з командою в Естонії через мережу. Дуже локальна історія виявилася зрозумілою міжнародній аудиторії. Лиськов сам говорить про спальні райони як про «окремий всесвіт» і водночас зауважує, що глядачі за кордоном упізнають у цьому світі себе. Фільм було представлено цього року в конкурсній програмі Міжнародного кінофестивалю в Клермон-Феррані, а також включено до short list 39-ї Європейської кінопремії European Film Awards.

Сьогодні Лиськов уже не єдиний міжнародно помітний аніматор із Дніпра. Представниця молодшої генерації Анастасія Фалілеєва здобула міжнародне визнання фільмом «Я померла в Ірпені» (2024). Отже, Дніпро дедалі важче сприймати як випадкову точку на карті української авторської анімації.

А сам Лиськов продовжує цей рух майже символічно. Колись він мусив їхати з Дніпра до Києва, бо в рідному місті не було де вчитися анімації. Тепер він викладає її студентам у Дніпрі, створивши власну навчальну систему на основі, зокрема, педагогічного досвіду культового естонського режисера Прійта Пярна. А потреба підготувати для студентів освітню програму спонукала його до написання історії української анімації. Нині він разом із канадським дослідником і фестивальним куратором Крісом Робінсоном готує до видання книгу, присвячену сторіччю української анімації, до якої Дніпро нині активно долучається.

Людмила Новікова, (PhD), українська кінознавиця, завідувачка кафедри продюсерства аудіовізуального мистецтва та виробництва Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Досліджує універсалії і національну ідентичність в екранних мистецтвах, історію українського та світового кіно. Членкиня Національної спілки кінематографістів України, Спілки кінокритиків України та Міжнародної федерації кінопреси (ФІПРЕССІ).

Не стати «жертвою»: «Сліди» Аліси Коваленко

Анастасія Канівець

Масові зґвалтування були і, на жаль, залишаються одним із найпоширеніших воєнних злочинів. За даними Офісу генерального прокурора України, станом на 30 червня 2026 року зафіксовано 403 випадки сексуального насильства, пов'язаного з конфліктом (СНПК); утім, йдеться лише про офіційно зареєстровані випадки, реальна ж цифра може бути набагато вищою. Увагу громадськості привертають зазвичай сам факт злочину й перспективи покарання винних — але на маргінесах її лишається життя постраждалих «після».

Саме на «після» зосереджується документальний фільм Аліси Коваленко й Марисі Нікітюк «Сліди» (2026) — колективний кінопортрет шістьох жінок, котрі після пережитого сексуального насилля з боку російських військових перебувають на шляху психологічного відновлення. Героїні стрічки Ірина Довгань, Ольга Черняк, Тетяна Василенко, Галина Тищенко, Людмила Мефодіївна Мимрикова та Ніна — жінки різного віку, різного життєвого досвіду, яких єднає не лише пережите, але й рішення відкрито говорити про нього, а в підсумку добитися справедливості.

Несторонній спостерігачка

Кінострічка народилася як проєкт SEMA Ukraine, спільноти постраждалих від сексуального та гендерно зумовленого насильства в умовах війни. Цю ГО було сформовано у 2019 році в межах глобальної мережі SEMA NETWORK, заснованої міжнародною організацією «Фонд доктора Деніса Муквеге». Саме завдяки гранту Фонду на документування злочинів проти людяності й було створено «Сліди». Режисерська кандидатура була очевидною від початку. Нею стала членкиня правління SEMA Ukraine Аліса Коваленко — відома кінорежисерка-документалістка, у доробку якої є низка фільмів про російсько-українську війну: «Аліса в країні війни» (2015), «Ми не згаснемо» (2023), «З любов'ю з фронту» (2025) (усі відзначені міжнародними нагородами). Документуючи події початку війни у 2014 році, Коваленко потрапила в полон і сама зазнала сексуального насильства. Режисерка стала однією з перших, хто вголос заговорив

про сексуальні злочини російських військових. Згодом, уже як членкиня SEMA Ukraine, вона активно працювала над захистом інтересів постраждалих. Документальний фільм був складним для неї, але й необхідним новим кроком у цьому напрямку. Такий спосіб кінодокументування, де режисерка — не стороння людина, а жінка зі схожим травматичним досві-

«Сліди» є яскравим прикладом того, як документальне кіно не лише розповідає історію і формує її сприйняття в глядача, але й саме стає агентом змін, роблячи голоси своїх героїнь та інших постраждалих від гендерно зумовленого насильства чутними, адвокатуючи їхні права у світі.

