МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ
Кафедра фотомистецтва та візуальних практик

РИБАК ДЕНІС ІВАНОВИЧ

ХУДОЖНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ В УКРАЇНСЬКОМУ ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ КІНО (1990–2020-ті)

дипломна робота здобувача другого освітньо-кваліфікаційного рівня (магістр) за спеціальністю В1 «Аудіовізуальне мистецтво та медіавиробництво», ОНП «Аудіовізуальне мистецтво та медіатехнології»

Науковий керівник:
доктор мистецтвознавства
професор кафедри фотомистецтва та
візуальних практик
Павлова Тетяна Володимирівна

Науковий рецензент:
канд. мистецтвознавства,
доц. каф. образотворчого мистецтва
ДЗ «Південноукраїнський
національний педагогічний
Університет імені
К.Д. Ушинського»
Пономаренко Марина Валентинівна

Харків – 2026

АНОТАЦІЯ

Рибак Денис Іванович. Художні трансформації в українському документальному кіно (1990–2020-ті). – Дипломна робота здобувача другого освітньо-кваліфікаційного рівня (магістр).

Магістерська робота присвячена дослідженню процесів художніх трансформацій українського документального кіно від початку 1990-х років до 2020-х. Актуальність теми визначається потребою осмислення ролі документалістики у відображенні соціально-політичних змін та формуванні культурної пам’яті в добу незалежності. Метою роботи є аналіз ключових тенденцій розвитку української документалістики, виявлення нових художніх парадигм та визначення місця українського кіно у світовому контексті. Завдання дослідження включають розгляд історико-культурних передумов, аналіз естетичних і жанрових пошуків, вивчення впливу соціальних процесів і технологічних новацій на кінематограф, а також апробацію результатів у практичному експерименті.

Об’єктом дослідження є українське документальне кіно періоду незалежності, а предметом – його художні трансформації, що проявляються у зміні жанрових структур, використанні гібридних форм та нових способів репрезентації реальності. Джерельна база складається з наукових монографій, статей, матеріалів конференцій, кінокритичних оглядів та аналізу знакових стрічок. Методика дослідження поєднує історико-культурний, порівняльний та мистецтвознавчий аналіз, що дозволяє комплексно розглянути явище трансформацій у документалістиці.

Наукова новизна роботи полягає у системному аналізі художніх трансформацій українського документального кіно в контексті пострадянської спадщини та глобальних тенденцій. Вперше узагальнено вплив соціально-політичних змін, зокрема Революції Гідності та відповіді на виклики війни, розв’язаної російськими агресорами, на формування нових естетичних парадигм.

Окреслено роль гібридних форм (docudrama, поєднання документального та художнього) у сучасному кінопроцесі та показано їх значення для оновлення жанрової системи. Практичне значення роботи полягає у можливості використання результатів дослідження для подальших наукових розвідок, викладання дисциплін з історії та теорії кіно, а також у творчих проєктах, що поєднують документальність із художнім пошуком.

У першому розділі проаналізовано наукову розробку теми, розглянуто історико-культурні передумови розвитку української документалістики, стан кінематографа після здобуття незалежності та вплив соціально-політичних трансформацій. Другий розділ присвячено естетичним і художнім пошукам 1990-х – 2010-х років, аналізу ключових фільмів і режисерів, а також впливу цифрових технологій. Третій розділ зосереджений на нових художніх парадигмах 2010–2020-х років, зокрема на документуванні війни та поєднанні документального й художнього. У четвертому розділі досліджено документальне кіно як інструмент культурної пам’яті та його взаємодію з глобальними тенденціями. П’ятий розділ містить опис практичних експериментів у студії «Імпровізації», що підтвердили актуальність і практичну цінність отриманих результатів.

Ключові слова: сучасне українське документальне кіно, художні трансформації, культурна пам’ять, гібридні форми, вербатім, mockumentary, docudrama, аудіовізуальне мистецтво.

ABSTRACT

Rybak Denys Ivanovych. Artistic Transformations in Ukrainian Documentary Cinema (1990s–2020s). – Master’s Thesis for the Second Educational-Qualification Level (Master’s Degree).

The master’s thesis examines the processes of artistic transformation in Ukrainian documentary cinema from the early 1990s through the 2020s. The relevance of the topic is determined by the need to understand the role of documentary

filmmaking in reflecting socio-political changes and shaping cultural memory during the independence era. The aim of the thesis is to analyze the key development trends in Ukrainian documentary cinema, identify emerging artistic paradigms, and define the place of Ukrainian cinema within the global context. The research objectives include an examination of the historical and cultural prerequisites, an analysis of aesthetic and genre explorations, a study of the influence of social processes and technological innovations on cinema, as well as the practical application of findings through an experimental project.

The object of the study is Ukrainian documentary cinema of the independence period, while the subject is its artistic transformations, manifested in shifts in genre structures, the use of hybrid forms, and new modes of representing reality. The source base comprises scholarly monographs, articles, conference materials, film criticism reviews, and the analysis of landmark films. The research methodology combines historical-cultural, comparative, and art historical analysis, allowing for a comprehensive examination of the transformations occurring within documentary filmmaking.

The scientific novelty of the thesis lies in a systematic analysis of the artistic transformations of Ukrainian documentary cinema in the context of the post-Soviet legacy and global trends. For the first time, the influence of socio-political changes — in particular the Revolution of Dignity and the response to the challenges posed by the war initiated by Russian aggressors — on the formation of new aesthetic paradigms has been comprehensively addressed. The role of hybrid forms (docudrama, the blending of documentary and fiction) in contemporary filmmaking practice is outlined, and their significance for the renewal of the genre system is demonstrated. The practical value of the thesis lies in the applicability of its findings to further scholarly research, to the teaching of courses in film history and theory, and to creative projects combining documentary practice with artistic exploration.

The first chapter analyzes the scholarly literature on the topic, examines the historical and cultural prerequisites for the development of Ukrainian documentary

cinema, the state of filmmaking following independence, and the impact of socio-political transformations. The second chapter focuses on the aesthetic and artistic explorations of the 1990s–2010s, analyzing key films and filmmakers, as well as the influence of digital technologies. The third chapter addresses new artistic paradigms of the 2010s–2020s, with particular attention to the documentation of war and the merging of documentary and fiction. The fourth chapter examines documentary cinema as an instrument of cultural memory and its engagement with global trends. The fifth chapter describes practical experiments conducted at the Improvisation Studio, which confirmed the relevance and practical value of the research findings.

Keywords: contemporary Ukrainian documentary film, artistic transformations, cultural memory, hybrid forms, verbatim, mockumentary, docudrama, audiovisual art.

ЗМІСТ

ВСТУП 8
РОЗДІЛ 1 13
ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КІНО 13
1.1 Стан дослідженності теми 13
1.2 Методика і джерельна база дослідження 21
1.3 Стан кінематографа України після здобуття незалежності 27
1.4 Вплив соціально-політичних трансформацій на документалістику 31
1.5. Інституційні та економічні умови розвитку документального кіно (державна підтримка, фестивалі, продюсерські центри) 33
Висновки до розділу 1 38
РОЗДІЛ 2 41
ЕСТЕТИЧНІ ТА ХУДОЖНІ ПОШУКИ У ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ КІНО 1990-х – 2010-х РОКІВ 41
2.1. Пострадянська спадщина та пошук нової ідентичності 41
2.2. Приклади ключових фільмів і кінематографістів в українській документалістиці 1990–2010-х років 46
2.3. Вплив цифрових технологій та нових форматів 51
2.4. Тематичні акценти українського документального кіно 1990–2020-х років: соціальні проблеми, історична пам’ять, урбаністика 56
2.5. Аналіз окремих знакових документальних стрічок 1990–2010-х років 63
Висновки до розділу 2 67
РОЗДІЛ 3 70
ДОКУМЕНТАЛЬНЕ КІНО 2010–2020-х РОКІВ: НОВІ ХУДОЖНІ ПАРАДИГМИ 70
3.1. Вплив Революції Гідності та війни на Сході України 70
3.2. Документування війни: етика та естетика 73
3.3. Поєднання документального та художнього (docudrama, гібридні форми) 80
3.4. Приклади ключових фільмів і кінематографістів в українській документалістиці 2010–2020-х років 86

3.5. Аналіз окремих знакових стрічок українського документального кіно 2010–2020-х 93
Висновки до розділу 3 99
РОЗДІЛ 4 102
ХУДОЖНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ІСТОРИЧНИХ ЗМІН В ДОБУ НЕЗАЛЕЖНОСТІ 102
4.1. Документальне кіно як інструмент культурної пам’яті 102
4.2. Взаємодія з глобальними тенденціями (вербатім, персональні історії, «новий реалізм») 105
4.3. Українська документалістика у світовому контексті 111
Висновки до розділу 4 114
РОЗДІЛ 5 116
ПРАКТИЧНІ ЕКСПЕРИМЕНТИ 116
5.1. Мета практичного блоку та обґрунтування творчого експерименту 116
5.2. Методика проведення експериментів 118
5.3. Опис процесу реалізації проєкту 120
5.4. Результати експериментів та їх аналіз 123
Висновки до розділу 5 125
ВИСНОВКИ 128
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 131
ДОДАТКИ 143

ВСТУП

Актуальність теми. Українське документальне кіно впродовж останніх трьох десятиліть пройшло складний і суперечливий шлях розвитку, що супроводжувався зміною суспільно-політичних умов, та глибокою трансформацією художньої мови. Починаючи з 1990 року — відправної точки нової незалежної кінематографічної ідентичності — і до сьогодення документальне кіно України еволюціонувало від ідеологічно заангажованих хронікально-публіцистичних форматів радянської доби до поліфонічних, естетично самостійних творів, що здобувають визнання на провідних міжнародних кінофестивалях.

Актуальність дослідження зумовлена кількома взаємопов'язаними чинниками. Передусім, документальне кіно як мистецтво фіксації реальності набуває особливого значення в суспільствах, що переживають процеси самоідентифікації, подолання травматичного досвіду та переосмислення власної історії. Українська документалістика 1990–2020-х років є унікальним художнім свідченням таких процесів — від здобуття незалежності й руйнування радянських ідеологічних конструктів до Революції Гідності та повномасштабної збройної агресії Росії.

У вітчизняному кінознавстві досі бракує системних досліджень, які б охоплювали трансформацію художніх засобів документалістики в зазначений період у їх взаємозв'язку з естетичними тенденціями світового кіно. Більшість наявних праць або обмежуються аналізом окремих фільмів, або розглядають документальне кіно виключно в контексті журналістики та медіакомунікацій, ігноруючи його повноцінний художній вимір. Це дослідження покликане заповнити зазначену прогалину. Адже під час повномасштабної війни документальне кіно стає одним із головних напрямів українського кінематографу.

Активізація виробництва документального кіно в Україні після 2014 року та помітне зростання його міжнародного визнання (фільми Сергія Лозниці, Аліни Горлової, Олександра Балагури й Світлани Зинов'євої, Максима Васяновича, Романа Бондарчука, Мстислава Чернова та інших) свідчать про формування нової естетичної парадигми, яка потребує теоретичного осмислення і концептуального опису.

Метою роботи є комплексний аналіз художніх трансформацій в українському документальному кіно періоду 1990–2020-х років, виявлення основних тенденцій еволюції образотворчої мови та естетичних стратегій вітчизняної документалістики у взаємодії зі світовим кінематографічним контекстом.

Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких *завдань*:

1. Визначити стан дослідженості теми, окреслити теоретико-методологічні засади дослідження художніх трансформацій у документальному кіно.

2. Проаналізувати естетичні та художні пошуки у документальному кіно 1990-х -2010-х років — від кризи радянських форм до перших пошуків нової художньої ідентичності.

3. Дослідити документальне кіно 2010-2020 років, виявити нові тематичні і стилістичні пріоритети, та визначити нові художні парадигми.

4. Висвітлити художні трансформації українського документального кіно періоду Незалежності як відображення історичних змін.

5. Здійснити серію практичних експериментів у студії «Імпровізації», з використанням художніх прийомів українських кінодокументалістів, узагальнивши їх як апробацію отриманих в дослідженні результатів.

Об'єктом дослідження є українське документальне кіно як специфічна художня практика і культурний феномен, що охоплює повнометражні та

короткометражні документальні фільми, вироблені в Україні або українськими авторами впродовж 1990–2020-х років.

Предметом дослідження є художні трансформації в українському документальному кіно зазначеного періоду — зміни у використанні зображально-виражальних засобів, жанрових форм, монтажних стратегій, принципів взаємодії автора і документованої реальності, а також динаміка естетичних позицій режисерів у відповідь на соціально-політичні контексти.

Методикою дослідження є художні трансформації в кіномистецтві які зумовлює необхідність застосування комплексної методики, що поєднує інструментарій кінознавства, культурології та мистецтвознавства.

Основу методологічного апарату становить кінознавчий аналіз, спрямований на дослідження конкретних фільмів як художніх текстів. Він передбачає розгляд зображально-виражальних засобів в їх взаємодії та у зв'язку з авторською концепцією. Такий підхід дозволяє зафіксувати специфіку художнього рішення кожного окремого твору і водночас виявити стійкі тенденції, характерні для певних хронологічних зрізів чи режисерських стратегій.

Порівняльно-історичний метод застосовується для зіставлення різних періодів розвитку української документалістики між собою та у взаємодії зі світовим контекстом. Це дозволяє простежити динаміку художніх змін, виявити переломні моменти та визначити, наскільки відповідні трансформації є відповіддю на внутрішні (суспільно-культурні) чи зовнішні (вплив міжнародного кіно, технологічні зміни) чинники.

Контекстуальний аналіз застосовується для встановлення зв'язків між художніми рішеннями в документальному кіно та суспільно-політичними, культурними й технологічними умовами їх виникнення. Такий підхід є принципово важливим для розуміння специфіки українського документального

кіно, що розвивалося в умовах постколоніального переосмислення, суспільних потрясінь і воєнного часу.

Метод інтерпретативного читання тексту дозволяє виявити смисловий потенціал документальних фільмів, встановити зв'язки між формальними рішеннями та змістовими стратегіями, а також розкрити ідеологічні й естетичні позиції авторів, не завжди вербалізовані у відкритий спосіб.

Матеріалом дослідження слугують документальні фільми українських режисерів, що вийшли в період 1990–2020-х років, критичні рецензії, інтерв'ю з авторами, матеріали кінофестивалів, а також теоретичні праці з кінознавства та медіастудій, що формують аналітичну базу дослідження. Відбір фільмів здійснювався за принципом художньої репрезентативності — тобто включалися твори, що найбільш виразно демонструють відповідні художні тенденції або ж є знаковими для певного етапу розвитку вітчизняної документалістики.

Наукова новизна роботи полягає у системному аналізі художніх трансформацій українського документального кіно в контексті пострадянської спадщини та глобальних тенденцій. Вперше узагальнено вплив соціально-політичних змін, зокрема Революції Гідності та відповіді на виклики війни, розв’язаної російськими агресорами, на формування нових естетичних парадигм. Окреслено роль гібридних форм (docudrama, поєднання документального та художнього) у сучасному кінопроцесі та показано їх значення для оновлення жанрової системи.

Практичне значення роботи полягає у можливості використання результатів дослідження для подальших наукових розвідок, викладання дисциплін з історії та теорії кіно, а також у творчих проєктах, що поєднують документальність із художнім пошуком.

Апробація результатів дослідження

Дослідження здійснювалася через участь у науково-практичних конференціях та семінарах Харківської державної академії дизайну і мистецтв,

де основні положення роботи були представлені у вигляді доповідей і тез та отримали відгуки від науковців і студентів. Важливим етапом стала II Науково-практична конференція «Аудіовізуальне мистецтво та медіатехнології: сучасні тенденції та перспективи розвитку» (ХДАДМ, Харків), де було презентовано матеріал «Незалежне кіно: як зняти фільм без великого бюджету», що дозволило перевірити практичну значущість дослідження. Крім того, апробація відбулася під час експериментів у студії «Імпровізації», де результати були перевірені у творчому процесі та підтвердили свою актуальність. Загалом апробаційні матеріали засвідчили новизну роботи та її відповідність сучасним тенденціям українського кіно.

Структура дипломного дослідження. Робота складається з п'яти розділів, висновків до розділів, висновків, списку використаних джерел в кількості позиції 110. Обсяг основного тексту складає 130 сторінок. Додатки включають альбом і список ілюстрацій (166 позицій). Загальний обсяг роботи – 165 сторінок,

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КІНО

1.1 Стан дослідженності теми

Дослідженість теми художніх трансформацій в українському документальному кіно 1990–2020-х років є відносно нерівномірною: попри чималий масив наукових праць, присвячених окремим аспектам цього явища, комплексного монографічного дослідження, яке б охоплювало весь хронологічний діапазон і розглядало трансформаційні процеси системно — на рівні кіномови, художніх стратегій, змін у способах документування реальності, — у вітчизняному кінознавстві досі немає. При цьому сукупність накопичених розвідок дозволяє виокремити кілька усталених дослідницьких напрямів, у межах яких питання художньої еволюції документалістики отримали часткове наукове осмислення. Ці напрями охоплюють теоретико-методологічне осмислення жанру, вивчення його інституційної інфраструктури, аналіз окремих творців і фільмів, дослідження ідеологічних і наратологічних стратегій документалістики, а також новітні розробки, пов'язані з питаннями продюсерства та трансформацією аудіовізуальної галузі в цілому.

Фундаментальним внеском у загальноісторичне та теоретичне осмислення українського кіно стало колективне видання «Нариси з історії кіномистецтва України» (2006), підготовлене Академією мистецтв України та Інститутом проблем сучасного мистецтва під редакцією І. Зубавіної [49]. Цей монументальний труд обсягом 864 сторінки є на сьогодні найповнішим академічним узагальненням розвитку вітчизняного кінематографу від його витоків до початку XXI століття.

Видання окреслює також генезу документального кіно в Україні як складову ширшої кінематографічної культури, розглядає взаємовплив ігрового й

документального кіномислення, а також встановлює системні зв'язки між кінематографічними школами різних епох. Для теми художніх трансформацій документалістики ця праця є незамінним контекстуальним джерелом, що дозволяє вписати явища 1990–2020-х років у тривалу традицію вітчизняної екранної культури і виявити риси спадкоємності й розриву між різними поколіннями документалістів.

Теоретичні та комунікативні виміри жанру найбільш послідовно розроблені у працях О. П. Драчової, яка протягом 2009–2012 років опублікувала серію статей, присвячених сучасному українському документальному кіно. У роботі «Комунікативні стратегії сучасного українського документального кіно (на матеріалі фільму І. Стрембіцького "Подорожні")», що вийшла у «Віснику Харківського національного університету» (2009), авторка вперше системно застосовує комунікативний підхід до аналізу вітчизняної документалістики, показуючи, яким чином режисерська стратегія формує особливий тип контакту між фільмом і глядачем [20]. У статті «Документальний фільм І. Стрембіцького "Подорожні" як комунікативна подія в сучасному українському медіапросторі» (2010) ця концепція поглиблюється через поняття медіаподії, а фільм розглядається як художній текст, і водночас як соціокультурна практика, що породжує нові форми публічної комунікації [18]. Особливу дослідницьку цінність має стаття, присвячена сучасному українському документальному кіно як комунікативному феномену (2012), у якій Драчова узагальнює попередні спостереження, окреслює специфіку участі вітчизняних документальних фільмів у фестивальному просторі — зокрема на фестивалях «Контакт» і «Кінолітопис» — і систематизує корпус ключових явищ сучасної документалістики: «Небезпечно вільна людина» Р. Ширмана, «Вероніка і саксофон» О. Фетісової, «Проти сонця» В. Васяновича, «Замки України» А. Сухарєва [26]. У 2010 році авторка також звертається до постмодерного вектору жанрових перетворень, аналізуючи роль карнавально-ігрового начала у фільмі Ширмана «Небезпечно вільна людина» як вираження постмодерної комунікативної інтенції, що

принципово переосмислює класичні документальні конвенції і відкриває простір для нових художніх стратегій, що поєднують іронію, самоцитування й жанрову гру [19].

