



**Енергія відродження. Українське кіно 2014–2020** / Кінематографічні студії. Вип. тринадцятий. Колективна монографія. Упорядник і науковий редактор Лариса Брюховецька. Київ: Редакція журналу «Кіно-Театр», Вид. дім «Освіта України», 2022. 248 с.

Тринадцята збірка кінематографічних студій НаУКМА — не рейтингове дослідження, не короткий нарис «історії й географії» українського кіно, не кампанія з ліквідації «білих плям» за певний період — більшість стрічок, які досліджуються, активно обговорювались у медіапросторі. Центр кінематографічних студій Національного університету «Києво-Могилянська академія» у листопаді 2021 року провів наукову конференцію «Кіно сучасної України. 2014–2021 роки», яка й дала матеріал для колективної монографії, автори якої — фахівці різних кінематографічних професій — намагалися всебічно охопити панораму українського кіно. І хоча вибір тем у збірці може видатись суб'єктивним, є у цій книжці одна безперечно об'єктивна річ — час. Короткий проміжок між Революцією Гідності й новітніми реаліями (пандемією й «телебаченням» кінематографа, яке втілює нинішнє Держкіно). Саме основні кінематографічні тенденції, конфлікти, видатні й не надто персоналії цього часу фіксує, систематизує й осмислює книга.

Структурно вона складається з чотирьох розділів з розлогим вступом упорядниці й наукового редактора Лариси Брюховецької, переліку українських фільмів, нагороджених на міжнародних фестивалях 2014–2021 років та покажчика фільмів, які в ній згадуються.

У першому розділі під назвою «Ігрове кіно сучасної України» поміщено дослідження Лариси Брюховецької про становлення актуального й складного жанру воєнної драми «*Кіноверсії російсько-української війни на Донбасі*». Авторка простежує як «разом з піднесенням національної свідомості значної частини українського суспільства піднялося й українське кіно» — на прикладі робіт режисерів середнього покоління Ахтема Сєїтаблаєва та Зази Буадзе («Кіборги», «Позивний “Бандерас”», «Мати апостолів») і дебютантів Івана Тимченка й Андрія Іванюка («Іловайськ 2014. Батальйон “Донбас”» та «Східняк»).

З історичних розвідок і огляду значної кількості сучасних фільмів Анастасії Канівець «*Травматичні моменти національної історії в сучасному ігровому українському кіно*» можна дізнатися про те, як висвітлювалась у кіно означеного періоду українська «історична травма»: Голодомор, боротьба воїнів УПА в час та після Другої світової війни, Чорнобиль, проблема національних меншин на території України. Основний висновок, до якого приходять авторка, аналізуючи динаміку репрезентації історичної травми, свідчить про плідність трансформації українців із жертв, у борців, що чинять опір системі, не гинуть, а виживають, зберігаючи власне «я».

У статті «*Експонуючи спроможність людини. Образ героя у фільмах 2018 року*» Лариса Іванишина на матеріалі кількох різножанрових стрічок аналізує особистість та її роль в історії. У матеріалі, який зіставляє успіх картини з наявністю в ній яскравого героя, йдеться, зокрема, про «Таємний щоденник Симона Петлюри», «Донбас», «Позивний “Бандерас”», «Вулкан», «Шляхетні волоцюги», «Гірська жінка на війні». Герої названих стрічок презентують різноманіття українських персонажів в ігровому кіно, та все ж найбільш яскравими й мотивованими виявляються: занепокоєна екологічними проблемами «Гірська жінка на війні» та український контррозвідник у фільмі «Позивний “Бандерас”».

Олександр Саква в огляді «*Творення нової кіномови й нових сенсів. Кіновідлуння 2020 року*» аналізує добірку фільмів, можливо, найбільш цікавого з усіх кінофорумів останніх років — фестивалю «Корона Карпат». Ненаявність випадкового, невмотивованого, довільного й навіть новаторські художні риси він простежує, зокрема, у фільмах «Черкаси» Тимура Яценка, «Наші котики» Володимира Тихого, «Забуті» Дар’ї Онищенко, «Толока» Михайла Ілленка, «Чорний ворон» Тараса Ткаченка; аргументує критичне ставлення до стрічки «Атлантида» Валентина Васяновича за «прикладну мову», «уникнення психологізму», котрі «дистилують кіноречовину».

Анастасія Гаразд у статті «*Нові риси сучасного українського кіно*» аргументує плідність для розвитку національного кіно кількох повнометражних дебютів, хоча у них («Додому» Нарімана Алієва, «Мої думки тихі» Антоніо Лукича, «Погані дороги» Наталії Ворожбит) наявна очевидна сумнівність основних ідейно-тематичних посилів і «тупик авторства», що зосереджується на «формулах успіху» та дублює пересічні фестивальні «ідеали». Матеріал цікавий передовсім аргументовано-критичним осмисленням аналітика молоді формації робіт авторів свого покоління.

Другий розділ книги — «Кінодокумент як доказ». Сергій Марченко в узагальнюючому матеріалі «*Сучасне українське неігрове кіно та його перспективи*» демонструє, як Революція Гідності стала каталізатором бурхливого розвитку кінодокументалістики, аналізує стрічки об’єднання «Вавилон 13», «Жовтий автобус» та інші, побудовані на актуальному матеріалі. Окремо автор зосереджується на фільмі, який досліджує історичні події («Будинок “Слово”» Тараса Томенка).

«*Гра долі*» як *телевізійний феномен*» Василя Вітра пропонує читачам вельми повчальну істо-

рію позитивного досвіду автора. На прикладі студії «ВІАТЕЛ» бачимо, як без жодної копійки державного фінансування українські митці створювали якісний професійний продукт (перелік фільмів та їхніх анотацій — всього 67 — наводиться у вигляді таблиці).