дом, значно полегшував героїням майбутнього фільму нелегку справу — ділитися свідченнями. До того ж вона як ніхто інший могла подати історію в їхній, а не стороннього спостерігача, оптиці. Співрежисеркою до Коваленко долучилася Марися Нікітюк, у творчому активі якої — драма «Я, Ніна» (2023), що переповідає історію боротьби відомої української ведучої із раком.

Фільм вирішує кілька завдань

Перше — документування сексуальних злочинів російських військових проти цивільного українського населення. Власне, сама кінострічка, як уже згадувалося, від початку задумувалася як доказовий матеріал для слідства, тож у її основу лягли зафільмовані свідчення постраждалих. Оскільки ж ідеться про мистецький твір, розрахований на широку аудиторію, проблема репрезентації була особливо гострою. Як подати сповідь про принизливі тортури, не травмувавши при цьому ні саму постраждалу, ні глядача, без експлуатації страждань і приниження людської гідності першої? Для вирішення цього завдання було використано специфічний метод зйомки: у найбільш болісні моменти камера не зупиняється на обличчі оповідачки, а делікатно «дивиться убік», зберігаючи необхідну дистанцію між авторським (і заразом глядацьким) поглядом та інтимним простором героїні. Іноді «захисним бар'єром» для жінки слугує темрява, іноді її голос лунає за кадром. Художня мова тут вирішує одразу два завдання: передачі авторського меседжу — і захисту протагоністок.

Друге завдання кінокартини, не менш важливе, — боротьба із суспільною стигматизацією «жертв», беремо це слово в лапки, бо слова «жертва» в SEMA уникають як некоректного, послуговуючись нейтральнішим «постраждала» і з симпатією ставлячись до англійського «survivor» (що, на жаль, не має вдалого відповідника в українській мові). Тож це історія не стільки пережитого насилля, скільки відмови бути зламаною ним, історія відбудови повноцінного життя. Лінія колективної героїні розгортається в напрямку поступового зцілення: дехто з протагоністок уже його досягнув (наскільки, звісно, це можливо), дехто — ще на шляху.

Уособлення країни

У способі документування ключовим прийомом стає обмеження поля зору спостерігача, надалі вступають у повну силу візуальні метафори — причому не вигадані, а взяті безпосередньо з фільмованої реальності. Як в одному з інтерв'ю розповідала авторка, сліди від війни, від окупації помітні всюди — у природі, у містах і (невидимі) у людях. Звідси й назва фільму. Так з'явився яскравий образ палаючого дерева, що стало символом воєнного на-

сильства і страждання: знімальна група наштовхнулася на нього під час поїздки нещодавно звільненою Херсонщиною.

Та, оскільки історія героїнь «Слідів» — це історія зцілення, переважають образи з відповідним наповненням. Мотив творення, відновлення стає лейтмотивним на різних рівнях: на рівні побуту — у творчості протагоністок (ліплення, вишивка), у посильному відновленні пошкодженого війною житла. На рівні природи — в образі саду Ірини Довгань та охоплених ожеледдю гілок, що, як ми здогадуємося, відтануть-оживуть із приходом весни. Нарешті, на рівні особистісному — у трансформаціях героїнь, відображенням яких стають згадані метафори попередніх двох рівнів. Усі три сфери — природи, побуту та особистісного світу — переплітаються в єдине ціле й на метарівні зчитуються глядачем як уособлення не лише конкретних жіночих доль, а країни загалом.

Агенти змін

Нарешті, останнє варте уваги завдання фільму — власне спосіб подолання травми. Команда «Слідів» в особі авторки і героїнь розповіла про той шлях, який вони пройшли самі і який тепер промують як допомогу іншим. Цей шлях — низова ініціатива та створення спільноти самих постраждалих SEMA. Фінальна частина фільму зосереджується на їхній активістській діяльності, де ключову роль відіграє очільниця SEMA Ukraine активістка Ірина Довгань. Тема солідарності, «жіночого плеча» наростає, виходячи, по суті, за межі фільму. Досі невідомо, чи вийдуть «Сліди» в широкий прокат. Зокрема, Аліса Коваленко не впевнена, що й без того травмований український глядач захоче побачити цей фільм, попри все його життєствердне звучання. Утім, кінострічка працює на інших майданчиках, виконуючи свою правозахисну роботу: її чи скорочену адвокаційну версію показують на фестивалях (наприклад, прем'єра відбулася на Берлінале, де «Сліди» здобули приз глядацьких симпатій), на окремих показах, зокрема в міжнародних відомчих та дипломатичних установах, у рамках публічних дискусій, інформаційних сесій тощо.