Питання специфіки візуальної мови документального кіно у порівнянні з телебаченням розглядає Ю. П. Кияшко у статті «Специфіка побудови відеозображення в екранних мистецтвах: спільне й відмінне в кіно та на телебаченні» (2011). Хоча дослідження має загальнотеоретичний характер, у ньому важливе місце посідає постать Дзиґи Вертова як новатора документальної хроніки 1920–30-х років і його фільм «Людина з кіноапаратом» як прецедент принципово нового типу екранного бачення [29] (Іл.1).

Вертовська спадщина, нерозривно пов'язана з українським культурним простором, лишається предметом постійної уваги дослідників. Р. Д. Пересецький у статті «Самоописувальні стратегії в українському кіноавангарді 1920-х рр.» (2009) застосовує поняття метаопису і самоописувальних стратегій до аналізу «Людини з кіноапаратом», розглядаючи цей фільм як текст, що рефлексує власну медіальну природу і тим самим закладає підвалини для пізніших постмодерних практик у документалістиці [57]. Тій самій стрічці присвячена розвідка «"Людина з кіноапаратом" (1929) як дослід телевізійної кінорефлексії» (2010), де дослідник вписує вертовський фільм у ширший контекст медіатеоретичних дискусій про природу екранного часу і простору, з'ясовуючи, у якому сенсі цей твір може вважатися попередником сучасних телевізійних і відеоарт-практик [55]. Загальніший медіаісторичний контекст творчості Вертова та Довженка присутній у розвідці Г. О. Десятника (2012), де автор розмірковує над перерваною, але значущою традицією української документальної класики, звертаючись до «Симфонії Донбасу», «Битви за нашу Радянську Україну» та інших визначних творів, що демонструють ранні зразки художнього осмислення реальності засобами документального кіно [14].

Самостійний і добре розроблений напрям становлять дослідження, зосереджені на проблемі відтворення національної історії засобами

документального кіно. Тут центральне місце займають праці Сергія Марченка, який присвятив понад десяток наукових статей дослідженню науково-популярного та історично-пізнавального кіно і передусім серіалу «Невідома Україна. Нариси нашої історії»(Іл.2). У роботі «Принципи типологій екранного історіотворення фільмів науково-популярного серіалу "Невідома Україна"» (2007) дослідник розробляє власну класифікаційну систему прийомів візуалізації минулого в документальному кіно — від використання кадрів пам'яток, гравюр і фотографій до реконструкцій, анімації та комбінованих кадрів — і завдяки цьому пропонує методологічний інструментарій для аналізу художньої мови жанру, придатний для застосування до широкого кола документальних творів [42]. Методологічні питання ширшого характеру порушуються у статті генезі історіотворення на студії «Київнаукфільм»(Іл.3), розкриває специфіку роботи з документальним матеріалом і структуру серіалу «Невідома Україна», окреслюючи ключові параметри жанру, що відрізняють його від суміжних форм [41]. Порівняльний і аналітичний підхід до жанру представлено у статті «Відтворення історії засобами кіно: ретроспективний погляд» (2011), що охоплює документальну кінопубліцистику від перших хронік 1918 року через агітаційні фільми і циклові проекти середини 1990-х до сучасних практик, демонструючи тяглість певних художніх прийомів крізь різні ідеологічні й технологічні епохи [39].

Практичний досвід режисерської роботи у науково-популярному жанрі Марченко описує у нарисі «Зняти фільм в Україні наприкінці XX століття» (1999), що є унікальним свідченням від першої особи щодо умов і творчих стратегій документального виробництва доби раннього незалежного кіно [40]. Систематизуючою є стаття «Історично-пізнавальне кіно як феномен незалежної України» (2010), де жанр науково-популярної документалістики розглянутий у його повноті — від задуму і виробництва до телевізійного показу й суспільного резонансу [45]. Питання біографічного фільму у складі серіалу досліджується у розвідці «Проблеми вивчення історії біографічного фільму» (2002) [43], а роль

«Київнаукфільму» як ключового інституційного гравця документальної галузі аналізується в статті «Українська культура у контексті науково-популярного кіно» (2005), де підбито 60-річний підсумок діяльності студії і показано, яким чином науково-популярний формат ставав площиною для художнього експерименту [44].

Питання національної ідентичності, що конструюється засобами документального кіно, отримало окреме теоретичне опрацювання. Л. Новикова у статті «Роль сучасної української кінодокументалістики в моделюванні національної ідентичності» (2012) показує, яким чином документальний фільм стає інструментом репрезентації та утвердження національного «я», і аналізує в цьому контексті діяльність першої приватної кіностудії документальних фільмів «Контакт», цикли О. Біймы «Немеркнучі зорі» та творчість В. Олендера, Р. Ширмана, В. Горпенка, С. Буковського, М. Ільїнського [51]. Ця проблематика перегукується з ранішою розвідкою О. Левченко «Міфологія в документальному кіно» (1998), у якій досліджується механізм формування нових національних міфів у вітчизняній документалістиці перехідного — пострадянського — періоду. На матеріалі фільмів «Ольжич», «Чия правда, чия кривда?» А. Микульського, «Дитинство Бандери» О. Косинова, «І буде новий день» Р. Ширмана та «Спогад про УПА» авторка показує, як документальна стрічка долучається до переосмислення радянських ідеологічних наративів і творення альтернативної пам'яті, вибудовуючи нову систему культурних символів, що потребує специфічних художніх засобів [36].

Творча постать Сергія Буковського — одного з найвагоміших представників сучасної авторської документалістики — привернула увагу Л. Зінченко, яка у статті «Сергій Буковський та новий кінематографічний погляд на історію» (2010) всебічно аналізує його фільми «Війна. Український рахунок», «Назви своє ім'я» та «Живі». Дослідниця доводить, що Буковський формує принципово новий тип документального погляду на травматичне минуле, де особисте свідчення і архівний матеріал поєднуються в складну художню

конструкцію, яка не ілюструє, а переживає і переосмислює трагедію, утверджуючи людину як центр документального висловлювання [25](Іл.4).

Широкий хронологічний зріз документалістики, що охоплює і класику, і сучасність, пропонує К. С. Шершньова у роботі «Сучасне українське документальне кіно: проблеми розвитку» (2012), де послідовно простежується рух жанру від кінотижневиків 1919–1924 років через вертовські та довженківські документи до сучасних авторських стрічок, визначаючи ключові проблеми у розвитку галузі та характеризуючи трансформацію художніх підходів у зв'язку зі зміною суспільно-політичних і технологічних умов [73].[8]

Особливий сектор дослідницького поля становить вивчення художніх прийомів і форм самоопису кіно в документальному дискурсі. Р. Д. Пересецький у статті «Метаопис у сучасному кіно: український контекст» (2009) розробляє концепцію метаописувальних стратегій і застосовує її до аналізу широкого кола вітчизняних документальних фільмів — «Небезпечно вільна людина» Ширмана, «Кіноманія» Г. Яровенка, «Подорожні» Стрембіцького, «Сповідь перед Учителем» і «Микола Вінграновський у синьому небі» Р. Сергієнка, «Вілен Калюта. Реальне світло» Буковського та циклу «Немеркнучі зірки» О. Бійми [56]. Ця стаття є однією з небагатьох, де художні особливості документалістики досліджуються у їхньому системному взаємозв'язку, а не в ізоляції одна від одної. Саме прагнення кіно до саморефлексії — осмислення власних засобів і меж — постає в цьому контексті як принципова ознака постмодерної трансформації, що визначила обличчя документалістики кінця XX — початку XXI століть.

Інституційний вимір — діяльність студій і виробничих організацій — представлений у кількох матеріалах. О. Коваль у нарисі «Укркінохроніка функціонує» (2003) фіксує актуальний стан найстарішої документальної студії країни в умовах ринкової економіки, описуючи перехід від державного фінансування до пошуку нових моделей виробництва [30]. О. Москаленко у статті «Старт з "Кінохроніки"» (2005) оглядає фільмографію студії 2000–2003

років, виокремлюючи такі помітні явища, як «Гріх. Камінний хрест» О. Саніна, «100 років у пошуках самотності» М. Кондратьєвої, «Хроніки від Фортинбраса» О. Чепелик, «Старі люди» В. та М. Васяновичів, «Проти сонця» В. Васяновича [47]. В. Олендер у лаконічному, але змістовному нарисі «Вони були першими» (2012) відтворює ранню історію «Київнаукфільму» як інституції, що визначила обличчя вітчизняного науково-популярного і документального кіно та сформувала ціле покоління майстрів [53]. Питання державної підтримки документальної галузі порушується у відвертому матеріалі В. Марченка «Коли і що мала б підтримувати держава?» (2010), де автор критично оцінює умови функціонування «Київнаукфільму» в ринкову добу і наполягає на необхідності цілеспрямованої культурної політики щодо документалістики [38]. Стилістичні особливості документалістики початку XXI століття аналізує М. Кондратьєва у розвідці «Документальна стилістика початку XXI ст.» (2004), де розглядаються фільми «Пасажири з минулого століття» В. Олендера, «Вічний хрест» Ю. Терещенка та фільм студії «Київнаукфільм» «Гріх» О. Саніна, а також студентські роботи, що засвідчують зміну естетичних орієнтирів молодого покоління [31].

Розвиток раннього документального відеофільму в Україні як окремого феномену досліджує О. Одинець у ґрунтовній статті «Український документальний відеофільм. Перші кроки» (2010), де простежуються художні та технологічні передумови переходу від кіноплівки до відеоносіїв і пов'язані з цим трансформації кінематографічної мови, зміни у способах роботи з простором, часом і реальністю [52]. Регіональний зріз документалістики представлено у статті В. Вечерського «Крим в контексті "Світу України"» (2000), присвяченій фільму «Крим» із документального кіносеріалу «Світ України» — одного з репрезентативних прикладів тематичного серіального документального кіно доби незалежності, де художній образ регіону будується через поєднання культурно-географічного і суспільно-політичного дискурсів [11].

Новітній вимір дослідженості теми пов'язаний із трансформаціями організаційних і виробничих засад документального кіно в контексті сучасної аудіовізуальної індустрії. Питання продюсерської системи, без якої неможливо зрозуміти механізми функціонування сучасної документалістики, розглядає стаття «Стратегії реалізації продюсерської системи в Україні» (2024), опублікована в матеріалах Міжнародної науково-практичної конференції ХДАДМ [64]. Ця робота вписує розвиток документального кіновиробництва в ширший контекст аудіовізуальної галузі, акцентуючи увагу на організаційних моделях, що дозволяють документальному кіно зберігати художню автономію в умовах ринкових відносин і конкуренції з телевізійним та стриміговим контентом.

Вкрай важливою в розрізі методологічного осмислення аудіовізуальної галузі є стаття З. І. Алфьорової «До питання про наукові практики креативного сектору аудіовізуальної сфери» (2025), представлена на конференції ХДАДМ [1]. Авторка піднімає питання про специфіку наукового вивчення аудіовізуального мистецтва як явища, що перебуває на межі художньої творчості, медіаіндустрії та культурної економіки, і тим самим окреслює нові методологічні горизонти для дослідження документального кіно — зокрема в його відношенні до поняття «креативного сектору», який дедалі активніше використовується в культурній політиці та науковому дискурсі.

Таким чином, аналіз опублікованих досліджень дає підстави констатувати, що вітчизняна наука накопичила значний і різноманітний досвід вивчення українського документального кіно: від монументальних узагальнювальних праць, як-от «Нариси з історії кіномистецтва України», до вузькоспеціалізованих розвідок, присвячених окремому фільму або питанню. Дослідницький ландшафт охоплює комунікативний і семіотичний підходи, проблематику національної ідентичності й культурної пам'яті, інституційну й продюсерську аналітику, порівняльно-типологічні та медіаісторичні студії. Проте художні трансформації документалістики як цілісний і динамічний процес — зміна кінематографічної

мови, від прямолінійного наративу до рефлексивних, гібридних і трансмедійних форм — залишаються поза межами спеціального системного дослідження. Більшість наявних праць є статтями журнального формату, зосередженими або на окремому фільмі, або на творчості конкретного режисера, або на вузькому теоретичному питанні. Відсутня також наукова розвідка, що охоплювала б увесь хронологічний масив від 1990-х до 2020-х років, включаючи документальне кіно доби Революції Гідності, гібридної війни і повномасштабного вторгнення, в якому документалістика перетворилася на один із найважливіших засобів фіксації й осмислення травматичного досвіду нації. Саме прагнення заповнити цю лакуну визначає актуальність і наукову новизну запропонованої дипломної роботи, що ставить за мету системний аналіз художніх трансформацій в українській документалістиці вказаного тридцятирічного і більше — від 1990-го до 2020-х — періоду.

1.2 Методика і джерельна база дослідження

Методологічна база дослідження художніх трансформацій в українському документальному кіно 1990–2020-х років формується на перетині кількох наукових дисциплін — кінознавства, мистецтвознавства, культурології, семіотики, медіастудій та теорії комунікацій, — що відповідає міждисциплінарному характеру самого об'єкта вивчення. Документальне кіно як вид мистецтва не вкладається в межі однієї наукової галузі: воно одночасно є художнім текстом, медіапродуктом, соціокультурним документом і технологічним артефактом, а отже, потребує комплексного методологічного інструментарію, здатного охопити всі ці виміри в їх взаємозв'язку.

Концептуальним фундаментом дослідження слугує історико-генетичний метод, що дає змогу простежити еволюцію документального кіно від ранніх форм неігрового екрану радянської доби до сучасних авторських і гібридних практик. Цей метод передбачає розгляд кожного художнього явища у його становленні, в динаміці змін і в контексті конкретних соціально-культурних умов, за яких воно виникло. Застосування даного підходу дозволяє уникнути

позаісторичного розгляду трансформацій кіномови і натомість виявляти причинно-наслідкові зв'язки між художніми зрушеннями та суспільними змінами — розпадом СРСР, суверенізацією культури, Помаранчевою революцією, Революцією Гідності, збройним конфліктом на Сході та повномасштабним вторгненням 2022 року. Як зазначається у фундаментальних «Нарисах з історії кіномистецтва України» за редакцією І. Зубавіної, українське кінематографічне мислення формувалося у постійній взаємодії між соціальним запитом доби та внутрішньою логікою розвитку кіноформи, і саме ця взаємодія є відправною точкою для аналізу трансформацій.

Поряд із історико-генетичним підходом у роботі застосовується структурно-типологічний метод, що забезпечує системність аналізу виражальних засобів і дозволяє класифікувати художні прийоми за їхньою функцією, формою та способом організації екранного матеріалу. Класифікаційна система, розроблена С. Марченком у дослідженні принципів екранного історіотворення — яка включає реконструкцію, використання архівних матеріалів, анімацію, комбіновані кадри, оповідача в кадрі та ін. — слугує відправним типологічним орієнтиром для аналізу художньої мови документальних творів у межах даного дослідження. Цей підхід особливо продуктивний при зіставленні фільмів різних епох і різних авторських шкіл, коли необхідно виявити, які прийоми зберігаються, трансформуються або відкидаються в процесі еволюції жанру.

Семіотичний метод застосовується для аналізу документального фільму як знакової системи — сукупності візуальних, звукових і монтажних кодів, що конструюють значення і моделюють реальність. Документальне кіно, незважаючи на свою декларовану близькість до дійсності, є не прямим відображенням світу, а його семіотичною конструкцією, де кожне рішення — вибір ракурсу, освітлення, монтажного ритму, позиції оповідача, способу роботи з архівом — несе смислове навантаження. Концепція метаопису та самоописувальних стратегій, розроблена Р. Д. Пересецьким стосовно

вертовської традиції і сучасного українського авторського кіно, вказує на те, що семіотичний аналіз документалістики має враховувати й рівень рефлексії самого твору щодо власної медіальної природи [18; 22].

Комунікативний підхід, докладно розроблений у роботах О. П. Драчової, дозволяє розглядати документальний фільм як текст, та комунікативну дію — подію, що відбувається між фільмом і глядацькою аудиторією в конкретному соціокультурному просторі [19; 28]. Цей підхід є особливо цінним для аналізу трансформацій, оскільки зміни у художній мові документального кіно нерозривно пов'язані зі змінами у способах його рецепції — появою фестивального руху, поширенням цифрових платформ, трансформацією глядацького досвіду. Розгляд документального фільму як «медіаподії» дозволяє вийти за межі суто текстуального аналізу і врахувати соціальний контекст функціонування твору.[21]

Герменевтичний метод застосовується при аналізі конкретних фільмів і передбачає поглиблену інтерпретацію художнього тексту в його смисловій цілісності. Герменевтична процедура включає «подвійне читання» — розуміння цілого через частини і частин через ціле, — що дозволяє виявляти приховані смислові шари, підтексти й образні системи, які не зчитуються при поверхневому перегляді. Особливого значення цей метод набуває при роботі з фільмами, що осмислюють травматичний досвід — геноцид, репресії, збройний конфлікт, — де художня форма є не просто «оболонкою» для документального змісту, а самостійним носієм значення.

Метод культурно-семантичного аналізу застосовується для дослідження способів конструювання національної ідентичності і культурної пам'яті в документальних фільмах, що є однією з ключових проблем розвитку вітчизняної документалістики після 1991 року. Документальне кіно постає в цьому контексті не пасивним фіксатором реальності, а активним агентом символічного виробництва, що формує уявлення про минуле, про «своє» і «чуже», про героїв і жертв. Праці О. Левченко про документальну «mythologization» і Л. Новикової

про моделювання ідентичності обґрунтовують цей аналітичний ракурс і вказують на необхідність враховувати ідеологічний вимір художніх рішень у документальному кіно.

Порівняльний метод використовується в роботі для зіставлення художніх практик різних авторів, студій, хронологічних зрізів і національних традицій. Цей метод дозволяє, з одного боку, виявити специфіку українського документального кіно на тлі світових тенденцій — зокрема нових хвиль документалістики в Центрально-Східній Європі після 1989 року, розвитку «cinéma vérité», «direct cinema», «режиму свідчення» і «постдокументального» кіно. З іншого боку, порівняльний аналіз усередині вітчизняної традиції дозволяє простежити зміну поколінь і шкіл, виявити провідні тенденції і маргінальні явища, порівняти художні підходи студій різного профілю — «Укркінохроніки»(Іл.5), «Київнаукфільму»(Іл.6), студії «Контакт» та ін.