Третій розділ книги присвячено мистецьким пошукам в епоху технологічних трансформацій. Цей розділ стане, передовсім, цікавим для цеху кінооператорів, а також фахівців з монтажу кіно. Богдан Вержбицький у матеріалі «*Українська кінооператорська школа сьогодні*» зосереджується передовсім на педагогічних проблемах виховання молодих операторів, а також знайомить нас із тими, які завдяки особистісному почерку вже здобули собі ім’я. Серед них Володимир Іванов, Сергій Смичок, Антон Фурса, В’ячеслав Цветков, Юрій Грузинов і Ангел Ангелов.

Режисерка Ірина Правило аналізує систему жанрів українського кіно. У статті «*Формування жанрів на сучасному етапі*» у широкому діапазоні представлених стрічок вона робить спробу класифікації українських фільмів за жанрово-тематичними ознаками, зосереджуючи увагу, насамперед, на військовій драмі, історичному бойовику, біографічній та епічній драмах, біографічному трилеру, екшні, комедії-фарсі, музичному фільмі, фентезі, авторському кіно тощо.

Мистецтву анімації, його цікавим метаморфозам в історичній динаміці присвячено роботу Наталі Чернишевої «*Вчора й сьогодні української анімації*», де авторка, зокрема, висвітлює проблему збереження авторського начала та індивідуального стилю в епоху нівелюючих комп’ютерних технологій. Згадуються роботи Степана Ковалю та його студії «Новатор», а також анімаційні стрічки, які випускають студії «Червоний пес» та «Анімаград». Найзначнішими роботами в цьому контексті авторка вважає «Крамницю співочих птахів» Анатолія Лавренішина, «Кохання» Микити Лиськова та «Пуповину» Олександра Бубнова.

Іван Канівець у статті «*Можливості історичної реконструкції в сучасному кіно*» охоче ділиться своїми знаннями в цій цікавій галузі, які можна застосувати на різних етапах виробництва фільму. Як кульмінацію глибини історичної реконструкції він наводить кілька прикладів сучасної західної кінопродукції, серед якої вирізняється серіал «Рим». Полемізуючи з усіма, хто вважає, що для глядацького успіху історична реконструкція не має принципового значення, автор аргументовано й яскраво доводить протилежне: точність деталей часто є вирішальною для успіху

великих картин. Таким чином І. Канівець намагається стимулювати українських митців, які через специфіку свого світогляду новітні можливості не застосовують.

У заключному, четвертому розділі «Українське кіно у вітчизняному та міжнародному контекстах» Ольга Ямборко в активному матеріалі під назвою «Кіно і люди: український кінематограф та сучасне українське суспільство» проводить соціокультурний аналіз нібито національного серіального продукту з претензіями на сучасність, побудованого, однак, у архаїчно-радянсько-російській парадигмі. Значну увагу авторка приділяє деструктивній місії основних виробників кіно й телепродукції в Україні, котрі маніпулюють відібраним у суспільства ресурсом на шкоду національним інтересам і незалежним студіям, в яких авторка бачить певний якісний потенціал.

Людмила Новікова у статті «Українське кіно у світовому кінопроцесі: фестивалі, копродукція, сервісна співпраця» доводить загалом не нову, але вкрай важливу думку, що на глобалізованому ринку успіху можна досягти завдяки мистецтву комунікації з міжнародними організаціями, які виділяють кошти для кіно. За приклад вона наводить вдалу історію пошуку фінансового ресурсу Мирославом Слабошпицьким («Плем'я»), Валентином Васяновичем та Романом Бондарчуком (фільм «Редакція», котрий отримав 140 тис. євро від фонду «Eurimages»). Однак авторка не торкається інколи ціни такої співпраці: Слабошпицький відмовляється від власної мови (для спрощення комунікації з західним глядачем стрічка стає німою); повторна експлуатація уподобаної теми в останній стрічці Васяновича «Відблиск» не уберігає фільм від байдужості глядачів.

Загалом же у збірці чітко простежується думка про те, що наявність і стабільність «власного» державного фінансування створюють питоме середовище для зростання національного кінематографа, однак не здатні замінити державницький підхід до культурних потреб українця — підхід, якого в нас наразі нема або він має спорадичний характер. Різке збільшення у 2014–2020 роках кількості створюваних фільмів не призвело до аналогічного зростання відвідуваності кінотеатрів, й це парадоксальне явище ще чекає на своє пояснення. Частково причиною могло стати винищення системної кінокритики як культурної інституції й заміна її у кращому разі компліментарною журналістикою, яка провокує непевність і напругу глядача. Втім, існують в українському кіно й позитивні приклади, зокрема, «неможливе», здавалось би, створення якісних фільмів без державного фінансування незалежними студіями, у тому числі в таких складних жанрах, як історичний бойовик.

Тож це наукове дослідження фіксує у цілому продуктивний час для українського кіно. Судячи з процесів, характерних для останніх двох років (пандемія і прихід телевізійних комерсантів до управління кінопроцесом), період 2014–2020 років, якому воно присвячено, може залишитись в українській кіноіндустрії найбільш цікавим і плідним. Звісно, за якийсь історичний проміжок на частину фільмів, котрі опинились у центрі нинішньої уваги, поглянуть скептично, якісь імена залишаться в минулому, причому не всі їх згадають навіть в історичному аспекті; інші ж стрічки можуть опинитися на вершині тематично-художньої піраміди. Проте систематизація та всебічне осмислення кінопроцесу, який пропонує наразі книжка, важливі.

*Юлій Швець*