Отже, «Сліди» є яскравим прикладом того, як документальне кіно не лише розповідає історію і формує її сприйняття в глядача, але й саме стає агентом змін, роблячи голоси своїх героїнь та інших постраждалих від гендерно зумовленого насильства чутними, адвокатуючи їхні права у світі.

Анастасія Канівець, кінознавиця, культурологиня, заступниця редактора журналу «Кіно-Театр» Центру кінематографічних студій Національного університету «Києво-Могилянська академія». Коло наукових інтересів — українське кіно радянського періоду, сучасне українське історичне та воєнне кіно. Є співавторкою видань та колективних монографій про український кінематограф. Співзасновниця і співавторка вебсайту: https://kilok.art/

Звичаї війни. Фільм «Весна» Ростислава Кирпиченка на Каннському кінофестивалі

Юлій Швець

На думку багатьох критиків, навіть найкращим українським фільмам на воєнну тематику чогось бракує: або ударного ефекту, або божественної гармонії. Тим радісніше відзначити, що після цьогорічного Каннського кінофестивалю нарешті з'явився фільм, який задовольняє всі запити.

Для України поява подібної стрічки в офіційній програмі Канн має особливе значення. Після початку повномасштабної війни наше ігрове кіно разом із документальним стало ще й інструментом міжнародного діалогу. Перед прем'єрою художній директор Каннського кінофестивалю Тьєррі Фремо (який рідко відвідує дебюти) виголосив пристрасну промову про Україну, війну та місце політики в кінематографі.

Про безодню темних інстинктів

Фільм Ростислава Кирпиченка — емоційне, майже публіцистичне ліновисловлювання про людей, які через первні причини залишилися на окупованій території. Це стрічка про колишній український простір і безодню темних інстинктів, що культивуються на загарбаній території, яка з фатальною неминучістю наповнюється злом. А також про відчайдушний, хоч і поодинокий спротив окремих особистостей абсолютній пітьмі. Переконатися в цьому дає змогу головний герой стрічки — український священник отець Андрій. У дощатому сараї біля церкви він зберігає тіла вбитих цивільних, яких окупанти звозять сюди з околиць. Вони прагнуть замести сліди й поховати загиблих у надійно схованій від людського ока траншеї, проте отець Андрій веде свій таємний опір.

Священник — скупо, але об'ємно зіграний литовцем Кястутісом Ціценасом — проходить усі кола пекла, де представлена проєкція різноманітних типажів



Весна

російської військової фауни, що насаджують на «освоєній території» свій порядок, свою історію та свою мораль. Особливою жорстокістю серед цих «продавців жаху» вирізняється істеричний виродок у званні майора. Він готовий бити й убивати всіх без розбору, щоразу підводячи під свої звірства «державницьку» філософію. Він залишений окупантами виконувати функції коменданта містечка і виглядає абсолютним хазяїном, штатним Мінотавром лабіринту, у який він перетворив місто, що зливається в ранішньому морозному тумані в єдиний фантасмагоричний образ тотального безчинства.

Ризикований шлях гротеску

Амбіційний глобалізм цієї структури, здається, повинен був змусити режисера різко порвати зі знайомими йому документальними традиціями (фіксуванням військових злочинів, яким він займався до повнометражного дебюту) і піти ризикованим шляхом гротеску. Однак молодий дебютант саме особливого роду документалізм зробив наріжним каменем своєї роботи, точніше, тонкий невловимий проміжок між магією документу та вільною стихією сюжету й відмінного акторського виконання (у фільмі також знялись акторки Ієва Гладій (Євгенія Гладій), Анастасія Пустовіт та інші).

У документальній та ігровій стихії картини майже відсутній пафос. Матеріалом фільму не є масштабні батальні чи пригодницькі сцени, хоч близькість фронту відчувається через канонаду, яка і стає єдиним звуковим фоном стрічки. «Образом війни» режисер робить жертв, зрадників, та деромантизованих героїв, які змушені жити на непідконтрольній території. Хоч героями зображених у фільмі людей дуже складно назвати, бо повсякденний страх, рутина смерті та психологічне виснаження радикально впливають на поведінку всіх цивільних. Під дією цих чинників багато хто — що цілком зрозумі-

ло — психологічно ламається, зазнає часткового чи повного морального розпаду. Однак серед них трапляються і такі, котрі під неймовірним тиском зберігають людську гідність.

Не «звичаї», а східна жорстокість

Свідомо сконцентрований у стрічці чи не повний спектр воєнних злочинів росіян — розстріли цивільних, масові поховання, зникнення людей, зґвалтування неповнолітніх — для європейської публіки часто виглядає художнім перебільшенням. Про це в інтерв'ю зазначив сам режисер. Європеєць не розуміє, що війна — це не штабне «продовження політики іншими засобами», як стверджував колись німецький генерал, це запуск механізму тотального знищення всіх «звичаїв ведення» війни, особливо щодо беззбройних цивільних. На продовження політики це схоже лише легкістю і віртуозністю здійснення військових злочинів та вмінням ретельно й грамотно їх приховати.