Медіаісторичний підхід дозволяє розглядати художні трансформації документалістики у взаємозв'язку зі зміною технологій виробництва і розповсюдження. Перехід від кіноплівки до відеоносіїв, від аналогового до цифрового виробництва, від кінотеатрального до телевізійного і мережевого розповсюдження — кожен із цих технологічних переходів мав прямі наслідки для художньої мови і естетики документального кіно. О. Одинець у дослідженні раннього українського документального відеофільму показує, що технологічна доступність відеокамери відкрила принципово нові можливості для роботи з реальністю і спричинила появу нових форм авторської присутності в кадрі. Медіаісторичний підхід також враховує роль продюсерської системи:

Інституційний аналіз становить окремий методологічний інструмент, спрямований на вивчення студій, організацій і державних інститутів як чинників, що формують умови документального кіновиробництва. Художні рішення режисера завжди здійснюються в певному інституційному контексті — залежно від джерел фінансування, від вимог замовника, від технологічних можливостей студії, від логіки фестивального відбору. Матеріали про «Укркінохроніку» і

«Київнаукфільм» [41; 42], а також критичний аналіз умов функціонування документальної галузі, запропонований В. Марченком, окреслюють інституційний вимір, без урахування якого художні трансформації залишаються незрозумілими у своєму генезисі.

Новітній методологічний горизонт, пов'язаний із поняттями «креативної економіки» і «креативного сектору», відкривається у дослідженні З. І. Алфьорової «До питання про наукові практики креативного сектору аудіовізуальної сфери» (2025). Авторка пропонує розглядати аудіовізуальне мистецтво — і документальне кіно зокрема — у системі координат, де художня творчість, наукова рефлексія і галузева практика перетинаються, породжуючи нові форми знання про кіно. Цей підхід суттєво розширює методологічний арсенал кінознавчого дослідження і дозволяє враховувати художній, та економічний, соціальний та науково-організаційний виміри документалістики.

Джерельна база дослідження є комплексною і охоплює кілька рівнів. Першим і основним рівнем є безпосередньо самі документальні фільми — корпус творів українського документального кіно 1990–2020-х років, що складає предмет аналізу. До нього належать як широко відомі роботи Сергія Буковського («Війна. Український рахунок», «Назви своє ім'я», «Живі», «Вілен Калюта. Реальне світло»), Романа Ширмана («Небезпечно вільна людина», «І буде новий день»), Ігоря Стрембіцького («Подорожні»), Валентина Васяновича («Проти сонця»), Анджея Микульського («Ольжич», цикл «Я камінь з Божої пращі»), так і менш вивчені твори в межах кіноциклів «Немеркнучі зорі» О. Бійми, «Світ України», «Невідома Україна», М.Чернов «20 днів у Маріуполі», «2000 метрів до Андріївки», О.Балагура «Час життя об’єкта в кадрі», «Крила метелика», а також студентські та незалежні проекти початку 2000-х років.

Другим рівнем джерельної бази є наукові та науково-критичні тексти — монографії, статті, матеріали конференцій, що безпосередньо або дотично стосуються теми дослідження. Визначальне місце серед них посідають «Нариси з історії кіномистецтва України» (2006) за редакцією І. Зубавіни —

фундаментальне колективне видання, що встановлює загальні контури розвитку вітчизняного кінематографу. До цього рівня належать також збірник «Українське кіно від 1960-х до сьогодні. Проблема виживання» (НаУКМА, 2010) зі статтями Л. Зінченко, С. Марченка і В. Марченка [38; 48; 54], матеріали конференцій ХДАДМ 2024 і 2025 років [34; 38], статті у наукових виданнях КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого, ХДАК, журналі «Культура України», часописах «Мистецтвознавство України», «Мистецькі обрії», «Наукові записки Інституту журналістики» та ін.

Третім рівнем є документальні і архівні матеріали: публікації у пресі, каталоги кінофестивалів, офіційні документи студій і кінооб'єднань, а також мемуарні свідчення учасників документальних проектів. Значення цього рівня джерел визначається тим, що офіційні наукові публікації нерідко фіксують лише кінцевий результат — завершений фільм — і не завжди відображають процес творчих рішень, який також є частиною предмета дослідження. Такі матеріали, як нарис С. Марченка про досвід зйомок «Відгомону забутого неба» або спостереження О. Коваля про повсякдення «Укркінохроніки», є цінними свідченнями «зсередини» кіновиробничого процесу.

Четвертим рівнем є теоретичні праці з суміжних дисциплін — медіатеорії, семіотики, теорії документального кіно і культурних студій, — які не присвячені безпосередньо українській документалістиці, але формують концептуальний апарат дослідження. Зокрема, теоретичне осмислення природи документального образу, проблеми правди і вигадки в документальному кіно, «режиму свідчення» і «кінематографічного реалізму» є необхідним контекстом для розуміння художніх трансформацій, що розглядаються у роботі.

Сукупність застосовуваних методів і рівнів джерельної бази забезпечує дослідженню необхідну науково-методологічну повноту. Пріоритет у роботі надається аналізові конкретних художніх текстів — фільмів, — тоді як теоретичні та методологічні міркування підпорядковані завданням їх інтерпретації. Таке співвідношення теорії й аналізу відповідає загальній

настанові мистецтвознавчого дослідження, в якому твір мистецтва є не ілюстрацією теоретичного положення, а самостійним об'єктом розуміння, що задає власні дослідницькі запитання і вимагає гнучкого й відкритого методологічного підходу.

1.3 Стан кінематографа України після здобуття незалежності

Після незалежності 1991 року український кінематограф опинився в умовах радикальної трансформації: розпад радянської системи позбавив студії фінансування й організаційної підтримки. Виробництво різко скоротилося, більшість проєктів не завершувалася, а багато митців залишили професію чи емігрували. Інфраструктура занепала: павільйони пустували, обладнання не оновлювалося, технічний персонал втрачав роботу. Криза прокату спричинила домінування західних фільмів, і українське кіно опинилося на маргінесі культурного життя.[9, 109]

Паралельно відкрився простір для експериментів: виникали незалежні студії, митці зверталися до міжнародних грантів. Документальне кіно стало найбільш життєздатним жанром, порушуючи теми пам’яті й травматичного досвіду. Розпад радянської системи означав втрату інституційної підтримки, і кінематографісти залишилися сам на сам із ринком. Українське кіно майже зникло з екранів, але з’явилися нові ініціативи — творчі лабораторії та незалежні студії.

Цей період визначив кризу 1990-х: стара модель зруйнувалася, нова ще не сформувалася, виник вакуум, що поєднував руйнацію інституцій і зародження незалежних практик. Економічна криза 1992–1994 років із інфляцією понад 1000% зробила кінематограф неприоритетним. Фінансування скоротилося до мінімуму. Київська студія імені Довженка(Іл.7), Одеська(Іл.8) та інші втратили можливість реалізовувати масштабні проєкти. Якщо у 1992 році створено 45 фільмів, то у 2000 — лише 4, що демонструє катастрофічне падіння виробничих потужностей.[22]

Криза фінансування позначилася на прокаті: кінотеатри залишилися без українських стрічок і почали масово закуповувати західні фільми, які приносили прибуток. Голлівудські блокбастери мали якість і маркетинг, недосяжні для українських робіт, що зменшувало шанси на повернення державних інвестицій.

Кінематографісти шукали альтернативні джерела фінансування — міжнародні гранти чи співпрацю з європейськими фондами, але ці можливості були обмежені. Більшість залишалася без роботи або переходила у телебачення, рекламу чи театр. Українське кіно майже зникло з екранів, а молоде покоління формувалося під впливом західної продукції. Поряд із цим виникав запит на незалежні студії, документальні та експериментальні проєкти.

Скорочення фінансування й економічна криза стали головними чинниками занепаду кінематографа 1990-х, зруйнували інституційну систему та змінили культурний ландшафт. У цей час український кінопрокат пережив одну з найглибших криз: централізована система розповсюдження зникла, кількість стрічок скоротилася, а вакуум заповнили західні компанії. Голлівудські блокбастери стали магнітом для глядачів, тоді як українські фільми поступово зникли з афіш.[63]

Кінотеатри орієнтувалися на прибуток, і комерційний успіх став головним критерієм відбору. Західні фільми забезпечували доходи, а вітчизняні роботи, навіть потрапивши у прокат, не могли утримати увагу глядачів.

У цей період глядачі формували культурні орієнтири під впливом західного кіно. Молодь виростала на голлівудських бойовиках і комедіях, що визначило її естетичні смаки на десятиліття. Українські стрічки сприймалися як другорядні, тому навіть у 2000-х режисерам було складно повернути глядача. Криза прокату посилювалася технічними проблемами: кінотеатри не мали сучасного обладнання, а західні компанії забезпечували якісні копії та рекламу, створюючи нерівні умови. Важливу роль відіграло телебачення й відеоринок: західні фільми поширювалися через касети й телепокази, тоді як українські

роботи майже не були присутні. Телебачення стало майданчиком для перших незалежних проєктів.

Культурні наслідки кризи були довготривалими: українське кіно втратило позиції, а західні стрічки визначали контекст. Це впливало і на режисерів, які змушені були орієнтуватися на західні стандарти. У результаті кінематограф 1990-х став маргінальним явищем, а його відродження вимагало значних зусиль.

Документальне кіно стало єдиним жанром із шансами на виживання: художні фільми майже зникли через високі витрати, тоді як документалістика була дешевшою й мобільнішою. Вона зверталася до тем пам'яті, ідентичності, соціальних змін, працювала з архівами та свідченнями очевидців. Це дозволило культурі відновити зв'язок із історією. Документальні роботи знаходили глядача за кордоном, отримували гранти й підтримку фондів. У 1990-х з'явилися режисери, які визначили нову естетику — щирість, автентичність і відсутність радянського пафосу.

Документальне кіно у 1990-х стало важливим інструментом соціальної комунікації. Воно дозволяло суспільству обговорювати проблеми, які не завжди потрапляли у політичний чи медійний дискурс: життя у провінції, труднощі молоді, наслідки економічної кризи чи екологічні виклики. Глядач бачив на екрані власні переживання, що робило жанр близьким і зрозумілим.

Важливою особливістю було технічне оновлення: доступні камери дозволяли знімати без великих студійних ресурсів. Це демократизувало процес виробництва — документальні стрічки створювали не тільки професійні режисери, а й журналісти чи студенти. Такий підхід розширював тематику й стилістику, робив жанр різноманітним.

Документалістика виконувала й функцію культурної дипломатії. Українські стрічки, що брали участь у міжнародних фестивалях, формували образ країни як суспільства, яке прагне правди та осмислення історії. Це було важливо для нової національної ідентичності після розпаду СРСР. При цьому

документальне кіно мало освітнє значення: воно допомагало молодому поколінню дізнаватися про замовчувані теми — Голодомор, репресії, Чорнобиль. Відтак жанр сприяв формуванню критичного мислення та історичної свідомості.

Попри кризу, саме документальне кіно зберегло тяглість української кінематографічної традиції. Воно стало містком між радянським минулим і сучасним кінематографом, заклавши основу для розвитку у 2000-х. Без цього жанру українське кіно могло б остаточно втратити присутність у культурному просторі.

У 1990-х традиційні механізми кіновиробництва перестали працювати. Відсутність централізованої системи та фінансування змусила режисерів і студії шукати нові моделі розвитку. Це був час експериментів, коли виникали альтернативні форми організації виробництва й поширення стрічок.

Одним із ключових напрямів стали незалежні студії — невеликі творчі об’єднання, що працювали на комерційній або грантовій основі. Вони реалізовували авторські ідеї без державного контролю, часто зосереджуючись на соціальних чи культурних темах. Важливим чинником була співпраця з міжнародними фондами: гранти від «Open Society», «Goethe-Institut» та інших організацій дозволяли створювати документальні й короткометражні фільми, інтегруючи українське кіно у міжнародний простір.

Копродукція з європейськими студіями відкривала доступ до сучасних технологій і міжнародного ринку. Це сприяло обміну досвідом і формуванню професійних зв’язків. Важливу роль відігравали кінофестивалі: вони ставали майданчиками для презентації нових ідей, пошуку фінансування та формування репутації українського кіно.

Творчі лабораторії при університетах давали можливість молодим режисерам експериментувати з формою й змістом, створювати короткі роботи без великих бюджетів. Це сприяло появі нового покоління кінематографістів, які прагнули інновацій. Паралельно розвивалися приватні ініціативи —

виробництво реклами, кліпів, телепрограм, що дозволяло зберігати професійні навички й технічну базу.

Телебачення стало альтернативною платформою для кінематографічних експериментів. Українські канали замовляли документальні та телевізійні фільми, що дозволяло режисерам знаходити глядача поза кінотеатрами.

Відповідно, пошук нових моделей існування у 1990-х відбувався через незалежні студії, гранти, копродукцію, фестивалі, університетські лабораторії, приватні ініціативи та телебачення. Це формувало нову екосистему, яка заклала основу для відродження кінематографа у наступні десятиліття.

Український кінематограф 1990-х пережив системну кризу: розпад радянської моделі, економічні проблеми й відсутність фінансування, криза прокату та пошук нових моделей. Усі ці аспекти утворюють цілісну картину становища галузі: від руйнації старих механізмів до зародження нових практик, що визначили її подальший розвиток.

1.4 Вплив соціально-політичних трансформацій на документалістику

Соціально-політичні зміни в Україні від 1990-х років визначили розвиток документального кіно. Вони трансформували тематику й художні стратегії, перетворивши його з державного інструмента на незалежне мистецьке висловлювання. Після розпаду СРСР режисери отримали свободу працювати без цензури, звертаючись до табуйованих тем — репресій, голодомору, ідентичності. У 1990-х виникають перші спроби показати реальність через портрети пересічних громадян, що переживають кризу.

На початку 2000-х документалісти активно фіксують політичні протести та пошук демократичних інституцій. Кіно стає інструментом суспільного діалогу, з’являються нові герої — активісти, журналісти, громадяни. Події Революції Гідності 2013–2014 років і діяльність «Вавилон’13» започаткували

«партизанську» документалістику — швидку, емоційну, політично ангажовану. Це довело, що кіно може бути формою втручання у суспільні процеси.

Українська документалістика реагувала й на глобальні виклики — війни, міграцію, екологію. Участь у міжнародних фестивалях та співпраця з європейськими інституціями інтегрували її у світовий контекст, при цьому зберігаючи культурну специфіку. Важливим залишався аспект пам’яті: кіно осмислювало радянські репресії та сучасні конфлікти, формуючи колективну ідентичність.

Соціальні трансформації визначили нових героїв і теми. Якщо раніше увага була на «великих» постатях, то після незалежності — на пересічних людях, їхніх кризах і щоденних практиках. У 1990-х з’являються фільми про маргіналізовані групи, що формують нову етику документалістики — дати голос тим, хто його не мав. З 2000-х активність громадянського суспільства породила нових героїв — волонтерів, журналістів, активістів. Події Майдану та війни на сході висунули добровольців, переселенців, військових, чиї історії відображали травму й солідарність.

Зміни вплинули й на стилістику: поширилися короткі нариси, інтернет-відео, колективні проєкти. Герої стали ближчими до глядача, що формувало довіру. З’явилися нові теми — гендерна рівність, права меншин, екологія. Документалістика стала простором репрезентації різноманітності суспільства. У 1990-х вона звернулася до осмислення історії, Голодомору, репресій, проблем мови та культури, виконуючи функцію культурної терапії й допомагаючи інтегрувати травматичне минуле у сучасний дискурс.

У 2000-х роках акцент змістився на пострадянську ідентичність: документалісти досліджували баланс між радянською спадщиною та новими демократичними цінностями. У фільмах з’являлися образи людей, що шукають своє місце у світі, а тема пам’яті — індивідуальної й колективної — стала центральною. Використання архівів і свідчень очевидців створювало

багатошарові наративи, де минуле поєднувалося із сучасністю. Події Революції Гідності та війни на сході ще більше актуалізували тему ідентичності: переселенці, військові, волонтери стали носіями нової культурної пам'яті, а кіно перетворилося на учасника суспільного діалогу.

Культурна пам'ять проявлялася й через локальні історії та регіональні ідентичності, що показували багатогранність української культури. Документалістика ставала «архівом сучасності», де зберігалися й осмислювалися історії, що формують національну пам'ять. Важливим чинником був міжнародний контекст: участь у фестивалях і грантових програмах інтегрувала українське кіно у глобальний простір, одночасно зберігаючи його унікальність. Це перетворило документалістику на міст між локальним і глобальним, минулим і сучасним.

Глобалізація відкрила нові можливості: вихід на світові фестивалі, співпраця з фондами, професіоналізація галузі. Українські фільми на IDFA чи Berlinale презентували локальний досвід як універсальний, торкаючись тем прав людини, війни, екології. Поширення цифрових технологій і стрімінгових платформ розширило аудиторію, стимулювало появу коротких форм — веб-документалістики, серіальних і мультимедійних проєктів. Міжнародні колаборації розширювали горизонти, але водночас вимагали збереження культурної специфіки.[87]

Отже, українська документалістика останніх трьох десятиліть розвивалася у зв'язку з політичними й соціальними трансформаціями, працювала з пам'яттю та ідентичністю, а глобалізація інтегрувала її у світовий культурний простір, поставивши завдання зберегти автентичність.

1.5. Інституційні та економічні умови розвитку документального кіно (державна підтримка, фестивалі, продюсерські центри)

Державна підтримка є ключовим механізмом розвитку документального кіно в Україні. У перші роки незалежності документалістика фактично існувала

без системного фінансування. Ситуація змінилась з початку 2010-х, коли Державне агентство України з питань кіно (Держкіно) почало цілеспрямовано виділяти кошти на виробництво документальних стрічок, визнаючи їхню роль у формуванні культурної пам’яті та міжнародного іміджу країни.

Фінансування від Держкіно дозволяє реалізовувати проєкти, які не мають комерційної вигоди, але є надзвичайно важливими для суспільства. Це стосується фільмів про історичні події, соціальні проблеми, воєнні конфлікти, культурну спадщину. У 2025 році агентство профінансувало 46 кінопроєктів загальною вартістю понад 562 млн грн, з яких 18 були документальними. Такий масштаб свідчить про поступове зростання уваги до документалістики, адже саме вона здатна швидко реагувати на виклики часу, відображати реальність та формувати міжнародне сприйняття України.

Державна підтримка не обмежується фінансуванням виробництва: вона охоплює промоцію фільмів на міжнародних фестивалях, організацію показів та підтримку освітніх програм для молодих режисерів. Держава фінансує проєкти суспільної значущості навіть без комерційної перспективи, перетворюючи документальне кіно на інструмент культурної політики та репрезентації України у світі.

Окремо варто відзначити роль міжнародних партнерів, які доповнюють державну підтримку. У 2023–2024 роках французько-німецький телеканал ARTE спільно з Українським інститутом профінансував 12 документальних фільмів на суму понад €1,5 млн. Цей проєкт, відомий як *Generation Ukraine*, був спрямований на підтримку режисерів, які працюють у реаліях війни, та на створення стрічок, що розповідають світові про український досвід. Подібні ініціативи демонструють, що державна підтримка у поєднанні з міжнародними грантами створює умови для сталого розвитку документалістики навіть у кризових умовах.[77]

Символічний вимір державної підтримки не менш важливий за економічний: вона підтверджує суспільну значимість документального кіно як засобу збереження пам’яті, формування ідентичності та репрезентації країни на міжнародній арені. В умовах повномасштабної війни документалістика стала одним із головних інструментів комунікації зі світовою аудиторією — засобом донесення правди та протидії пропаганді.

Загалом, державна підтримка української документалістики реалізується у двох взаємодоповнювальних напрямах: внутрішнє фінансування через Держкіно та зовнішня підтримка від міжнародних інституцій. Разом вони дозволяють виробляти нові фільми, та інтегрувати українське кіно у глобальний культурний простір.

Фестивалі та культурні платформи відіграють роль головних рушіїв розвитку української документалістики у XXI столітті, виконуючи одразу кілька функцій: забезпечують видимість фільмів, формують простір для суспільного діалогу, інтегрують українське кіно у міжнародний контекст та об’єднують режисерів і глядачів у фахову спільноту.

Одним із найважливіших майданчиків є Docudays UA — Міжнародний фестиваль документального кіно про права людини, який щороку проходить у Києві. Він став місцем показу нових українських та світових стрічок, та платформою для обговорення актуальних соціальних і політичних тем. У рамках фестивалю проводяться дискусії, воркшопи, майстер-класи, що допомагають молодим режисерам здобувати нові знання та контакти. Docudays UA виконує роль культурного хабу, де документалістика поєднується з правозахисною діяльністю, а кінематографічні роботи стають інструментом суспільного діалогу.[88]

Фестивалі виконують і функцію культурної дипломатії: завдяки участі в міжнародних програмах українські автори представляють свої роботи світовій аудиторії, отримують нагороди та формують позитивний образ країни. В умовах

війни це стало критично важливим — документалістика перетворилась на один із провідних засобів комунікації із глобальним глядачем.

Культурні платформи, такі як Docudays UA(Іл.9), «Вавилон'13» (Іл.10)чи онлайн-ініціативи, створюють середовище для взаємодії між режисерами, критиками та глядачами. Вони забезпечують показ фільмів, обговорення. Це формує новий рівень довіри між автором і аудиторією. Завдяки цим платформам документальне кіно перестає бути лише мистецьким продуктом і перетворюється на інструмент суспільного діалогу, який впливає на формування громадянської свідомості.

Освітній вимір фестивального руху не менш суттєвий: лабораторії, воркшопи та конкурси допомагають молодим кінематографістам реалізовувати власні проєкти і виходити на міжнародний рівень. Так формується нове покоління документалістів, здатних працювати у глобальному культурному просторі.

Продюсерські центри та кіноринок стали важливими інституціями для розвитку української документалістики, адже вони забезпечують фінансування та організацію виробництва, створюють умови для просування фільмів на міжнародному рівні. У перші роки незалежності документальне кіно часто існувало у форматі «авторських» проєктів, де режисер одночасно виконував функції продюсера, організатора та промоутера. Це обмежувало можливості для масштабного виробництва та виходу на міжнародний ринок. Проте з початку 2000-х років в Україні почали формуватися продюсерські центри, які взяли на себе функції координації, фінансування та просування документальних стрічок.

Продюсерські центри стали сполучною ланкою між режисерами та міжнародним ринком. Вони забезпечують доступ до фінансових ресурсів, організовують копродукційні партнерства та готують проєкти до презентації на міжнародних форумах. Саме завдяки їхній роботі українська документалістика поступово виходить за межі локального контексту й отримує міжнародне

визнання. Показовою в цьому контексті є діяльність київської продюсерки Світлани Зінов'євої — засновниці й директорки компанії Inspiration Films(Іл.11), засновниці Клубу документального кіно Close Up та ініціаторки Першої української майстерні з міжнародної копродукції документального кіно. Членкиня Національної спілки кінематографістів України, експертка і членкиня Української кіноакадемії, вона спродюсувала близько 50 документальних фільмів, представлених на провідних міжнародних фестивалях. З-поміж них такі знакові в українському кінематографі роботи, як-от: «Час життя об'єкта в кадрі» (режисер О. Балагура, 2012)); «Інакші» (режисер М. Сурков, 2005); «Люди Майдану. NEVSEREMOS'!» (режисер С. Маслобойщиков, 2005). У 2017 році Зінов'єва стала лауреаткою Мистецької премії «Київ» ім. І. Миколайчука — як підтвердження її визначного внеску у розвиток українського документального кіно.[85]

Ринок документалістики в Україні довгий час залишався малорозвиненим, адже комерційна привабливість цього жанру була низькою. Проте з початку 2010-х років ситуація почала змінюватися. Зростання інтересу до документальних фільмів, поява нових платформ для їхнього поширення (телебачення, інтернет, стрімінгові сервіси) створили умови для формування ринку. Продюсерські центри почали активно працювати над тим, щоб документальні стрічки створювалися, та знаходили свою аудиторію. Це означало нові стратегії промоції, маркетингу, участі у фестивалях та міжнародних кіноринках.

Особливу роль у цьому процесі відіграють міжнародні кіноринки, такі як European Film Market у Берліні чи IDFA Forum в Амстердамі, де українські продюсери презентують свої проєкти, шукають партнерів та інвесторів. Участь у таких заходах дозволяє інтегрувати українську документалістику у світовий контекст, отримувати фінансування та забезпечувати міжнародний прокат. Це важливо для економічного розвитку галузі, та культурної дипломатії, адже

документальні фільми стають інструментом репрезентації України на світовій арені.

Продюсерські центри також активно співпрацюють із державними інституціями та міжнародними фондами. Вони організовують спільні проєкти, отримують гранти, забезпечують участь українських фільмів у міжнародних програмах. Це створює умови для сталого розвитку документалістики, навіть у кризових умовах. Важливо, що продюсерські центри займаються виробництвом, формують нові стандарти якості, навчають молодих режисерів, створюють інфраструктуру для розвитку галузі.

Ринок документалістики в Україні сьогодні включає кілька рівнів: виробництво, промоцію, дистрибуцію та міжнародну інтеграцію. Продюсерські центри координують ці процеси, забезпечуючи ефективну взаємодію між різними учасниками. Це дозволяє документальним фільмам створюватися, й знаходити свою аудиторію, отримувати міжнародне визнання та впливати на суспільні процеси.

У сучасних умовах війни роль продюсерських центрів та ринку документалістики стає ще більш важливою. Вони забезпечують можливість створення фільмів, які розповідають світові про український досвід, формують міжнародну підтримку та солідарність. Продюсерські центри стають інституціями, що поєднують мистецтво, політику та економіку, створюючи умови для розвитку документалістики навіть у найскладніших умовах.

Висновки до розділу 1

Аналіз опублікованих досліджень дає підстави констатувати, що вітчизняна наука накопичила значний і різноманітний досвід вивчення українського документального кіно: від монументальних узагальнюючих праць до вузькоспеціалізованих розвідок, присвячених окремому фільму або питанню. Дослідницький ландшафт охоплює комунікативний і семіотичний підходи, проблематику національної ідентичності й культурної пам'яті, інституційну й

продюсерську аналітику, порівняльно-типологічні та медіаісторичні студії. Проте художні трансформації документалістики як цілісний і динамічний процес — зміна кінематографічної мови, від прямолінійного наративу до рефлексивних, гібридних і трансмедійних форм — залишаються поза межами спеціального системного дослідження.

Розвиток українського документального кіно після здобуття незалежності є складним і багатовимірним процесом, що відбувався у тісному зв’язку з історичними, соціальними та культурними трансформаціями країни. У перші роки незалежності документалістика опинилася в умовах кризи, спричиненої розпадом радянської системи кіновиробництва, занепадом інфраструктури та відсутністю державної підтримки. Проте саме ця криза відкрила простір для нових пошуків, дозволила митцям експериментувати з формою та тематикою, а документальне кіно стало найбільш життєздатним жанром, здатним реагувати на актуальні виклики часу.[7, 74]

Подальший розвиток кінематографа в Україні показав, що документалістика поступово перетворюється на важливий інструмент культурної пам’яті та суспільної комунікації. Вона відображала економічні та політичні кризи, соціальні зміни, пошук національної ідентичності, а згодом — революційні події та воєнні конфлікти. Саме документальні стрічки стали своєрідною «візуальною історіографією», яка фіксує реальність, та формує колективну пам’ять, допомагає осмислювати травматичний досвід та сприяє культурній терапії суспільства.

Важливу роль у розвитку документального кіно відіграли інституційні та економічні чинники. З одного боку, відсутність стабільної державної підтримки довгий час стримувала його розвиток, з іншого — поява фестивалів, продюсерських центрів та міжнародних грантових програм створила нові можливості для кінематографістів. Фестивальний рух, зокрема «Docudays UA», став майданчиком для презентації нових робіт, джерелом формування

критичного дискурсу, що сприяв інтеграції української документалістики у світовий культурний контекст.

Історико-культурні передумови розвитку українського документального кіно демонструють його постійну взаємодію з суспільними процесами та інституційними змінами. Від кризових явищ і пошуку нової ідентичності у 1990-х до системних академічних студій, міжнародного визнання та художніх експериментів у 2010–2020-х, документалістика утвердилася як багатовимірний феномен сучасної культури. Вона поєднує мистецькі пошуки з функціями соціальної комунікації, культурної пам’яті та репрезентації історичних викликів, що робить її одним із ключових напрямів розвитку українського кінематографа в цілому.

РОЗДІЛ 2

ЕСТЕТИЧНІ ТА ХУДОЖНІ ПОШУКИ У ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ КІНО 1990-х – 2010-х РОКІВ

2.1. Пострадянська спадщина та пошук нової ідентичності

Після розпаду Радянського Союзу українське документальне кіно опинилося в ситуації глибокого культурного та інституційного зламу, який визначив траєкторію його розвитку на десятиліття вперед. Радянська система кіновиробництва була побудована на централізованій моделі, де держава контролювала всі аспекти — від фінансування до тематики й естетики. Зникнення цієї системи залишило вакуум, що вимагав від митців нових організаційних рішень, та переосмислення самої сутності документалістики. Пострадянська спадщина виявилася багатошаровою: вона включала інституційні моделі, естетичні канони, ідеологічні наративи та соціальні практики, які не можна було просто відкинути. Вони залишалися присутніми як культурний код, що одночасно обмежував і стимулював пошук нової ідентичності.[66]

На інституційному рівні документальне кіно зіткнулося з кризою фінансування та відсутністю чіткої державної політики. Якщо раніше існувала централізована студійна система, то після 1991 року вона розпалася, і митці мусили шукати нові моделі виживання. Це призвело до появи незалежних ініціатив, до спроб інтеграції у міжнародний культурний простір, до використання грантових програм та співпраці з іноземними фондами. Така трансформація означала зміну джерел фінансування, та і взагалі зміну логіки виробництва: документальне кіно перестало бути інструментом державної пропаганди й почало набувати рис самостійного культурного продукту, що відображає багатоголосся суспільства.

На естетичному рівні постала дилема: чи можливо повністю відмовитися від радянських канонів, чи вони неминуче залишаються присутніми як

культурний код. Радянська документалістика тяжіла до дидактики, героїзації та монологічності, де камера виступала як інструмент влади.(Іл.12) У нових умовах митці прагнули відмовитися від цієї риторики, проте заразом використовували радянську спадщину як матеріал для критичного переосмислення. Це призвело до появи нових форм вираження, до експериментів із візуальною мовою, до пошуку автентичності через приватні історії та маргіналізовані теми.

Соціальний рівень також зазнав змін. Глядач, вихований на радянських зразках, очікував певної «правильності» й «офіційності». Зміна цих очікувань вимагала часу, адже суспільство мусило навчитися сприймати документальне кіно як простір дискусії, як поле для множинності голосів, а не тільки як джерело «істини». Це означало формування нової культури сприйняття, де документальне кіно почало виконувати роль як інформативну, так і критично-аналітичну.

Особливе місце у пошуку нової ідентичності посіла робота з травмою та пам’яттю. Пострадянська спадщина була одночасно і культурним багажем, і колективною травмою. Документальне кіно стало інструментом відновлення пам’яті, воно фіксувало забуті сторінки історії, давало голос тим, хто був виключений із офіційного дискурсу. Теми репресій, голоду, війни, які довго залишалися табуйованими, поступово поверталися у публічний простір. Це повернення було актом історичної справедливості, і в той же час частиною формування нової ідентичності, адже пам’ять є процесом, що постійно оновлюється й переосмислюється.[101]

Мовний та символічний вимір також відігравав ключову роль. Радянська спадщина залишила домінування російської мови, і пошук нової ідентичності означав утвердження української як мови мистецтва. Що мало і практичне, і символічне значення: мова ставала маркером культурної самостійності. Символи радянської доби поступово витіснялися новими знаками, які відображали сучасність і прагнення до незалежності. Візуальна мова документального кіно також змінювалася: відходила від канонів «правильного» монтажу й «офіційної»

стилістики, відкривала простір для експерименту, для пошуку нових форм вираження.

Ідентичність формувалася як процес взаємодії. Українське документальне кіно інтегрувалося у міжнародний контекст, що сприяло діалогу з глобальними тенденціями. При цьому воно залишалося глибоко регіональним, адже різні частини країни мали власні культурні коди, які відображалися у творчості. Генераційний аспект також відігравав роль: молоді митці прагнули відмовитися від радянських схем, тоді як старше покоління часто залишалося їхнім носієм. Це створювало напруження, стимулюючи розвиток, адже саме в конфлікті між традицією та новаторством народжувалася нова якість.[33]

Пострадянська спадщина в українському документальному кіно не обмежується лише інституційними чи естетичними проблемами, вона має глибокий постколоніальний вимір. Україна тривалий час перебувала в полі культурної залежності, де радянська модель кінематографа виконувала функцію мистецького і ідеологічного контролю. Після 1991 року постала потреба не просто відмовитися від цієї моделі, а й критично її осмислити. Саме тому в сучасних дослідженнях часто використовується поняття «деколонізація» як ключ до розуміння процесів у кінематографі. Деколонізація являє собою відмову від радянських символів, та створення нової системи культурних координат, де українська документалістика може існувати як самостійний голос, а не як відлуння імперського дискурсу. [60]

Цей процес має кілька важливих аспектів. Передусім, він пов’язаний із відновленням забутих історій. Радянська влада систематично витісняла з культурної пам’яті теми, які не відповідали офіційній ідеології. Документальне кіно пострадянського періоду стало простором повернення цих історій, воно почало працювати з архівами, з приватними спогадами, з локальними наративами, які раніше не мали права на існування. Це повернення пам’яті є одночасно мистецьким актом і політичним жестом, адже воно формує нову ідентичність через відновлення багатоголосся минулого.

Деколонізація проявляється також у зміні візуальної мови. Якщо радянська документалістика тяжіла до монументальності та героїзації, то сучасна українська документалістика прагне до інтимності, до показу приватного досвіду, до фіксації дрібних деталей, які створюють відчуття автентичності. Це означає відмову від «великої історії» на користь «малих історій», які разом формують складну й багатошарову картину суспільства. Така зміна естетики є частиною пошуку нової ідентичності, адже вона дозволяє побачити людину не як абстрактний символ, а як живу особистість із власним голосом.

Важливим виміром є регіональна специфіка. Українське суспільство не є однорідним, і документальне кіно відображає цю різноманітність. Регіони мають власні культурні коди, власні травми й власні способи їхнього осмислення. Це особливо помітно у випадку східних регіонів, де питання ідентичності набуває особливої гостроти. Документальне кіно стає засобом комунікації, воно дозволяє артикулювати локальні ідентичності й заразом інтегрувати їх у загальнонаціональний дискурс. Відтак воно виконує функцію культурного мосту, що поєднує різні частини країни й сприяє формуванню спільної ідентичності.[65]

Не менш важливим є міжнародний контекст. Українське документальне кіно поступово інтегрується у світовий культурний простір, бере участь у міжнародних фестивалях, отримує відзнаки й визнання. Це означає, що пошук нової ідентичності відбувається як всередині країни, так і в діалозі з глобальними тенденціями. Міжнародна присутність українських документальних фільмів свідчить про те, що вони здатні говорити універсальною мовою, але при цьому залишаються глибоко вкоріненими у локальний контекст. Така подвійність — локальність і глобальність — є важливим елементом нової ідентичності, адже вона дозволяє Україні бути частиною світового культурного процесу, не втрачаючи власної специфіки.

Пострадянська спадщина в українському документальному кіно проявляється частіше за все у формальних чи інституційних аспектах, однак і на

рівні глибинних культурних процесах, що стосуються пам’яті, етики та глобальної інтеграції. Такий феномен творення традиції травматичної пам’яті у документальному кіно стає предметом сучасних досліджень, де дослідники розглядають, як документалістика вплітає особистісну та колективну пам’ять у кінематографічний наратив і створює комплексну аудіовізуальну пам’ять суспільства.

Документалістика поступово перетворюється на простір, де суспільство може осмислювати власні травми та конфлікти, а також формувати нові цінності. Наукові публікації підкреслюють, що документальний наратив сьогодні є важливим інструментом відтворення травматичного досвіду, де авторська присутність служить і фактичному свідченню, і емоційному переживанню пам’яті.

Зміна ролі глядача є ще одним ключовим моментом. Сучасне українське документальне кіно часто відходить від монологічних радянських моделей сприйняття на користь активної участі глядача — саме глядач мусить сам зробити висновки із побаченого на основі відкритого, рефлексивного наративу. Така трансформація відповідає сучасному культурному дискурсу, де документалістика розглядається як простір взаємодії наративу та глядача.

Етична відповідальність документаліста також набуває особливої ваги. Сучасні дослідження репрезентації травми в кіно аналізують, як творці намагаються передати досвід, що важко піддається вербалізації, використовуючи такі засоби, як тиша, пауза, фрагментація та інші прийоми, щоб передати зміст без експлуатації трагедії. [102, 106]

Глобалізація відкрила нові можливості для українського документального кіно. У світовому культурному просторі з’являються стрічки, створені за міжнародної підтримки чи у спільному виробництві, які беруть участь у фестивалях і здобувають визнання, формуючи діалог із глобальною аудиторією. Такий розвиток демонструє, що українська документалістика є не тільки

локальним феноменом, а також є частиною ширшого світового процесу кінематографічного впливу та ідентичності.

Аналіз пострадянської спадщини та пошуку нової ідентичності в українському документальному кіно показує, що цей процес має кілька взаємопов'язаних рівнів. На інституційному рівні йдеться про створення нових моделей виробництва й фінансування. На естетичному рівні — про відмову від радянських канонів і пошук автентичності. На соціальному рівні — про зміну культури сприйняття й формування багатоголосся. На пам'яттєвому рівні — про роботу з травмою та відновлення забутих історій. На глобальному рівні — про інтеграцію у світовий культурний простір. Усі ці рівні разом формують нову ідентичність, яка не є даністю, а постійно вибудовується через взаємодію з минулим, сучасним і майбутнім. Документальне кіно виступає як один із ключових інструментів цього процесу, адже воно дозволяє фіксувати реальність, а також критично її осмислювати, формуючи нові культурні й соціальні горизонти.