Сучасна війна, можливо, як і більшість попередніх, немає «звичаїв», вона «незвичайна», і здатність усвідомити цей факт є головною проблемою європейської публіки. Зима, холод, що проникає крізь полотно екрану, темрява, вседозволеність — наскрізні образи, які стають у картині окремими персонажами. Так виглядає логіка війни, що її визначають не «звичаї», а східна жорстокість, моральна деградація та внутрішня порожнеча опухлих від алкоголю російських офіцерів, які цінують грубість, культ сили та постійно демонструють зневагу до чужого життя. «Отримавши» у власність територію, вони поводяться агресивно-хаотично, часто без найменшої внутрішньої логіки й роблять це навмисно — задля нагнітання загального жаху й приниження підкорених.

Ледь помітна надія

У холодному зимовому мороку стрічки залишається і світла, ледь помітна надія, яка дає назву фільмові. Її уособлює одна з героїнь (Анастасія Пустовіт), яка навіть після смерті чоловіка інстинктивно продовжує вірити, що окупація скоро закінчиться і її діти нарешті отримають свободу. Надія ця, звісно, крихка, і значною мірою ірраціональна, що, втім, не скасовує віри в можливість її втілення.

Дивитися це кіно важко, навіть болісно, тому що це не фільм у чистому вигляді, а жах про обкрадену і зґвалтовану європейську країну. Картина демонструє як висоти духу, так і глибини людського падіння, від яких у певний момент хочеться просто відвернутись. Враження фільм справляє сильне — таке, що відкидає будь-які порівняння його з іншими.

Ростислав Кирпиченко живе у Франції, хоч народився в Литві, а дитинство й молодість провів в Україні. До 2016 року він займався професійним футболом, грав у командах Чехії та Словаччини. Згодом полишив спортивну кар'єру, вивчав філологію в Парижі, закінчив режисерський факультет кіношколи La Fémis. У створенні «Весни» брали участь кінокомпанії України, Франції та Литви.

Юлій Швець, театрознавець, кінокритик. Працював у друкованих виданнях та на ТБ, був спеціалістом культурологічної лабораторії Національного університету «Києво-Могилянська академія». Був художнім керівником вільного театру (м. Харків) та членом журі міжнародних театральних фестивалів. Наразі — вільний журналіст, основна кількість публікацій — журнал «Кіно-Театр» (м. Київ). Коло мистецьких інтересів — фестивальний рух.

Живий мрець і мертвий супутник: екзистенційна подорож «Ізі» Андреа Маньяні

Олексій Єсін

Перший кадр фільму «Ізі» (2017) вартий довгого розглядання. Герой тримає в руці наполовину викурену сигарету. Це варіація тесту зі склянкою: напівпорожня чи напівповна? І хоч незавершеність теперішнього очевидна, Ісідоро, якого всі називають Ізі, свій вибір зробив — він стоїть на даху.

Колись Ізі був перспективним гонщиком. Його кар'єра завершилася після того, як він заснув за кермом.

За спиною тріпочуть білі простирадла — прапори, якими на гоночних трасах водіям сигналять про повільний транспорт попереду. Глядач ще не почув жодного слова, а вже попереджений: далі буде повільно.

Ізі давно втратив швидкість. Зникло й відчуття напрямку. Сорокарічний невдаха майже не виходить із дому і грає у відеоігри. Номер «2» на в'язаній жилетці, яку подарувала мама, читається як діагноз: першим Ізі не буває ніколи. Навіть після стрибка з даху він програє власній смерті — і виживає.

Старший брат просить Ізі перевезти з Італії до України труну з тілом Тараса — заробітчанина, який загинув на будівництві. Так починається майже класична кемпбеллівська «подорож героя»: Ізі залишає звичне середовище, вирушає в невідомий світ і проходить низку випробувань. Однак Маньяні перевертає логіку наративу: поєднує смерть символічну й буквальну в одному просторі. Центральний парадокс фільму полягає в тому, що живий і мертвий поступово міняються місцями. Ізі фізично живий, проте його життя зупинилося. Тарас фізично мертвий, проте саме його смерть зумовлює рух.