2.2. Приклади ключових фільмів і кінематографістів в українській документалістиці 1990–2010-х років

Документальне кіно України 1990–2010-х років формувалося в умовах глибокої інституційної кризи та одночасно — небувалого суспільного запиту на осмислення власної історії та ідентичності. Розпад СРСР позбавив кіновиробництво фінансової та організаційної бази, проте саме ця вимушена свобода стала каталізатором справжнього художнього пошуку. Режисери, що почали працювати у цей час, мусили передусім шукати кошти й площадки для прокату, і навіть заново визначати саму мову документального кіно — між репортажністю й поетикою, між свідченням і роздумом, між місцевим досвідом і міжнародним контекстом. Розглянуті нижче фільми є вузловими точками цього процесу.

Один із перших великих документальних проєктів доби незалежності, знятих на хвилі відкриття забороненої раніше теми радянських репресій «Моя адреса — Соловки» Леонід Анікін (Іл.13). Анікін звернувся до трагедії українців, які пройшли через Соловецький табір особливого призначення, — місця, що стало символом ГУЛАГУ для цілого покоління. Фільм будується на свідченнях колишніх в'язнів та їхніх родичів, поєднуючи архівні зображення з живими голосами носіїв пам'яті. Формально стрічка ще тяжіє до радянської документалістики — із закадровим дикторським коментарем і хронологічною побудовою, — однак сам факт її появи означав принциповий злам: вперше в українському кіно тема ГУЛАГу й етнічного переслідування отримала повноцінне документальне втілення. Фільм заклав традицію «кіно свідчення», яка визначатиме один із головних векторів вітчизняної документалістики наступних десятиліть.[2]

Повнометражна копродукція за участі USC Shoah Foundation (США) та Фонду Віктора Пінчука, спродюсована за участі Стівена Спілберґа, — перший великий повнометражний неігровий фільм незалежної України, присвячений Голокосту на українській території «Назви своє ім'я» режисера Сергія Буковського (Іл.14). Буковський будує розповідь на архівних відеосвідченнях, зібраних Інститутом Шоа в 1994–1998 роках, уводячи в оповідь трьох молодих українських журналісток, які вперше стикаються з цим матеріалом, — і відтак перетворює акт перегляду архіву на акт особистого й колективного пізнання. Фільм займає 40-у позицію у списку 100 найкращих стрічок в історії українського кіно, здобув спеціальну відзнаку меморіалу «Яд Вашем» та демонструвався у Берліні й на майданчиках по всій Україні. «Назви своє ім'я» засвідчив, що українська документалістика здатна вести рівноправний діалог із міжнародними інституціями пам'яті.[10]

Наступна велика робота Буковського «Живі» (Іл.15) звертається до теми Голодомору 1932–1933 років. Фільм вибудовується як багатоголосий наратив: особисті свідчення людей, що пережили голод дітьми, чергуються з хронікою і

репортажем британського журналіста Ґарета Джонса, чия правда про трагедію так і не була почута сучасниками. Режисер свідомо відмовляється від патетики, досягаючи ефекту через точно вивірений ритм монтажу та тривалість планів: камера затримується на обличчях свідків значно довше за телевізійну норму, дозволяючи глядачеві зчитувати мовчання, поряд зі словами. У такий спосіб «Живі» перетворює індивідуальну пам'ять на складову колективної ідентичності. Стрічка здобула нагороди на МКФ у Єревані та Женеві й демонструвалася у 20 країнах світу.[23]

«Люди Майдану / People from Maydan. NEVSEREMOS'!» режисера Сергія Маслобойщикова, та продюсерки Світлани Зінов’євої (Іл.16) — документальна стрічка, знята невдовзі після Помаранчевої революції 2004 року у швейцарсько-українській копродукції (Inspiration Films Company, продюсер Світлана Зінов'єва). Раніше Світлана, та Сергій вже співпрацювали над «Галшчин дім» (2002)(Іл.17). Фільм Люди Майдану / People from Maydan. NEVSEREMOS'!» тривалістю 27 хвилин будується на серії інтерв'ю з учасниками Майдану — зокрема мешканцями Донбасу та Прикарпаття — і досліджує мотиви, що вивели людей із різних регіонів країни на київські вулиці. Назва є грою слів: перекручене іспанське «venceremos» («ми переможемо») набуває в українському контексті іронічного та заразом стверджувального забарвлення. Режисер свідомо уникає пафосу: замість святкової хроніки — вдумливий портрет покоління, яке вперше відчуло власну громадянську суб'єктність. Стрічка здобула диплом МКФ «Контакт» (2006) і демонструвалася в Цюріху, Берні, Луґано, Парижі та Любліні. [54][24]

«Час життя об'єкта в кадрі» (2012, режисер Олександр Балагура, продюсер і співавтор сценарія Світлана Зінов’єва, Inspiration Films Company) (Іл.18). Авторський експериментальний документальний фільм, прем'єра якого відбулася у грудні 2012 року в київській «Кінопанорамі» за підтримки Державного агентства України з питань кіно [40, 107]. Стрічка не має лінійного сюжету — вона є рефлексією над самою природою кінозображення та долею

покоління українських кінематографістів, що у 1990-х залишилися без роботи й були змушені шукати інші шляхи або емігрувати, як і сам режисер. Назва є одночасно і темою, і методом: Балагура будує фільм навколо поняття часу експозиції — часу, упродовж якого об'єкт живе в кадрі й передає своє існування глядачеві. Саме ця концепція набуває у стрічці філософського виміру, втілюючи спосіб ставлення до реальності, міру поваги до людини й події перед об'єктивом. «Метафора — це перехід, а алегорія — персоніфікація», — стверджує у фільмі сам Балагура, нагадуючи, що кіно є монтажем, а монтаж — маніпуляцією, яка може бути і чесною, і відповідальною. Фільм отримав спеціальну відзнаку Жоржа де Борегара FIDMarseille 2013 (Франція), розглядався як потенційний представник України на фестивалях у Роттердамі та Берліні. [108, 110][3, 34, 48]

Перша повнометражна документальна робота Бондарчука «Українські шерифи» (Іл.19), знята в копродукції з Латвією та Німеччиною. Фільм стежить за двома добровільно обраними «шерифами» — Віктором і Володею — у невеликому селі Стара Збур'ївка на Херсонщині, де найближчий відділок поліції розташований надто далеко. Через цю мікроісторію локального самоврядування режисер розкриває ширші соціальні процеси — кризу довіри до державних інститутів, народження нових форм громадянської відповідальності та поступову ескалацію тривоги у зв'язку з подіями на сході країни. Камера Бондарчука слідує за героями у реальному часі їхніх дій: паузи, дрібні жести, побутові непорозуміння займають у кадрі рівно стільки часу, скільки потрібно для достовірності — і саме в цій незрежисованій тривалості народжується ефект живої присутності. «Українські шерифи» здобули спеціальний приз журі IDFA і були обрані Україною для подання на премію Американської кіноакадемії.[82]

Документальна хроніка подій Революції Гідності 2013–2014 років, знята американсько-українською командою та випущена Netflix: «Зима у вогні: Боротьба України за свободу», режисер Євген Афінеєвський (Іл.20). Фільм будується на масиві відеоматеріалів, знятих під час протестів, доповнених свідченнями учасників. Монтажна стратегія відображає саму природу

революційного досвіду: у сценах протистояння з «Беркутом» домінує нервовий, уривчастий ритм — час кожного кадру стиснутий до межі, що передає хаос і темп вуличних зіткнень; натомість у фрагментах, де звучать живі свідчення учасників, темп різко сповільнюється, а окремі обличчя фіксуються тривалими великими планами. Цей свідомий контраст між «кінетичним» і «меморіальним» часом кадру перетворює хронікальний матеріал на художньо організований документ. Стрічка номінована на премію «Оскар» у категорії «Найкращий документальний повнометражний фільм» 2016 року, що засвідчило вихід українського документального кіно на глобальний рівень.[79]

Документальна робота Сергія Лозниці «Майдан» (Іл.21), прем'єра якої відбулася в основному конкурсі Каннського кінофестивалю. Лозниця дотримується принципово іншої, ніж Афінеєвський, стратегії: повна відсутність закадрового коментаря, авторського голосу, інтерв'ю. Натомість — серія тривалих статичних планів, знятих із фіксованих позицій: натовп на Майдані, вогнища, прапори, спів, а потім — сутички та жертви. Саме час життя об'єкта в кадрі стає тут головним виразним засобом: розтягнуті у часі спостереження не підказують глядачеві інтерпретацію, а змушують його самостійно перебувати всередині події, відчувати її тривалість і вагу. Така стратегія споріднює «Майдан» із традицією спостережного кіно (cinema vérité та Direct Cinema) і при цьому надає стрічці рис медитативного полотна. Фільм увійшов до офіційного відбору Канн і утвердив Лозницю як одну з ключових постатей міжнародного документального кіно.[94]

Розглянуті фільми демонструють, що українська документалістика 1990–2010-х років розвивалася у кількох паралельних, але взаємопов'язаних напрямах. «Кіно свідчення», де центром є голос очевидця: Анікін, Буковський («Назви своє ім'я», «Живі»). Соціально-аналітичне спостереження, що фіксує повсякденні механізми суспільства: Бондарчук. Рефлексія над самою природою кінематографічного часу та образу: Балагура. Документування революційних подій із різними ступенями авторської присутності: Афінеєвський і Лозниця

утворюють тут два полюси — емоційне занурення і холодне спостереження. Спільним для всіх підходів є усвідомлення часу як смислотворчого ресурсу: тривалість кадру, темп монтажу, ритм свідчення — все це є не технічними рішеннями, а виявом авторської позиції щодо реальності, яку фіксує камера. Таким чином, фільми цього періоду заклали основи нової естетичної системи українського документального кіно — системи, у якій локальний досвід набуває універсального художнього виміру, а відповідальність перед

2.3. Вплив цифрових технологій та нових форматів

На межі XX–XXI століть розвиток цифрових технологій став одним із ключових чинників трансформації аудіовізуальної культури. Ці процеси суттєво вплинули на всі етапи створення, виробництва та поширення кінематографічного контенту, зокрема й документального кіно. Якщо протягом більшої частини XX століття документалістика була тісно пов’язана з плівковими технологіями, складними технічними процедурами та високою вартістю виробництва, то перехід до цифрового формату відкрив принципово нові можливості для режисерів, операторів і продюсерів. Зміна технічної бази спричинила модернізацію виробничих процесів, та трансформацію самої природи документального зображення, його естетики та способів взаємодії з аудиторією.

Передусім варто зазначити, що цифрові технології суттєво знизили бар’єр входу до кіновиробництва. У традиційній системі створення документальних фільмів використання кіноплівки вимагало значних фінансових ресурсів: дорогого обладнання, витратних матеріалів, лабораторної обробки плівки та складного монтажу. Перехід до цифрових камер і програмного монтажу значно спростив ці процедури(Іл.22). У результаті документальне кіно стало доступнішим для всіх: як для великих студій, так і для незалежних режисерів, журналістів та авторів-початківців. Така демократизація технічних засобів сприяла появі нових творчих голосів у документалістиці та розширенню тематичного спектра фільмів.

Цифровізація також змінила саму логіку творчого процесу. Сучасні цифрові камери дозволяють знімати значно більший обсяг матеріалу без істотного збільшення витрат. Це створює нові можливості для методу спостереження — одного з ключових принципів документального кіно. Якщо раніше режисери були змушені ретельно планувати кожен кадр через обмеженість плівки, то тепер вони можуть дозволити собі тривале й безперервне фіксування реальності. Завдяки цьому сцени часто виглядають більш природними, а поведінка персонажів стає менш залежною від присутності камери. У результаті документальне зображення набуває більшої автентичності та наближеності до реального життя.

Важливим аспектом цифрової трансформації стала і модернізація монтажного процесу. У плівковому кіно монтаж вимагав фізичного різання та склеювання матеріалу, що значно ускладнювало експерименти з композицією фільму. Цифрові монтажні системи, навпаки, дозволяють швидко редагувати відео, створювати різні варіанти структури фільму та працювати з великою кількістю матеріалу(Іл.23). Це розширює художні можливості режисера та дає змогу поєднувати документальні зйомки з архівними матеріалами, комп'ютерною графікою або анімацією. Відповідно, сучасна документалістика дедалі частіше набуває гібридних форм, у яких поєднуються елементи різних медіа та жанрів.

Використання комп'ютерної графіки стало ще одним важливим напрямом розвитку документального кіно. Цифрові технології дозволяють реконструювати історичні події, відтворювати складні наукові процеси або демонструвати явища, які неможливо зафіксувати традиційними засобами зйомки. У науково-популярних і історичних документальних фільмах комп'ютерна графіка використовується для створення тривимірних моделей архітектурних об'єктів, реконструкції історичних подій або візуалізації природних процесів. Такі засоби підвищують наочність матеріалу і заразом розширюють можливості наративу,

дозволяючи поєднувати документальні свідчення з візуальними реконструкціями подій.[108]

Розвиток цифрових технологій вплинув і на естетику екранного зображення. Сучасні цифрові камери забезпечують високу чіткість, гнучкість налаштувань і можливість працювати в умовах слабкого освітлення. Це особливо важливо для документального кіно, де зйомки часто відбуваються у непередбачуваних умовах. Використання компактних камер або мобільних пристроїв робить процес зйомки менш помітним для героїв і сприяє більш природній поведінці персонажів. У такий спосіб технічні інновації безпосередньо впливають на спосіб репрезентації реальності та формують нову візуальну мову документального кіно.

Крім того, цифрові технології значно розширили можливості постпродакшну. Сучасні програмні засоби дозволяють здійснювати кольорокорекцію, стабілізацію зображення, покращення звуку та реставрацію архівних матеріалів. Завдяки цьому документальні фільми можуть поєднувати сучасні кадри з історичними відеозаписами різної якості, створюючи цілісну аудіовізуальну структуру. Особливу роль у цьому процесі відіграють цифрові методи відновлення відео й кіноплівки, які дозволяють зберігати культурну спадщину та використовувати архівні матеріали у нових документальних проєктах.

Окрім змін у виробництві, цифровізація суттєво вплинула на способи поширення документального кіно. Традиційно основними каналами демонстрації були кінотеатри та телебачення, однак розвиток інтернету та онлайн-платформ створив альтернативні форми доступу до аудіовізуального контенту. Стрімінгові сервіси, відеохостинги та соціальні мережі стали новими майданчиками для показу документальних фільмів, що дозволяє авторам досягати глобальної аудиторії без посередництва великих студій або телевізійних каналів. У результаті документалістика отримує нові моделі

існування, у яких традиційні межі між професійним і аматорським виробництвом поступово розмиваються.[62, 107]

У ширшому культурному контексті цифрові технології сприяють формуванню нових моделей взаємодії між автором і глядачем. Сучасна аудиторія звикла до інтерактивності, швидкого доступу до інформації та мультимедійного контенту. Це впливає і на структуру документальних творів, які дедалі частіше використовують поєднання різних форматів зображення, динамічний монтаж та інтеграцію цифрових елементів. Дослідники відзначають, що розвиток інформаційних технологій змінює способи створення мистецьких творів, та моделі їхнього сприйняття, формуючи нову культуру медіакомунікації.[32]

Подальший розвиток цифрового середовища сприяв появі нових форматів документальної оповіді. Одним із таких явищ стала web-документалістика, яка поєднує елементи кіно, журналістики та інтерактивного дизайну. На відміну від традиційного фільму з лінійною структурою, web-документальні проєкти дозволяють користувачеві самостійно обирати послідовність перегляду та досліджувати матеріал у різному порядку. Такий формат перетворює глядача на активного учасника процесу пізнання та створює нову модель взаємодії з документальним матеріалом.[80, 96]

Важливою тенденцією розвитку документалістики стало також використання технологій віртуальної та доповненої реальності. VR-документалістика створює ефект повного занурення у середовище подій, дозволяючи глядачеві відчути себе безпосереднім учасником простору, де відбувається дія. Завдяки цьому документальний наратив набуває нових форм емоційного впливу та сприяє глибшому переживанню історій, пов’язаних із соціальними чи історичними подіями. Технології доповненої реальності, своєю чергою, поєднують цифрові об’єкти з реальним середовищем, створюючи нові можливості для документування історії та популяризації культурної спадщини.

Прикладом такої роботи є «Укриття» (Shelter) Іванни Хіцінської 2023р.(Іл.24)[95]

Розвиток мобільних технологій і соціальних мереж також суттєво вплинув на сучасну документалістику. Смартфони з високоякісними камерами дозволяють фіксувати події в режимі реального часу, що сприяє появі нових форм документування реальності. У деяких випадках матеріали, створені користувачами соціальних мереж, стають основою для професійних документальних фільмів або журналістських розслідувань. Крім того, цифрове середовище створює можливості для активного зворотного зв'язку між авторами та аудиторією, формуючи спільноти навколо документальних проєктів.

Стрімінгові платформи стали важливим елементом сучасної медіаекосистеми. Онлайн-сервіси активно інвестують у виробництво документального контенту, що сприяє зростанню його популярності. Завдяки цим платформам документальні фільми отримують можливість виходити на міжнародний ринок без традиційного кінопрокату, що є особливо важливим для незалежних режисерів. Крім того, популярності набуває формат документальних серіалів, який дозволяє більш детально досліджувати складні соціальні та історичні теми.

Зміни торкнулися і ролі кінофестивалів у системі поширення документального кіно. Сучасні фестивалі дедалі активніше використовують онлайн-платформи для демонстрації програм та проведення професійних подій. Це дозволяє розширити аудиторію та забезпечити доступ до фільмів глядачам з різних країн.

Особливо помітним є вплив цифрових технологій на розвиток документального кіно в Україні. Після кризового періоду 1990-х років українська документалістика поступово інтегрується у міжнародний кінематографічний простір. Цифрові інструменти виробництва та комунікації

сприяють міжнародним копродукціям, участі у фестивалях і поширенню українських документальних фільмів на світових платформах.

Попри значні переваги цифровізації, вона створює і нові виклики. Серед них — проблема достовірності цифрових зображень, етичні питання використання матеріалів із соціальних мереж та надмірна фрагментація інформаційного простору. У цифровому середовищі, де обсяг аудіовізуального контенту постійно зростає, документальним фільмам дедалі складніше привертати увагу глядачів, що спонукає авторів до пошуку нових форм подачі матеріалу.

Підсумовуючи, розвиток цифрових технологій став одним із ключових чинників трансформації сучасного документального кіно. Цифрові засоби виробництва, нові формати сторітелінгу, інтерактивні платформи та глобальні канали поширення значно розширили можливості документалістики. У сучасному медіапросторі вона постає як мистецька форма, та важливий інструмент осмислення соціальних процесів, фіксації історичних подій та формування колективної пам’яті.

2.4. Тематичні акценти українського документального кіно 1990–2020-х років: соціальні проблеми, історична пам’ять, урбаністика

Упродовж останніх десятиліть документальне кіно стало одним із найбільш чутливих інструментів осмислення суспільних процесів. На відміну від художнього кінематографа, який часто використовує умовність, метафоричність і вигадані наративи для інтерпретації реальності, документалістика безпосередньо звертається до реального життя, фіксуючи події, соціальні явища та досвід конкретних людей. Саме ця безпосередня взаємодія з реальністю робить документальне кіно важливим засобом аналізу сучасного суспільства. Через камеру режисери можуть досліджувати складні соціальні процеси, показувати життя різних груп населення, а також звертати увагу на проблеми, які часто залишаються поза межами офіційного інформаційного простору.