Естетика беземоційного комізму

Способом показати омертвіння героя стає естетика беземоційного комізму, відома

як deadpan. Смішне виникає з розриву між трагедією ситуації та відсутністю очікуваної реакції. Ізі везе труну через пів Європи, але його обличчя зберігає ту саму байдужість, з якою він сидить перед відеогрою. Абсурд навколо нього є сильнішим за його здатність дивуватися.

Однак «Ізі» залишається комедією. Коріння комічного в людській культурі від часів Аристофана пов'язане з тілом. Ба більше, тіло Ізі, який нечутливий до емоційних реакцій на світ, постійно потрапляє в незручні ситуації. Рецензії після прем'єри поспішали запевнити глядача, що це «глибоке кіно», яке не зводиться до туалетного гумору. Водночас саме туалет як місце дії з'являється у фільмі щонайменше тричі: на заправці, у китайському кафе-готелі та у відділку поліції. Ці епізоди важливі саме тому, що «реанімують» героя: живе тіло продовжує функціонувати навіть тоді, коли сама людина вже відмовилася від життя.

У цих фільмах кордон позначає географічну відстань, яка поступово перетворюється на відстань особисту: між минулим і майбутнім, від'їздом і поверненням, домом і місцем перебування.

Повернення в Україну

Небіжчик Тарас позбавлений індивідуальності. Ми знаємо про нього лише те, що він українець з Кам'янки, працював на будівництві в Італії та загинув. У 2017-му цей сюжет сприймався передусім крізь призму трудової міграції. Сьогодні це питання набуває екзистенційного та історичного виміру: повернення в Україну перегукується із ширшим досвідом вимушеного переміщення мільйонів українців.

Тарас — поширене українське ім'я, а Кам'янок в Україні безліч. Отже, від початку режисер створює простір потенційної помилки. У фіналі в Ізі на руках опиняється немовля — донька Тараса, а Тарасовий радянський паспорт, що унеможливлює будь-яке логічне пояснення батьківства, летить у могилу. Маньяні свідомо нехтує достовірністю та закручує рондо — життя починається зі смерті.

Хоч пункт призначення виявляється помилковим, саме мотив переміщення є одним із ключів до фільму. Дорога до України проходить через кордони, випадкові зустрічі та абсурдні ситуації. У цьому сенсі копродукція стає частиною внутрішньої логіки фільму. «Ізі» створений у співпраці Італії та України й розповідає про переміщення між цими двома країнами. Фільм про перетин кордону сам виникає з перетину кордонів.

Між минулим і майбутнім

«Ізі» існує в ширшому контексті українсько-італійського кінематографічного діалогу. «Гніздо горлиці» (2016) Тараса Ткаченка з'явилося роком раніше й теж будується на розриві між домом і чужиною, тільки з протилежного боку — очима родини, яка чекає повернення. «Мій карпатський дідусь» (2023) Зази Буадзе продовжує цю лінію вже в наступному десятилітті: онук-італієць їде в Карпати до діда, везучи з Італії прах матері, щоб розвіяти його на її батьківщині.

У цих фільмах кордон позначає географічну відстань, яка поступово перетворюється на відстань особисту: між минулим і майбутнім, від'їздом і поверненням, домом і місцем перебування.

«Ізі» вписується і в ширший розвиток українського роуд-муві — жанру, у якому географічна подорож стає формою внутрішнього випробування. У «Люксембург, Люксембург» (2022) Антоніо Лукіча брати вирушають на пошуки батька, якого не бачили роками. Кузьма в «Я, "Побєда"

і Берлін» (2024) Ольги Ряшиної їде за конкретною метою на старій автівці в Берлін і повертається з новим досвідом. У цих історіях дорога з України стає дорогою до себе: герой перетинає кордон, опиняється в чужому просторі та змінює власну позицію щодо родини, минулого, дружби чи самого себе. Кордон працює як географічна лінія і водночас як межа, за якою герой мусить зустрітися із собою.

Рух важливіший за прибуття

В «Ізі» ця структура набуває особливо парадоксальної форми. Тарас повертається додому, проте опиняється в чужій могилі. Ізі нарешті повертається до життя, але відповіді, куди йому рухатися далі, так і не отримує. Обидві історії доходять до фіналу й водночас залишаються незавершеними. Можливо, саме в цьому полягає головна думка фільму: рух, тобто життя, важливіший за прибуття в пункт призначення.

Олексій Єсін, кінознавець, режисер, аспірант кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Навчався режисурі в New York Film Academy. Досліджує естетику абсурду в українському та світовому кінематографі, психоаналітичну теорію та концепт «лаканівського дзеркала» в кіно. Запрошений лектор КНУКіМ та інших освітніх і культурних платформ. Працює над дебютним повнометражним фільмом «Металу не має бути боляче».