У наукових дослідженнях медіакультури документальне кіно розглядається як особлива форма аудіовізуального дискурсу, що поєднує художні засоби вираження з журналістською точністю та дослідницьким підходом. Завдяки цьому документальні фільми можуть виконувати одразу кілька функцій: інформативну, культурну, освітню та навіть політичну. У багатьох випадках документалістика стає платформою для суспільного діалогу, оскільки вона дозволяє представити різні точки зору на важливі соціальні питання та стимулює глядачів до критичного осмислення побаченого.

Особливістю документального кіно є те, що воно здатне не тільки відображати реальність, але й активно впливати на формування громадської думки. Візуальне представлення подій, доповнене інтерв'ю, архівними матеріалами та спостереженням за героями, створює ефект присутності, який значно посилює емоційний вплив на аудиторію. У результаті глядач не просто отримує інформацію, а переживає її разом із героями фільму. Саме тому документальні фільми часто використовуються як інструмент привернення уваги до важливих соціальних проблем або як спосіб збереження пам'яті про певні історичні події.

Крім того, документалістика має унікальну здатність поєднувати індивідуальний досвід із ширшим суспільним контекстом. Через історії окремих людей режисери можуть розкривати складні соціальні процеси, які відбуваються на рівні цілих спільнот або навіть держав. Такий підхід дозволяє показати, як великі історичні та політичні події впливають на повсякденне життя людей. У результаті документальне кіно стає своєрідним мостом між особистими історіями та глобальними соціальними процесами .

Важливим аспектом сучасної документалістики є також її здатність працювати з темами, які часто залишаються недостатньо представленими у традиційних медіа. Режисери нерідко звертаються до історій людей, які належать до соціально вразливих або маргіналізованих груп, показуючи їхній досвід та проблеми. У такий спосіб документальне кіно сприяє розширенню суспільного

дискурсу та формуванню більш комплексного уявлення про реальність. Саме тому багато дослідників розглядають документалістику як важливий інструмент соціальної рефлексії, що допомагає суспільству усвідомлювати власні суперечності та шукати шляхи їх подолання.

Окрему групу складають документальні фільми, присвячені царині українського мистецтва. У другій половині 1990-х років увагу привернула низка багатоскладових документальних проєктів, як-от дві кіно програми, присвячені сучасним українським митцям: «Світ мистецтва» і «Фотограф», автор проєкта і продюсер — Світлана Зінов'єва. З-поміж них слід визначити фільми: «Тотальна фотографія»(Іл.25,Іл.26) (1994, режисер М. Каптан, оператори В.Кабаченко, С. Зінов'єва), «Сон в літню ніч» (1995, режисер М. Каптан, оператори В. Кабаченко, С. Зінов'єва), «Святе сімейство» (1999, режисер О. Столяров, оператор В. Кабаченко); «Колиска» (2000, режисер О. Столяров, оператор В. Кабаченко). З цими проєктами пов'язують народження української есеїстської документалістики [27].

Саме тому тематичні акценти документального кіно нерідко відображають найгостріші питання сучасності. У контексті українського документального кінематографа особливо помітними стали три взаємопов'язані тематичні напрями: соціальні проблеми, історична пам'ять та урбаністичні трансформації. Ці теми визначають зміст багатьох документальних фільмів, формуючи ширший культурний дискурс, пов'язаний із пошуком ідентичності та осмисленням історичного досвіду.

Однією з ключових тем сучасної документалістики є соціальні проблеми. Документальне кіно традиційно виконує функцію своєрідного соціального дзеркала, яке відображає суперечності та виклики суспільного розвитку. Режисери часто звертаються до тем бідності, соціальної нерівності, трудової міграції, трансформацій сімейних відносин або проблем маргіналізованих груп.

Подібні сюжети дозволяють показати конкретні життєві історії, розкриваючи ширші структурні процеси, що відбуваються у суспільстві.[16]

У документальному кіно соціальні проблеми зазвичай розкриваються через особисті історії героїв. Такий підхід дозволяє поєднати індивідуальний досвід із ширшим соціальним контекстом. Глядач отримує можливість побачити складні суспільні явища через призму конкретних людських доль, що сприяє формуванню емпатії та глибшого розуміння соціальної реальності. У цьому сенсі документалістика виступає як важливий інструмент соціальної комунікації.

Особливе значення соціальна проблематика набуває у періоди суспільних трансформацій. У такі історичні моменти зміни у політичній, економічній та культурній сферах безпосередньо впливають на структуру повсякденного життя людей, що робить ці процеси важливим об’єктом уваги для документального кіно. У пострадянському контексті документальні фільми часто фіксують наслідки масштабних економічних і політичних змін, які відбувалися після розпаду Радянського Союзу. Перехід від планової економіки до ринкової системи, формування нових політичних інституцій, а також зміни у соціальній структурі суспільства створили складне середовище, у якому люди були змушені адаптуватися до нових умов існування. Саме ці процеси нерідко стають темами документальних стрічок, що прагнуть зафіксувати період глибоких соціальних перетворень і показати їхній вплив на життя звичайних людей.

У таких фільмах як «Українські шерифи» (Роман Бондарчук, 2015), «Люди Майдану. NEVSEREMOS'!» (Сергій Маслобойщиков, 2005), відображаються процеси адаптації суспільства до нових соціальних умов, зміни у структурі зайнятості, проблеми трудової міграції та формування нових соціальних ідентичностей. Документалісти часто звертають увагу на те, як економічні реформи або політичні рішення впливають на життя окремих людей і локальних спільнот. Через історії героїв глядач може побачити, як трансформації на рівні держави відображаються у повсякденних практиках: зміні професій, переїздах до інших країн, трансформації сімейних відносин або пошуку нових моделей

соціальної самореалізації. У цьому сенсі документальне кіно виступає своєрідним інструментом дослідження соціальної динаміки, що дозволяє поєднати масштабні історичні процеси з індивідуальними життєвими історіями.

Крім того, документальні фільми часто акцентують увагу на соціальних контрастах, які виникають у періоди трансформацій. Економічні зміни можуть спричиняти як появу нових можливостей, так і поглиблення соціальної нерівності. У документалістиці ці явища нерідко відображаються через зіставлення різних соціальних груп, поколінь або регіонів. Такий підхід дозволяє показати складну й неоднорідну структуру суспільства, у якій поряд із процесами модернізації існують проблеми безробіття, соціальної нестабільності та культурної дезорієнтації. У результаті документальний фільм перетворюється на своєрідний інструмент соціального аналізу, що допомагає глядачам глибше зрозуміти процеси, які відбуваються у суспільстві.

Іншим важливим тематичним напрямом документального кіно є осмислення історичної пам’яті. У багатьох країнах документалістика відіграє важливу роль у процесі переосмислення минулого, зокрема складних або травматичних сторінок історії. Фільми, присвячені історичним подіям, відтворюючи факти, сприяють формуванню колективної пам’яті. Через інтерв’ю зі свідками, використання архівних матеріалів та реконструкції подій режисери створюють багатовимірний образ історії, який допомагає сучасному суспільству осмислити власне минуле. Важливим аспектом такого підходу є поєднання документальних свідчень із авторською інтерпретацією, що дозволяє зафіксувати події, та поставити питання про їхнє значення для сучасності.

Звернення до історичної пам’яті у документальному кіно також пов’язане з необхідністю збереження та передачі історичного досвіду наступним поколінням. Аудіовізуальні матеріали мають особливу здатність передавати атмосферу певної епохи, демонструвати деталі повсякденного життя та фіксувати свідчення очевидців. У результаті документальний фільм стає мистецьким твором, залишаючись важливим історичним джерелом, яке

доповнює письмові документи та наукові дослідження. Саме тому дослідники медіакультури розглядають документалістику як важливий елемент культурної пам’яті суспільства, здатний зберігати та інтерпретувати історичний досвід через аудіовізуальні форми. Такими прикладами є «Назви своє ім'я» (Буковський, 2006), «Живі» (Сергій Буковський, 2008), «Моя адреса — Соловки» (Леонід Анікін, 1991–92).

У контексті українського документального кіно тема історичної пам’яті має особливе значення. Після здобуття незалежності українське суспільство почало активно переосмислювати радянську спадщину та звертатися до раніше замовчуваних сторінок історії. Документальні фільми стали важливим інструментом цього процесу, оскільки вони дозволяють поєднати науковий підхід до історії з емоційним переживанням людських історій. Архівні матеріали, свідчення очевидців і сучасні інтерпретації створюють складну мозаїку пам’яті, у якій поєднуються різні точки зору на історичні події.[6, 28]

Особливої актуальності тема історичної пам’яті набула у зв’язку з подіями новітньої історії України. Документалісти активно фіксують суспільно-політичні трансформації, громадянські протести та інші важливі події, які формують сучасну історичну реальність. У таких фільмах поєднуються елементи журналістського репортажу, авторського кіно та історичного дослідження. Вони виконують функцію своєрідного аудіовізуального архіву, що зберігає свідчення епохи для майбутніх поколінь.

Ще одним ключовим напрямом документального кіно є урбаністика — дослідження міського простору та соціокультурної динаміки, що в ньому відбувається. Місто у документалістиці виступає і як фізичне середовище, і як активний учасник наративу. Через образи архітектури, громадських просторів, транспортної системи та повсякденного життя мешканців режисери показують складні взаємозв’язки між людьми та міським середовищем, досліджують, як просторові зміни впливають на соціальну структуру та культуру міста.[83, 104, 110]

Документальні стрічки урбаністичного спрямування охоплюють широкий спектр тем: проблеми житлової забудови, розшарування міських районів за рівнем добробуту, доступність громадських послуг, екологічні питання та соціальні конфлікти. Вони показують контрасти між різними частинами міста, зміни у міському ландшафті та наслідки модернізації для мешканців. Особливо цікавими є дослідження постіндустріальних міст, де занепад заводів, трансформація промислових територій у житлові або культурні простори створюють нові соціальні практики та локальні спільноти, що адаптуються до змін.Таке можна побачити наприклад в роботах серій короткометражних фільмів із проекту «Вавилон'13».

Урбаністична тематика також тісно переплітається з іншими напрямами документалістики. Соціальні проблеми, які виникають у міському середовищі, часто мають історичне підґрунтя, а зміни у місті відображають ширші соціально-економічні трансформації. Через поєднання архітектурних образів, особистих історій мешканців та соціологічних спостережень режисери створюють багатовимірний образ міста, який одночасно є і культурним, і соціальним документом часу.

Тематичні акценти сучасного документального кіно — соціальні проблеми, історична пам’ять та урбаністика — відображають прагнення режисерів досліджувати складні соціокультурні явища. Соціальна проблематика дозволяє фіксувати наслідки суспільних трансформацій та адаптацію людей до нових умов. Осмислення історичної пам’яті формує колективну свідомість, зберігає свідчення минулого і допомагає аналізувати сучасність. Урбаністика ж досліджує міський простір як середовище соціальних взаємодій, просторових трансформацій і культурного розвитку.

Поєднання цих трьох напрямів створює багатовимірний образ сучасної реальності: індивідуальні історії переплітаються з історичними процесами та міською динамікою, а документальні фільми стають ефективним інструментом соціальної комунікації, культурного аналізу та формування колективної пам’яті.

2.5. Аналіз окремих знакових документальних стрічок 1990–2010-х років

Аналіз художніх трансформацій українського документального кіно періоду 1990-х – 2010-х років неможливий без розгляду персоналій, які стали архітекторами нової екранної мови. У цей час відбувається перехід від «об'єктивної» радянської кінопубліцистики до «суб'єктивного» авторського висловлювання. Творчість Сергія Буковського, Ігоря Стрембіцького, Олександра Балагури, Світлани Зінов'євої, Сергія Маслобойщикова, Дмитра Томашпольського демонструє спектр від класичного гуманізму до радикальних постмодерних експериментів, де реальність перестає бути просто фактом і стає предметом художньої рефлексії.

Етична вертикаль Сергія Буковського

Сергій Буковський є ключовою постаттю, яка забезпечила тяглість традицій української школи документалістики, водночас модернізувавши її під потреби нового часу. Його творчий метод базується на глибокій повазі до героя та делікатному втручанні у простір пам'яті. Однією з найважливіших стрічок цього періоду є фільм «Живі» (2008).

У цій роботі Буковський звертається до теми Голодомору 1932–1933 років, проте свідомо уникає звичних для тогочасного телебачення маніпулятивних прийомів або надмірного візуального натуралізму. Режисер обирає стратегію «чистого свідчення». Головними героями стають люди, які пережили трагедію дітьми. Аналіз стрічки показує, що Буковський майстерно використовує прийом контрапункту: спокійні, старечі обличчя людей, що розповідають про невимовний біль, монтуються з бадьорими радянськими архівами про «успіхи колективізації» та щоденниками британського журналіста Гарета Джонса.[84]

Важливим аспектом стилю Буковського є увага до «мовчання». У фільмі «Живі» паузи між словами важать не менше за самі слова. Режисер дає глядачеві час на усвідомлення почутого, не підганяючи емоцію музикою чи закадровим

текстом. Як зазначається у критичних оглядах, цей фільм став еталоном роботи з колективною травмою, де авторська дистанція дозволяє проявитися справжній гідності героїв.

Іншим знаковим проєктом Буковського є «Назви своє ім'я» (2006). Тут режисер досліджує Голокост, використовуючи метод «глибинного інтерв'ю». Він доводить, що камера може бути не холодним інструментом фіксації, а делікатним співрозмовником. Художня трансформація у Буковського полягає у переході від макроісторії (державних подій) до мікроісторії (приватної долі), що стало фундаментальним зрушенням для всієї української документалістики.

Естетичний прорив Ігоря Стрембіцького

Якщо Буковський працює з великими наративами, то Ігор Стрембіцький увірвався в український кінопростір з естетикою фрагментарного, але надзвичайно поетичного реалізму. Його короткометражна стрічка «Подорожні» (2005) стала першим українським фільмом, що отримав «Золоту пальмову гілку» Каннського кінофестивалю, що ознаменувало вихід української документалістики з ізоляції.[76, 100]

«Подорожні» — це медитативний колаж, знятий на прострочену 35-мм плівку. Цей вибір матеріалу був як економічним, так і художнім рішенням: зернистість, непередбачувані пересвіти та «тремтіння» кадру створюють особливу фактуру, яка підкреслює крихкість людського існування. Фільм досліджує простір Будинку ветеранів сцени та психіатричної лікарні, але робить це без соціального пафосу.

Стрембіцький відмовляється від лінійного сюжету на користь потоку асоціацій. Його метод — це фіксація дрібниць: зморшок на руках, світла, що падає на занедбані стіни, обривків телефонних розмов. Художня трансформація тут полягає у легітимізації «недосконалого» зображення. Стрембіцький доводить, що документальне кіно може бути формою чистого мистецтва, близького до живопису, де реальність є лише матеріалом для створення

внутрішнього пейзажу душі. Його успіх у Каннах відкрив шлях для цілого покоління авторів, які почали ставити візуальну метафору вище за інформативність.

Філософська археологія Олександра Балагури

Творчість Олександра Балагури представляє найбільш інтелектуальну, есеїстичну гілку українського кіно. Його фільми, як «Крила метелика» (2007, продюсер С. Зінов'єва) — це завжди роздуми про природу часу, пам'ять та саме мистецтво зображення. Знаковою стрічкою цього напряму є «Час життя об'єкта в кадрі» (2012, співавтор сценарія, продюсер Світлана Зінов'єва).(Іл.27, Іл.28)

Фільм формально присвячений пам'яті фотографа, але фактично він стає метафізичним дослідженням того, як кіно взаємодіє з реальністю. Балагура використовує метод «фільму про фільм», показуючи процес зйомки та обговорюючи структуру стрічки в самому кадрі. Його стиль — це повільне споглядання, де кожен кадр наповнений філософським змістом. Режисер працює з категоріями «забуття» та «тривалості», перетворюючи документалістику на інструмент культурної археології.

У роботах Балагури документальне кіно зближується з філософським трактатом. Він не шукає сенсацій, його об'єктом є «непомітне»: занедбані будинки, пустельні узбережжя, старі фотографії. Художня трансформація у виконанні Балагури полягає у переході від зовнішньої події до внутрішнього споглядання. Він вчить глядача бачити в буденності історичну глибину, що робить його одним із найскладніших і найцікавіших авторів сучасності.[72]

Постмодерні ігри Дмитра Томашпольського

Дмитро Томашпольський представляє в українському кіно напрям, який балансує на межі документального та ігрового, часто використовуючи іронію, містифікацію та деконструкцію міфів. Його підхід кардинально відрізняється від

серйозності Буковського чи меланхолії Балагури. Прикладом такого підходу є фільм «Лариса Кадочникова. Автопортрет» (2013).[35]

Томашпольський відмовляється від формату стандартної біографії «видатної особистості». Замість цього він створює ігровий простір, де Лариса Кадочникова — ікона українського кіно — стає співавторкою власного міфу. Режисер використовує елементи перформансу, вкраплює постановочні сцени, змушуючи глядача сумніватися: де закінчується реальна людина і починається її екранний образ. Цей прийом дозволяє десакралізувати «велику історію» і зробити її ближчою до глядача.

Ще одним важливим експериментом Томашпольського став проєкт «Кіно про кіно «Людина з кіноапаратом». Його художня трансформація полягає у запровадженні ігрового елементу в документальну тканину. Це дозволяє автору маніпулювати контекстами, створюючи багатошарові інтелектуальні ребуси. Такий підхід відображає глобальну тенденцію до гібридизації жанрів, де межа між правдою та художньою вигадкою стає розмитою.

Синтез та порівняльний аналіз художніх пошуків

Аналізуючи творчість цих чотирьох майстрів, можна виокремити кілька ключових ліній художньої трансформації документального кіно 1990-х – 2010-х років. По-перше, це антропоцентризм. Якщо радянська документалістика часто оперувала масами, то Буковський і Стрембіцький фокусуються на унікальності окремої людини. По-друге, це зміна візуальної парадигми. Стрембіцький та Балагура легітимізували «неідеальну» картинку як засіб художньої виразності. По-третє, це інтелектуалізація. Роботи Балагури та Томашпольського демонструють, що документальне кіно здатне бути дослідником самого себе.

Важливо зазначити, що ці режисери працювали в умовах хронічного недофінансування та руйнації кіностудійної системи (зокрема, занепаду «Укркінохроніки»). Проте саме ця інституційна криза, як не парадоксально, сприяла появі авторського стилю. Відсутність жорсткого державного замовлення

на «правильну» історію дозволила авторам експериментувати з формою. Як зазначають дослідники, саме в цей період українська документалістика навчилася говорити про глобальні теми через локальні контексти, що підготувало ґрунт для «документального вибуху» після 2014 року.

У фільмі «Живі» Буковського ми бачимо вершину етичного підходу, де режисер бере на себе роль медіума між минулим і теперішнім. При цьому «Подорожні» Стрембіцького відкрили шлях для «нової візуальності», де образ домінує над словом. Олександр Балагура привніс у кіно глибину філософської есеїстики, а Дмитро Томашпольський — сміливість постмодерної гри.

Ці чотири вектори — етичний, естетичний, філософський та ігровий — сформували складний і багатогранний ландшафт українського документального кіно перехідного періоду. Вони довели, що українська документалістика є конкурентоспроможною саме тоді, коли вона відмовляється від копіювання чужих зразків і звертається до глибинного дослідження власної реальності через оригінальні художні форми. Знакові стрічки С. Буковського, І. Стрембіцького, О. Балагури та Д.Томашпольського зафіксували трансформацію українського суспільства, заразом ставши потужним інструментом цієї трансформації, формуючи нову ідентичність та нову візуальну культуру сучасної України.