«Спартак» і «Таміла» між пеплумом та «вампукою»: нотатки до одеського відрядження Мухсіна Ертугрула

Володимир Полторак

Сто років тому корифей турецького кіно Мухсін Ертугрул приїхав до Одеси у творче відрядження. Зняті ним за цей час стрічки стали амбітною спробою українського кіно вийти на міжнародний екран.

Амбітні плани

Століття — достатній термін, аби епічний провал перетворився на легенду. Що і сталося зі «Спартаком» (1926, Перша кінофабрика ВУФКУ, Одеса). Фільм так обріс чутками, що й нині йому безпідставно приписують саундтрек авторства Арама Хачатуряна. Утім, ці чутки напрочуд добре передають масштаб задуму. Одеська кінофабрика замірилася на суперпроєкт, очолити який запросили одного з корифеїв молодого турецького кінематографа, якого преса називала Мухсін-беєм.

Народжений 1892 року в Стамбулі, він починав у тамтешньому театрі, працював у Парижі й Німеччині, а після повернення додому став одним із творців модерного турецького театру та кіно. Його кар'єра була сповнена турецьких «уперше». У фільмі «Вогняна сорочка» (1923) головні жіночі ролі вперше в турецькому художньому кіно виконали місцеві акторки-мусульманки. Йому належать перші турецькі звукова й кольорова стрічки. У середині 1920-х його зацікавив радянський театральний експеримент. Він побував у москві, познайомився з театром Станіславського. Але реалізувати свої творчі ідеї вирішив в Одесі.

ВУФКУ між Європою і майбутнім Глобальним Півднем

Всеукраїнське фотокіноуправління (ВУФКУ) проіснувало неповні дев'ять років



Мухсін Ертугрул і Гео Шкурупій. Турецький режисер і український футурист, чиї творчі шляхи перетнулися на Одеській кінофабриці ВУФКУ під час роботи над «Спартаком» (1926). На тлі — кадри зі «Спартака» та «Таміли» (1927), двох українських стрічок Ертугрула. Авторський колаж із використанням технологій штучного інтелекту.

(1922–1930), але випустило понад 140 ігрових, кількасот документальних і анімаційних фільмів та кіножурналів. Воно контролювало весь цикл виробництва й орієнтувалося на Берлін і Париж, звідки йшли технології, естетика та навіть фахівці. Але Одеська кінофабрика ВУФКУ природно заглядала й за море — на Туреччину, Крим, Кавказ і далі за горизонт.

Терміну «Глобальний Південь» тоді не існувало, проте з перспективи XXI століття одеські роботи Ертугрула цікаві саме як один із ранніх епізодів культурного діалогу із цим простором. Нова республіканська Туреччина шукала власну модерність після краху Османської імперії; післяреволюційна Україна претендувала на роль союзника антиколоніальних рухів; ВУФКУ намагалося долучитися до цієї нової міжнародної культурної політики.

Перше знайомство Мухсін-бея з Одесою в серпні 1925-го було кінематографічним: величезна похоронна процесія Г. Котовського. Його вразила насамперед режисура маси: нескінченний людський потік, рух колон, кольори, фотографи, кінокамери. Епічне видовище.

У співпраці з українським «королем футуристичних прерій»

Режисер — турок Мухсін Ертугрул. Оператор — Маріус Гольдт. Художник — німець Гайнріх Байзенгерц. Літературна основа

— роман італійця Рафаелло Джованьйолі. Сценаристи — Михайло Гальперін і двадцятитирічний футурист Гео Шкурупій. Фільм виробляє українська студія в Одесі. Космополітичніше можна було знімати хіба що в Нью-Йорку.

Шкурупій, який любив називати себе «королем футуристичних прерій», був тут не випадковим персонажем. Українські модерністи сприймали кіно як мистецтво нової епохи. Для Шкурупія робота на ВУФКУ була природним продовженням творчого експерименту, у якому вже брали участь Майк Йогансен, Лесь Курбас та десятки молодих і замріяних.

Далі почалися робочі будні: Одесу треба було перетворити на Рим. Для фільму будували декорації, використовували макети в натуральний розмір та тисячні масовки, частину натури знайшли в Криму. Повсталого фракійця зіграв одеський оперний бас Микола Дейнар, а Валерію, дружину диктатора Сулли — мадам Бродська, дружина одеського адвоката, з усіх поглядів примітна жінка. Мемуарист згадував її як пишнотілу брюнетку, не надто вправну перед камерою. Тож Мухсін-бей нібито здебільшого просто розташовував свою римську матрону в мальовничих позах. Навколо масовки згодом виникли оповіді про одеських рибалок, яких голили, перевдягали в тоги, взували в сандалі й відправляли в бутафорний цирк дивитися гладіаторські бої.

«Не пускайте оперу в кінематограф!»

І тут почалися проблеми. Мухсін Ертугрул прийшов із великого театру та павільйонного кіно. Для нього монументальна декорація, масова мізансцена й костюм були природними. Українське кіно саме в ці роки шукало себе. Точилися дискусії щодо монтажу, соціальної динаміки, нового ставлення до актора. На цьому тлі спектакль Мухсін-бея виглядав не новітнім міжнародним блокбастером, а перенесеною на екран оперою.

Критик Лазар Френкель згодом сформулював цей закид як гасло: «Не пускайте оперу в кінематограф!». Питання звучало масштабно: яким шляхом має йти українське кіно? Історична суперпродукція Мухсін-бея була одним із варіантів. Довженківська «Звенигора» незабаром запропонувала зовсім інший шлях.

«Спартак» знайшов відображення і в літературі. Його скандальна слава відгукнулася в «Золотому теляті» Ільфа і Петрова: швейцар кінофабрики пояснює Остапу Бендеру, що тут «минулоріч зняли німий фільм про римське життя» і відтоді «відсудитись не можуть через карні позови». А досвід кінематографічної Одеси тих років із закордонними режисерами, авантюрними постановками, павільйонами й людьми, одержимими новим мистецтвом, — став одним із джерел «Майстра корабля» Юрія Яновського.

Репутаційна катастрофа фільму та його режисера була реальною. Кіномова на той час уже встигла зробити кілька кроків уперед.

Після Риму — Алжир

Тим не менш, після «Спартака» Мухсін-бей отримав від ВУФКУ наступне замовлення. Літературною основою сценарію його нового фільму «Таміла» був однойменний роман французького письменника Фердінанда Дюшена, який багато років служив у колоніальному Алжирі.

Фільм мав кілька промовистих назв: «Тричі продана», «За що її судили?», «Жінка-товар». Сюжет дозволяв поєднати дві актуальні для революційної культури теми: колоніальне пригнічення і становище жінки в патріархальному суспільстві. І тут турецький режисер ставав особливо символічною фігурою. Адже він сам представляв модернізаційний проєкт нової Туреччини, де становище жінки ставало одним із символів розриву зі старим порядком. Мухсін-бей мав розповісти українському глядачеві про трагедію жінок французького Алжиру.

Журнал «Кіно» в лютому 1927 року опублікував статтю Г. Ремеза про «Тамілу» під назвою «Фільм про крам». Батько Таміли, Мезіан, розпоряджається дочкою як власністю. «Таміла» була задумана як фільм антиколоніальний, з акцентом на права жінки, але водночас і видовищем про екзотичний та мелодраматичний Схід.

Від екзотики до «вампуки»

Знайти французький Алжир в Одесі не вдалося. Побудувати — уже не вистачало бюджету. Тож турецький режисер для української кінофабрики вирушив знімати французький «Алжир» до Баку. Натуру знайшов у старому місті, зокрема в кварталах біля мечетей Тезе-Пір і Бібі-Хейбет. Завдяки цьому «Таміла» сьогодні є ще й кінодокументом. Первісну режисерську версію скоротили й випустили в прокат.

Якщо скористатися сучасними поняттями, то тут українське кіно раптом починало розмову з майбутнім Глобальним Півднем — задовго до появи самого терміну. Щоправда, розмова виходила суперечливою.

Фільм представляв величезний мусульманський світ дуже узагальнено: Алжир, Туреччина, Кавказ і Центральна Азія ставали варіаціями цього «Орієнту». У критиці часто трапляється слово «вампука». Цей термін означав бутафорську екзотику: умовну Африку, умовний Схід, надмірні пристрасті, які існують передусім для збудження глядача. Тож виникає промовистий парадокс. Картина захищає жінку від перетворення на товар — і водночас сама ризикує перетворити її на екзотичний образ.

«Тамілу» перемонтовували кілька разів. У 1930 році з'явилася наступна скорочена версія під назвою «За що її судили?», у подальшій редакції головну героїню вже звали Яміною. Одна з пізніх версій збереглася в Україні, інша — у Німеччині. Зрештою політично вмотивований монтаж остаточно переміг авторський задум.

P.S.

За кілька років автономний світ ВУФКУ згорнуть. Гео Шкурупій стане однією з жертв сталінського терору. Мухсін Ертугрул повернеться до Туреччини й назавжди залишиться одним із головних творців її модерного театру та кінематографа.