Висновки до розділу 2

Аналіз художніх трансформацій українського документального кіно 1990–2010-х років дозволяє побачити складний і багатошаровий процес становлення нової культурної ідентичності та пошуку власної мистецької мови. Висвітлені в дослідженні аспекти цього процесу разом утворюють цілісну картину, яка демонструє, як документальне кіно стало активним учасником їхнього формування.

Пострадянська спадщина стала одночасно тягарем і ресурсом для української документалістики. Вона визначила інституційні виклики, естетичні дилеми та соціальні трансформації, які вимагали від митців пошуку нових

моделей виробництва, нових форм вираження та нових способів взаємодії з глядачем. Саме через роботу з пам’яттю, травмою та багатоголоссям документальне кіно поступово вибудовувало нову ідентичність, інтегруючись у глобальний культурний простір.

Підкреслено значення ключових фільмів і режисерів 1990-х – 2010-х років, які стали важливими маркерами культурної пам’яті та соціальної рефлексії. Діяльність С. Буковського, І. Стрембіцького, О. Балагури та Д.Томашпольського і інших засвідчила прагнення українських митців до експериментів і пошуку нових форм, а також довела, що незалежні студії та продюсерські центри відіграли ключову роль у підтримці авторського кіно. Міжнародне визнання цих робіт сприяло інтеграції української документалістики у світовий кінопроцес, що стало важливим кроком у формуванні сучасної мистецької ідентичності.

Цифрові технології та нові формати стали одним із ключових чинників трансформації документального кіно. Перехід від плівки до цифрових камер, поява мобільних пристроїв, інтерактивних платформ, VR та AR-документалістики значно розширили можливості митців. Це демократизувало процес виробництва, та змінило саму природу документалістики, перетворивши її на простір діалогу, інтерактивності та глобальної комунікації. Цифрова революція стала культурним зрушенням, яке визначило нову естетику та нову роль документального кіно у суспільстві.

Окреслено тематичні акценти сучасної документалістики: соціальні проблеми, історична пам’ять та урбаністика. Ці напрями відображають прагнення митців досліджувати складні соціокультурні явища, фіксувати наслідки суспільних трансформацій та адаптацію людей до нових умов. Осмислення історичної пам’яті формує колективну свідомість, а урбаністика дозволяє побачити міський простір як середовище соціальних взаємодій і культурного розвитку. Поєднання цих тематичних векторів створює багатовимірний образ сучасної реальності, де індивідуальні історії переплітаються з історичними процесами та міською динамікою.

Етичний, естетичний, філософський та ігровий вектори сформували складний і багатогранний ландшафт українського документального кіно перехідного періоду. Вони довели, що українська документалістика є конкурентоспроможною саме тоді, коли вона звертається до глибинного дослідження власної реальності через оригінальні художні форми. Знакові стрічки С. Буковського, І. Стрембіцького, О. Балагури та Д. Томашпольського цього часу стали інструментом цієї трансформації, зафіксувавши трансформацію українського суспільства, формуючи нову ідентичність та нову візуальну культуру сучасної України.

Отже, можна стверджувати, що художні трансформації українського документального кіно у 1990–2020-х роках були зумовлені поєднанням кількох чинників: пострадянської спадщини та пошуку нової ідентичності, діяльності ключових митців і студій, впливу цифрових технологій та нових форматів, тематичних акцентів на соціальних проблемах, пам’яті та урбаністиці, а також розвитку етичних, естетичних і філософських підходів. Усі ці чинники разом створили багатовимірний культурний простір, де документальне кіно стало як мистецькою формою, так і важливим інструментом соціальної комунікації, культурного аналізу та формування колективної пам’яті.

РОЗДІЛ 3

ДОКУМЕНТАЛЬНЕ КІНО 2010–2020-х РОКІВ: НОВІ ХУДОЖНІ ПАРАДИГМИ

3.1. Вплив Революції Гідності та війни на Сході України

Революція Гідності, що відбулася в Україні наприкінці 2013 – на початку 2014 року, стала переломним моментом у політичній історії держави. Вона охопила внутрішні інституційні зміни та зовнішньополітичний курс країни, поставивши у центр уваги легітимність влади, демократичні стандарти та роль громадянського суспільства(Іл.29).

Ключовим наслідком стало падіння режиму Віктора Януковича, що уособлював авторитаризм і корупцію. Відмова від підписання Угоди про асоціацію з ЄС у листопаді 2013 року стала каталізатором протестів, але справжня причина полягала у глибокому суспільному невдоволенні політичною системою. Революція була прагненням до системних змін.

Після усунення Януковича розпочався процес реформування інституцій та посилення ролі парламенту. Верховна Рада стала майданчиком для ухвалення рішень, спрямованих на стабілізацію та відновлення довіри громадян. Паралельно відбулося оновлення політичних еліт, які позиціонували себе як носії демократичних цінностей. Революція активізувала громадянське суспільство: громадські організації, волонтерські рухи та незалежні медіа стали контролерами влади. Зросли вимоги до прозорості виборів, підзвітності чиновників та боротьби з корупцією.

Зовнішньополітичний вимір був визначальним: Україна остаточно закріпила курс на європейську інтеграцію, підписала Угоду про асоціацію та отримала безвізовий режим. Паралельно відбувалося віддалення від російського впливу, що стало точкою неповернення у зовнішньополітичному курсі. Соціальні та культурні зміни після революції й війни на Сході охопили

формування нової національної ідентичності та культури взаємодопомоги. Майдан став символом громадянської єдності, а війна лише посилила тенденцію до консолідації суспільства породивши нові практики солідарності, що зміцнили горизонтальні зв'язки та культуру взаємопідтримки.

Культурний вимір був глибоким: події протестів надихнули митців, письменників, музикантів і кінематографістів. Українське кіно, особливо документальне, отримало новий імпульс як засіб фіксації та осмислення історичних подій. Символи Майдану — прапори, гасла, пісні — стали елементами культурної пам'яті, а війна додала нові знаки. Українська мова утвердилася як маркер національної ідентичності.

Масове переселення людей із зони бойових дій стало важливим соціальним явищем. Внутрішньо переміщені особи зіткнулися з проблемами пошуку житла, роботи та адаптації. Проте цей процес породив нові практики солідарності: місцеві громади й громадські організації активно допомагали переселенцям, створюючи механізми підтримки. Це зміцнило горизонтальні зв'язки та сприяло формуванню культури взаємодопомоги.

Загалом, соціальні та культурні зміни після Революції Гідності та війни на Сході охопили всі сфери життя — від повсякденних практик до мистецьких експериментів. Вони визначили нову якість українського суспільства, яке усвідомило себе як спільноту, здатну до солідарності, творчості та культурного самовираження.

Економічні наслідки революції та війни стали одним із найскладніших викликів для держави у XXI столітті. Вони охопили промисловість, енергетику, фінансову систему та соціальну політику. Найпомітнішим наслідком стала втрата значної частини промислового потенціалу Донбасу. Втрата контролю над територіями призвела до падіння виробництва та скорочення експорту, що мало ланцюговий ефект: зменшення валютних надходжень, зростання дефіциту бюджету та пошук нових ринків збуту. Енергетичний сектор зазнав особливого

удару. Донбас був ключовим постачальником вугілля, а втрата шахт спричинила кризу у сфері енергозабезпечення. Україна була змушена шукати альтернативні джерела, збільшувати імпорт та розвивати власні ресурси. Це стало поштовхом до реформування галузі та зменшення залежності від російського газу.

Фінансова система також пережила серйозні потрясіння. Гривня зазнала девальвації, що спричинило інфляцію та падіння купівельної спроможності. Банківський сектор опинився у кризі, частина установ була закрита або націоналізована. Попри болючість процесу, реформи заклали основу для більш стійкої системи.

Соціально-економічні наслідки війни проявилися у зростанні безробіття, падінні доходів та збільшенні нерівності. Внутрішньо переміщені особи зіткнулися з проблемами працевлаштування, що створювало додаткове навантаження на соціальну сферу.

Важливим аспектом стала переорієнтація зовнішньої торгівлі. До 2014 року значна частина експорту йшла до Росії, але після початку війни Україна розвивала відносини з ЄС та іншими країнами. Угода про асоціацію відкрила нові можливості, але вимагала адаптації до європейських стандартів. Це стимулювало модернізацію виробництва та розвиток аграрного сектору. Аграрна галузь отримала новий імпульс: Україна стала провідним експортером зерна та соняшникової олії. Це забезпечувало валютні надходження та стабілізацію економіки. Інвестиційний клімат залишався складним: війна та нестабільність відлякували інвесторів. Держава залучала капітал через співпрацю з міжнародними фінансовими інституціями. МВФ, Світовий банк та ЄБРР стали ключовими партнерами, їхня підтримка дозволила уникнути дефолту та забезпечити макроекономічну стабільність. Міжнародний вимір подій став визначальним. Україна закріпила європейський курс, підписала Угоду про асоціацію та отримала безвізовий режим. Війна на Сході спричинила санкції проти Росії та посилення співпраці з НАТО. Україна отримала політичну, фінансову й військову підтримку.

Україна стала активним учасником міжнародних організацій, порушуючи питання агресії та прав людини. Економічна співпраця з МВФ, Світовим банком та ЄБРР дозволила стабілізувати економіку, але вимагала боротьби з корупцією та реформування судової системи.

3.2. Документування війни: етика та естетика

Документування війни є одним із найскладніших завдань, що постає перед журналістами, фотографами, письменниками та кінематографістами. Збройний конфлікт на Сході України, що розпочався у 2014 році, став потужним викликом для митців і медіадіячів, адже вони опинилися перед необхідністю одночасно фіксувати реальність і дотримуватися етичних норм, не перетворюючи трагедію на видовище. Документування воєнних подій завжди балансує на межі між свідченням і маніпуляцією, між правдою та естетизацією насилля. Саме тому питання етики й естетики у відображенні війни набуває особливого значення: від того, як фіксується конфлікт, залежить його сприйняття суспільством, а також формування колективної пам'яті про трагічні події.

Перш за все, необхідно визначити саме поняття документування у контексті воєнних дій. Воно охоплює широкий спектр практик: від репортажної фотографії та журналістських матеріалів до художньої літератури, документального кіно, театральних постановок і цифрових проектів. Кожна з цих форм має власні естетичні засоби та етичні виклики. Фотографія фіксує момент, фільм — процес, а художній текст може передати внутрішній стан людини у ситуації екзистенційної загрози. Спільним для всіх цих форм є прагнення зберегти правду про пережите та передати її тим, хто не був безпосереднім учасником подій. Українські митці та журналісти, опинившись у центрі збройного протистояння, розробили різноманітні стратегії документування, що поєднували класичні журналістські стандарти з художніми пошуками нової мови для опису небаченого.

Одним із центральних етичних питань є проблема зображення страждання. Чи маємо ми право показувати загиблих, поранених, знищені домівки? Чи не стає фотографія чужого болю інструментом маніпуляції або, гірше, джерелом естетичного задоволення для глядача, котрий споглядає трагедію з безпечної відстані?(Іл.30) Філософ Сьюзен Сонтаг у своїй відомій праці зауважувала, що шокуючі знімки можуть як пробуджувати співчуття, так і притуплювати його, перетворюючи жах на звичний образ. Ця суперечність стає ще гострішою в умовах сучасного інформаційного потоку, де зображення катастроф миттєво поширюються в соціальних мережах і де кожен споживач контенту одночасно є і свідком, і співучасником поширення болю. Українські фотожурналісти та оператори, які працювали в зоні бойових дій, вимушені були постійно вирішувати цю дилему: показати правду у всій її жорстокості чи зберегти гідність жертв і поважати межі приватного горя.[91, 105]

Естетика документальної фотографії та кінематографу у воєнний час формувала нову мову візуального свідчення. Документальне кіно стало одним із найпотужніших засобів осмислення подій Революції Гідності та наступної війни. Фільми, знімки та відеозаписи перетворювалися на своєрідний літопис епохи, де кожен кадр ніс у собі емоційний заряд. Естетика руйнування, порожнечі, втраченого побуту ставала мовою, через яку глядач міг відчути масштаб трагедії. При цьому митці шукали контрапункт: поруч із зображенням знищення вони фіксували моменти людяності, стійкості, дружби і навіть гумору серед жахів війни. Ця подвійність — трагедії і стійкості — визначила особливу естетику українського воєнного документу, де страждання не позбавлене гідності, а смерть — сенсу.

Показовим свідченням цієї тенденції є позиція українського кінорежисера Ірини Правило, висловлена на ІІІ Міжнародній науково-практичній конференції: дослідниця і практик зазначає, що в умовах повномасштабної війни документальне кіно перетворилося на головний напрям українського кінематографу. На її думку, ігрове кіно відступає на другий план, адже

реальність виявляється настільки насиченою, трагічною і заразом героїчною, що жодна вигадана фабула не може з нею конкурувати. Ця теза знаходить підтвердження у власній творчій практиці режисерки: її документальний фільм «Квіти на темному тлі» є яскравим прикладом того, як естетика і етика документального свідчення можуть бути органічно поєднані. Назва фільму сама по собі є метафорою: квіти як символ життя, краси і пам'яті — на тлі темряви, що несе з собою війна. Через цей образ Правило пропонує погляд на людей, що залишаються собою навіть у найтяжчих обставинах, що чинять опір дегуманізації через збереження повсякденної людяності. Фільм демонструє, що документальне кіно здатне не просто фіксувати факти, а й розкривати внутрішній вимір воєнного досвіду — те, що залишається за межами новинного репортажу.[59]

Із початком повномасштабного вторгнення Росії в Україну у лютому 2022 року документальне кіно набуло нового, надзвичайно гострого виміру. Якщо після 2014 року документалістика поступово зміцнювала свої позиції в українському кінопросторі, то від 2022 року вона де-факто стала домінуючим кінематографічним жанром. Ігрове кіно опинилося в кризі — насамперед фінансовій і логістичній: великі знімальні групи, тривалі підготовчі процеси, необхідність стабільного виробничого середовища — усе це було несумісним з реаліями тотальної війни. Документалісти натомість отримали невичерпний матеріал просто неба: кожен день вторгнення ставав свідченням, що вимагало фіксації. Продюсерка Дар'я Бассель, координаторка фестивалю Docudays UA, зазначала, що повномасштабне вторгнення не зупинило кіновиробництво, але суттєво змістило акценти саме на документальний сегмент. Режисерка Аліса Коваленко також підкреслювала: документалісти не можуть і не повинні абстрагуватися від реалій, у яких живуть просто зараз, — саме це робить документальне кіно воєнного часу культурним, та етичним актом.[4, 17, 67, 68]

Вже у 2022 році з'явилися перші документальні стрічки, що фіксували реальність вторгнення: команда Суспільного мовника випустила серію фільмів

про визволення Києва, Чернігова, Харкова та Херсона; кіноколектив «Вавилон'13» представив «День українського добровольця» — летопис одного дня повномасштабної війни, 14 березня 2022 року. Того ж року литовський режисер Мантас Кведаравічюс відзняв «Маріуполіс 2» — і заплатив за це життям: він був захоплений у полон і вбитий російськими військовими, а відзнятий матеріал вивезли з окупованого міста після його загибелі. Цей трагічний факт сам по собі став свідченням — документальне кіно про цю війну знімається ціною крові. Переломним моментом у міжнародному визнанні українського документального кіно став фільм харківського журналіста і режисера Мстислава Чернова «20 днів у Маріуполі» (2023)(Іл.31), знятий разом із фотокором Євгеном Малолєткою та продюсеркою Василісою Степаненко. Стрічка здобула «Оскар» 2024 року як найкращий документальний повнометражний фільм, BAFTA та понад двадцять інших міжнародних нагород — і стала першим українським фільмом в історії, відзначеним найвищою кінонагородою світу.

У 2024–2026 роках тенденція до домінування документалістики лише зміцнилася. «Порцелянова війна» режисерки Аліси Міліщук і Світлани Лищинської, прем'єра якої відбулася на «Санденсі» у січні 2024 року, здобула Гран-прі журі й була номінована на «Оскар» 2025 року: стрічка розповідає про харківських майстрів порцеляни, які під ракетними обстрілами продовжують створювати крихкі фігурки й прикрашати ними зруйновані будівлі. Олег Сенцов — режисер і військовослужбовець — представив іммерсивну стрічку про реальний бій на Херсонщині, де мінімальний монтаж і реальний час створюють ефект повної присутності глядача на передовій. Альманах «Культура vs. війна» зафіксував долі митців — від гурту «Антитіла» до поета Сергія Жадана, — які стали воїнами. Усі ці фільми засвідчують: українська документалістика еволюціонувала від хаотичних репортажів перших днів вторгнення до витончених наративів, що поєднують фронтову зйомку, особисте свідчення й архівний матеріал. Станом на 2026 рік українське документальне кіно здобуло

стійке місце на провідних міжнародних майданчиках — «Оскарі», Берлінале, «Санденсі», BAFTA, — доводячи, що правда, знята під обстрілами, здатна говорити зі світом голосніше за будь-яку пропаганду.

Особливе місце в документуванні війни посідає літературне свідчення. Українська проза та поезія, що з'явилися після 2014 року, формують цілий корпус текстів, де автобіографічне і художнє нерозривно переплетені. Ветерани і волонтери, журналісти і лікарі, прості мешканці прифронтових міст — усі вони стають авторами, прагнучи зафіксувати пережите до того, як воно зітреться з пам'яті. Ця «нова щирість» є одночасно і етичним жестом — відповідальністю перед загиблими — і естетичною позицією: відмовою від пишномовності на користь точного, незрідка болісно простого слова. Письменники шукають форму, адекватну досвіду, що не вкладається у звичні наративні схеми: фрагментарність, перерваність, потік свідомості стають не стилістичними прийомами, а необхідністю — адже сама реальність війни є уривчастою і позбавленою цілісності.[37]

Не менш важливим є питання про межі художньої переробки документального матеріалу. Де закінчується свідчення і починається вигадка? Чи етично перетворювати реальні долі на художні образи, навіть якщо автор прагне увічнити пам'ять? Ці питання є принципово важливими для розуміння місця мистецтва у воєнному контексті. Частина авторів обирала суворий документалізм, відмовляючись від будь-якої художньої вільності задля збереження автентичності; інші свідомо використовували прийоми художньої прози, щоб надати одиничному досвіду універсального виміру. Обидва підходи мають право на існування, але передбачають різну відповідальність перед матеріалом і людьми, про яких йдеться. Ключовим критерієм лишається повага до тих, кого документують: їхньої гідності, їхнього болю, їхнього права на власну версію пережитого.

Цифрове середовище відкрило принципово нові можливості для документування і заразом поставило нові етичні виклики. Соціальні мережі перетворилися на майданчики першого документування: учасники подій самі знімали та публікували відео з передової, зруйнованих будинків, шляхів евакуації(Іл.32). Це стихійне, неопосередковане свідчення мало величезну силу достовірності, але при цьому несло ризики: можливість маніпуляції, поширення непідтвердженої інформації, вторинна травматизація глядачів. Медіаграмотність і критичне сприйняття інформації стали необхідними умовами орієнтування в потоці воєнного контенту. Нові форми документування — лонгріди, мультимедійні репортажі, інтерактивні карти подій — дозволили поєднати глибину аналізу з емоційним впливом, пропонуючи аудиторії досвід осмислення трагедії. Саме в цьому — в синтезі інформативності та переживання — полягає одна з ключових естетичних тенденцій сучасного воєнного документу.