Одеське відрядження Мухсін-бея засвідчило, що українське кіно не хотіло бути провінційним та прагнуло одночасно й до Європи, і за її межі. Не все виходило. Антиімперіалізм йшов поруч з орієнталізмом, емансипація — з екзотизацією, міжнародна модерність — із «кінооперою», а глобальні амбіції часом закінчувалися «вампукою». Проте в одному ВУФКУ точно не відмовиш: перебувати в статусі провінційної периферії українські кіномодерністи не збирались.

Володимир Полторак, (PhD), історик, науковий співробітник Орієнтального інституту Академії наук Чеської Республіки. Наукові інтереси охоплюють історію Одеси, Чорноморського регіону, сходознавчі студії, історію харчової культури, а також питання становлення і розвитку кінематографічного мистецтва Причорномор'я. Автор наукових праць із культурної історії, історії міського простору, міжкультурних контактів, візуальної культури та публічної історії.

„Український журнал“ www.ukrzurnal.eu
Інформаційний культурно-політичний місячник для українців у Чехії, Польщі та Словаччині; № 5 (183), 2026, рік двадцять перший
Видано у Празі; подано до друку 20 вересня 2026 року; видає: РУТА, e-mail: ukrzur@seznam.cz

Номер підготувала: Лариса Наумова
Редколегія: Петро Андрусечко (головний редактор); Прага – Ленка Віх (керівник проекту),
Яна Прокоп'юк, Богдан Копчак, Інна Біланин; Київ – Юлія Озен;
Коректор: Надія Іздрик;
Верстка: Ондра Гулеш

Часопис видається за фінансового сприяння Міністерства культури ЧР. За достовірність викладених фактів відповідає автор статті. Редакція залишає за собою право не у всьому погоджуватися з думками і поглядами авторів, скорочувати матеріали і виправляти мову. Реєстрація: MK ČR E 16026; ISSN 1802-5862

Культура як простір української присутності

Фундація Пилипа Орлика підтримує проєкти, що повертають українську культуру у світовий контекст та осмислюють російську агресію.

Серед міжнародних партнерств — співпраця з Українським інститутом у Празі, започаткована меморандумом у 2025 році. У містах Чехії представили виставку «Війна. Зроблено в Росії» про повномасштабне вторгнення РФ в Україну, його причини та руйнівні наслідки.

Фундація підтримує Тиждень українського кіно в Празі, адже це можливість говорити про Україну мовою мистецтва — і водночас показувати її досвід, пам'ять та сучасність.

Фундація опікується збереженням спадщини: реставрацією будинку авіаконструктора Ігоря Сікорського в Києві, відновленням музею-меморіалу «Тюрма на Лонцького» у Львові та оновленням експозицій Національного музею історії України. Фундація спільно із партнерами організувала масштабну міжнародну фотовиставку, присвячену історії Києво-Печерської лаври, підтримує виставкові проєкти Національного музею Революції Гідності, зокрема «40 подій Євромайдану».

Освіта, що зберігає зв'язок з Україною

Освітні програми Фундації охоплюють Україну, Чехію, Данію, Польщу, країни Балтії. Менторський проєкт Наталі Омельчук «Корені та крила: історія, яка об'єднує» допомагає вчителям історії за кордоном використовувати інтерактивні методики викладання.

У Польщі Фундація підтримала розробку програми викладання української мови як другої іноземної для загальноосвітніх закладів.

Фундація підтримує проведення конкурсів, освітньо-мистецьких проєктів, творчих студій, що допомагають дітям та молоді розвивати таланти і тримати зв'язок з Україною.

Від експертних досліджень до міжнародної адвокації

Фундація об'єднує фахівців з історії, дипломатії, права, освіти. У 2026 році вона також об'єднала зусилля з Міністерством закордонних справ України. Експерти організації долучаються до міжнародних конференцій і дискусій, допомагаючи доносити українську позицію до іноземних аудиторій.

Важливий напрям роботи — протидія російській дезінформації. Спільно з командою Texty.org.ua дослідили проникнення російських наративів у чеський інформаційний простір.

Міжнародна ініціатива #UnRussiaUN порушує питання про нелегітимність перебування РФ в Раді Безпеки ООН. Фундація працює над тим, щоб ця тема залишалася в суспільному й політичному порядку денному, залучаючи до неї також молодих дослідників.

Усі ці напрями об'єднує спільна ідея: українська присутність у світі має бути системною. Через культуру, освіту, дослідження та міжнародний діалог Фундація Пилипа Орлика працює над тим, щоб український досвід був почутий, зрозумілий і врахований у формуванні майбутнього Європи та світу.

Голова правління Фундації
Артем Миколайчук

Програмна директорка Фундації
Ярина Ясиневич