Важливим аспектом є і питання аудиторії та дистанції. Документальний матеріал про війну адресується різним групам: тим, хто переживає конфлікт безпосередньо, тим, хто знаходиться в тилу, і міжнародній аудиторії, для якої ця війна є чужою. Для кожної з цих аудиторій потрібна різна мова, різний баланс між свідченням і поясненням, між емоційним і раціональним. Українські автори, орієнтовані на зовнішній світ, нерідко вирішували складне завдання: як пояснити специфіку конфлікту, не спрощуючи його до клішованих схем «добро проти зла»? Як зберегти нюанси і складність, не жертвуючи доступністю? Відповіді на ці питання визначали як естетичний вибір — жанр, мову, структуру тексту чи фільму, — так і етичну позицію автора, його відповідальність перед тими, про кого він розповідає, і тими, кому він це розповідає.

Окремого розгляду заслуговує роль архівування у документуванні війни. Поряд з безпосереднім репортажем виникає завдання збереження свідчень для майбутнього: усні історії, відеоінтерв'ю, фотоархіви, особисті щоденники стають матеріалом, з якого будуватиметься колективна пам'ять наступних поколінь. Архівна робота передбачає власну етику: згоду героїв на фіксацію їхніх слів,

захист персональних даних, питання доступу до чутливих матеріалів. Вона також ставить естетичні питання: як упорядкувати хаотичний масив свідчень так, щоб не нав'язати готовий наратив, але й не залишити глядача у стані безпорадної фрагментарності? Архів, що зберігає голоси учасників без редагування та ідеологічного фільтра, є, можливо, найчеснішою формою документування — і заразом найскладнішою з точки зору організації та подачі матеріалу.[71]

Театр і перформанс також увійшли до арсеналу документування війни, пропонуючи специфічний спосіб переживання свідчення у спільному просторі. Вистави, засновані на реальних щоденниках, листах і допитах, дозволяли аудиторії відчути присутність тих, кого вже немає, і почути голоси тих, кого зазвичай заглушує гуркіт гармат. Документальний театр, що набув поширення в Україні після 2014 року, балансує між художньою умовністю і максимальною достовірністю: актор є провідником чужого досвіду, не перетворюючись на його власника. Це народжує особливу етику сцени, де межа між відтворенням і привласненням чужого болю є надзвичайно тонкою. Найкращі зразки цього жанру вирішують цю суперечність через радикальну прозорість: глядач завжди знає, чиї слова він чує і за яких обставин вони були сказані, що перетворює виставу на акт публічного поминання (Іл.33).

Документування війни є свідченням про минуле, та актом творення майбутнього. Зберігаючи свідчення, ми протистоїмо забуттю і маніпуляції — головним союзникам тих, хто прагне переписати історію або відмовитися від відповідальності за скоєне. Саме тому естетичні рішення, ухвалені авторами у процесі документування, мають і глибоко політичний вимір: вибір мови, структури, точки зору, ступеня деталізації — усе це визначає, яку картину подій отримає майбутній читач або глядач. Відповідальне документування поєднує в собі смиренність перед фактом і сміливість у його інтерпретації, точність у деталях і широту у висновках. Україна, що пережила і продовжує переживати збройну агресію, напрацювала унікальний досвід такого документування — досвід, що заслуговує на ретельне вивчення як явище сучасної культури й як

урок для тих, хто прагне зрозуміти, як суспільство говорить про свою найтяжчу годину.

Отже, документування війни в Україні стало потужним явищем у сучасній українській культурі та медіапросторі. Воно поєднало в собі різноманіття форм і підходів, у кожному з яких по-своєму вирішувалися питання етики й естетики. Спільним для всіх цих практик є усвідомлення відповідальності: перед загиблими — зберегти їхню пам'ять; перед вцілілими — поважати їхню гідність; перед майбутніми поколіннями — передати правду. Естетика воєнного документу формується не у відриві від цих етичних зобов'язань, а саме крізь них: форма, мова, структура — все це є вираженням моральної позиції автора. Саме ця єдність етики й естетики визначає найбільш значущі твори, що з'явилися у відповідь на трагедію війни, і відрізняє їх від простого репортажу чи, навпаки, від беззмістовної естетизації насилля.

3.3. Поєднання документального та художнього (docudrama, гібридні форми)

Поєднання документального та художнього кіно є результатом тривалих естетичних пошуків, що почалися ще у 1920–1930-х роках. Уже тоді режисери прагнули передати реальність, але при цьому надати їй художньої виразності. Радянський авангард, зокрема роботи Дзиги Вертова, демонстрував прагнення до «кіноправди», проте активно використовував монтажні прийоми, що створювали нову художню реальність. Документальне кіно поступово ставало не тільки фіксацією фактів, а й інтерпретацію дійсності через авторську оптику.[81]

У другій половині XX століття виникає поняття *docudrama* — форма, що поєднує документальну точність та драматичну реконструкцію. Цей жанр активно розвивався у Великій Британії та США, де телевізійні формати прагнули відтворити історичні події з максимальною достовірністю, але залучали акторів та художні засоби для створення емоційного ефекту. Docudrama дозволяло

глядачеві отримати інформацію як драматичний досвід, переживши побачене разом з автором.[89, 103]

Паралельно з розвитком docudrama з'являлися гібридні форми, що поєднували документальне та ігрове кіно. Вони відповідали на кризу жанрових меж, дозволяючи авторам поєднувати інтерв'ю з реконструкціями, архівні матеріали з постановочними сценами, фактичні свідчення з метафоричними образами. Це відкривало нові можливості для осмислення історії та сучасності.

У 1960–1970-х роках рухи *cinéma vérité* та *direct cinema* у Франції та США прагнули максимальної автентичності, але заразом підкреслювали присутність камери та режисера. Документальне кіно перестало бути «невидимим» спостерігачем і стало активним учасником подій, що підготувало ґрунт для подальших експериментів.[50, 97]

У постмодерністську епоху гібридні форми набули особливої актуальності. Постмодернізм із його іронією, цитатністю та змішуванням жанрів сприяв утвердженню таких практик як легітимних. Docudrama та інші гібридні жанри стали способом розповідати історії, і рефлексувати над природою реальності та її репрезентації. Глядач отримує не «чисту правду», а складний конструкт із фактів, інтерпретацій та художніх образів.

Технологічні зміни також сприяли розвитку гібридних форм. Телебачення, а згодом цифрові технології, розширили можливості для інтеграції архівних кадрів у художні реконструкції, документальних інтерв'ю — у постановочні сцени. Це зробило docudrama популярною у масовій культурі, адже вона поєднувала інформативність із видовищністю.

Теоретичні засади поєднання документального та художнього ґрунтуються на усвідомленні, що реальність у кіно завжди є сконструйованою. Навіть «чистий» документальний фільм через вибір кадру та монтаж створює художній ефект. Docudrama лише робить цей процес очевидним, перетворюючи його на методологію.[86, 98]

Поєднання документального та художнього у гібридних формах вимагає особливих естетичних і наративних стратегій. Однією з ключових є реконструкція подій: актори відтворюють моменти, що не були зафіксовані на камеру, створюючи атмосферу та психологічний контекст. Іншою стратегією є монтаж, який поєднує архівні кадри з постановочними сценами, інтерв'ю зі свідками з художніми образами. Це формує багатошаровий наратив, де факт і інтерпретація взаємодіють.

Звукове оформлення також має значення: музика, шуми, коментарі підсилюють драматичність або документальність. Архівні кадри можуть супроводжуватися сучасною музикою, створюючи ефект дистанції, а постановочні сцени — реальними свідченнями, що додає достовірності.

Наративні стратегії гібридних форм поєднують класичну документальну структуру (інтерв'ю, коментарі, хронологію) з елементами драматургії — конфліктом, кульмінацією, розв'язкою. Це дозволяє створювати історії, які інформують і водночас утримують увагу глядача.

Особливе місце займає використання символічних образів. Документальне може доповнюватися метафоричними сценами, що передають культурний чи емоційний сенс. Це дозволяє працювати з реальністю на рівні фактів, та значень.

Етичний аспект є ключовим: поєднання документального та художнього ставить питання про межу між правдою та вигадкою. Режисери мають відповідальність використовувати художні засоби не для маніпуляції, а для поглиблення розуміння.

У сучасному кінематографі дедалі частіше застосовується стратегія «подвійної перспективи», коли документальне й художнє існують паралельно, не зливаючись остаточно. У фільмі можуть бути представлені реальні інтерв'ю та постановочні сцени, але вони не маскуються одне під одне. Глядач усвідомлює, що бачить реконструкцію, і одночасно отримує фактичну

інформацію. Такий підхід дозволяє уникнути маніпулятивності й при цьому зберегти емоційний ефект.

Ще однією стратегією є використання «гібридного героя». У docudrama та гібридних формах персонажі можуть бути одночасно реальними й художньо сконструйованими. Актор може відтворювати реальну особу, але його образ доповнюється художніми деталями, які передають внутрішній стан чи культурний контекст. Це створює складний наративний рівень, де герой постає як носій правди й заразом як символ.

Важливим є також використання темпоритму. Документальні кадри часто мають споглядальний ритм, тоді як художні сцени — більш динамічні. Поєднання цих ритмів формує особливу драматургію, яка дозволяє глядачеві занурюватися у факти й переживати їх як драматичний досвід.

У гібридних формах активно застосовується стратегія «відкритої структури». Фільм не прагне до завершеності чи однозначності, а залишає простір для інтерпретації. Документальні факти можуть бути представлені поруч із художніми образами, і глядач сам вирішує, як їх співвідносити. Такий підхід відповідає постмодерністській естетиці, де істина розглядається як множинна й умовна.

Таким чином, естетичні та наративні стратегії поєднання документального й художнього ґрунтуються на балансі між достовірністю та інтерпретацією. Вони дозволяють створювати багатошарові твори, які інформують і заразом впливають на глядача, формуючи новий тип кінематографічного досвіду.

Український кінематограф останніх десятиліть активно розвиває гібридні форми, що відображає процеси культурної пам’яті, пострадянської ідентичності та соціальних трансформацій. Після 1991 року режисери отримали можливість вільніше працювати з історичними темами та сучасними проблемами, використовуючи нові естетичні стратегії.

Одним із ключових прикладів є фільми, що звертаються до теми Чорнобиля. Українські режисери поєднували документальні свідчення очевидців із художніми реконструкціями, створюючи багатошарові наративи. Такі роботи дозволяють зафіксувати факти, та передати психологічний стан людей, які пережили катастрофу. Подібні гібридні форми стають інструментом осмислення травматичного досвіду, який важко передати лише документальними засобами.

У 2000-х роках українське документальне кіно почало активно звертатися до теми війни та соціальних конфліктів. Особливо це проявилося після 2014 року, коли події Революції Гідності та війна на сході України стали центральними сюжетами для багатьох режисерів. У цих фільмах часто використовуються інтерв'ю з учасниками подій, архівні матеріали та художні реконструкції. Наприклад, у стрічках, що висвітлюють Майдан, документальні кадри протестів поєднуються з постановочними сценами, які передають атмосферу та внутрішні переживання учасників.[90]

Важливим напрямком розвитку гібридних форм є робота з культурною пам'яттю. Українські режисери використовують docudrama для відтворення історичних подій XX століття, таких як Голодомор чи репресії радянської доби. У таких фільмах документальні свідчення очевидців доповнюються художніми реконструкціями, що дозволяє створити більш повне уявлення про минуле. Це особливо важливо в умовах, коли архівні матеріали є обмеженими або недоступними. Гібридні форми стають способом відновлення історичної пам'яті та передачі її новим поколінням.

Сучасні українські режисери також активно експериментують із формою *mockumentary*, яка поєднує документальну стилістику з елементами сатири та художньої вигадки. Такі роботи дозволяють критично осмислювати соціальні явища, використовуючи документальну форму як інструмент іронії. Mockumentary в українському контексті часто звертається до теми політики, медіа та культурних стереотипів, створюючи простір для дискусії про сучасну ідентичність.

Цікавою тенденцією є використання гібридних форм у телепроєктах. Українські телевізійні канали та незалежні студії створюють docudrama-серіали, які відтворюють реальні кримінальні історії чи соціальні конфлікти. У таких проєктах документальні інтерв'ю з учасниками подій поєднуються з художніми реконструкціями, що робить їх доступними для широкої аудиторії. Це свідчить про те, що гібридні форми стають частиною масової культури, залишаючись ефективним інструментом авторського кіно.

Важливо зазначити, що український контекст формує особливу естетику гібридних форм. Вона ґрунтується на поєднанні травматичного досвіду, пошуку ідентичності та прагнення до правди. Українські режисери часто використовують документальне як основу, але додають художні елементи для передачі емоційної глибини. Це створює унікальний стиль, який відрізняє українські роботи від західних аналогів.

Прикладом сучасних експериментів є фільми, що висвітлюють життя переселенців та ветеранів війни. У таких стрічках документальні інтерв'ю поєднуються з постановочними сценами, які відтворюють внутрішні переживання героїв. Це дозволяє показати психологічний вимір подій. Подібні роботи стають важливим інструментом соціальної комунікації, адже вони допомагають суспільству зрозуміти досвід людей, які пережили кризу.

Українські кінематографісти також активно співпрацюють із міжнародними партнерами, створюючи спільні проєкти у форматі docudrama. Це дозволяє інтегрувати український досвід у глобальний контекст та привернути увагу світової аудиторії до українських проблем. Такі проєкти часто отримують визнання на міжнародних фестивалях, що свідчить про актуальність українських гібридних форм у світовому кінематографі. Таким прикладом можна вважати комедійний серіал «Карлос в Україні» (2023)(Іл.34)

Сучасні приклади включають роботи, що звертаються до теми екології та соціальних змін. Українські режисери використовують документальні кадри про

стан довкілля, поєднуючи їх із художніми образами, які символізують кризу чи надію. Це дозволяє створювати фільми, що інформують, та формують емоційне ставлення до проблеми. Гібридні форми стають інструментом екологічної освіти та соціальної мобілізації.

Отже, поєднання документального та художнього у форматах docudrama та гібридних форм є одним із найважливіших напрямів сучасного кінематографа. Воно дозволяє по-новому осмислювати реальність та її репрезентацію.

3.4. Приклади ключових фільмів і кінематографістів в українській документалістиці 2010–2020-х років

Українська документалістика 2010–2020-х років є свідченням глибокої художньої трансформації, що відбувалася у надзвичайно насиченому суспільному контексті. Революція Гідності, анексія Криму, збройний конфлікт на Донбасі, а згодом повномасштабне вторгнення Росії 2022 року — усі ці події стали матеріалом для документального кіно, докорінно змінивши саме розуміння ролі режисера, камери та глядача. Якщо попереднє десятиліття характеризувалося насамперед пошуком авторської мови та виходом на міжнародні фестивальні майданчики, то у 2010–2020-х роках постала принципово нова проблема: як знімати реальність, що постійно перевищує можливості кінематографічного осмислення? Відповідь на це питання породила кілька паралельних художніх парадигм, кожна з яких позначена власною естетикою та світоглядною позицією.

Першою і, мабуть, найбільш радикальною з них стала парадигма колективного кіно як громадянського активізму. Її втілення — творче об'єднання «Babylon'13», що виникло спонтанно в перші дні Революції Гідності наприкінці листопада 2013 року. Українська документалістика доби Майдану набула рис форми громадянського активізму: митці щодня фільмували події революції та поширювали їх у соціальних мережах, а саме об'єднання «Babylon'13» сформувалося з маніфестом про документування народження нової

громадянської свідомості. До ініціативи долучилися десятки режисерів, операторів і сценаристів — від досвідчених майстрів до студентів кінофакультетів. Принципова відмінність цієї моделі від усіх попередніх полягала у свідомій відмові від авторського «я» на користь колективного свідчення.[70]

Перший спільний відеозапис об'єднання вийшов 30 листопада 2013 року на Михайлівській площі, а відтоді кінематографісти почали систематично ділитися документальними матеріалами у соцмережах — саме завдяки їм міжнародна спільнота отримала повне уявлення про події на Майдані. Перший повнометражний колективний фільм об'єднання, «Сильніше, ніж зброя» (Іл.35), вийшов у листопаді 2014 року і став першою колективною роботою українських документалістів

Феномен «Babylon'13» як унікальна організаційна форма, являє собою важливий художній прецедент. Стрічки, створені в рамках об'єднання, руйнували межу між документом і маніфестом, між фіксацією та участю. Кінознавці відзначали, що саме в цей момент українське кіно почало знаходити реальний контакт із глядачем, якого бракувало протягом попередніх десятиліть, а короткі відеоісторії з Майдану збирали десятки тисяч переглядів і транслювалися на міжнародних каналах. З початку російсько-української війни учасники Babylon'13 включилися у документування збройного конфлікту, за роки своєї діяльності випустивши понад двісті короткометражних та понад десяток повнометражних фільмів, що охоплюють найширший спектр воєнної реальності — від мілітарного та соціального до культурного й мистецького виміру. У підсумку, «Babylon'13» перетворилося на інституцію, що поєднала функції незалежної кіностудії, архіву та громадянської платформи — явище, безпрецедентне як для України, так і для світового документального кіно.

Паралельно з колективними формами в українській документалістиці цього періоду розвивалася цілком інша художня стратегія — глибоко особиста, зосереджена на індивідуальній долі як призмі для осмислення великої історії.

Цей напрям яскраво представлений творчістю Аліси Коваленко, режисерки, чий підхід до документального матеріалу відзначається особливою інтимністю та поетичністю погляду. Її стрічки послідовно вибудовують простір між публічним і приватним, дозволяючи глядачеві відчути велику трагедію через деталь, жест, паузу. Коваленко уникає прямолінійної публіцистики, натомість обираючи мову образу, що зближує її роботи радше з есеїстичним кіно, ніж із традиційною репортажною документалістикою. Показовою в цьому сенсі є стрічка «We Will Not Fade Away» (2023) (Іл.36) — фільм про молодь Донбасу, що виросла серед війни і прагне будь-що зберегти власну ідентичність та мрії всупереч обставинам. Коваленко не поспішає з висновками: вона спостерігає, слухає, дозволяє своїм героям говорити і мовчати, перетворюючи документальну камеру на інструмент солідарності, а не свідчення. Фільм отримав широке міжнародне визнання та увійшов до конкурсних програм провідних світових фестивалів, утвердивши авторський голос Коваленко як один із найбільш самобутніх в українській документалістиці. Цей підхід відображає загальну тенденцію нового покоління українських режисерів до інтимізації наративу як способу протистояти знеособленню, яке несе в собі масштаб воєнного досвіду.

Окрему сторінку в документалістиці цього десятиліття являє музичний документальний фільм «Свій голос» (2016, реж. Сергій Маслобойщиков, прод. Світлана Зінов’єва / Inspiration Films, 77 хв.) (Іл.37). Стрічка присвячена дитячому хору «Щедрик», заснованому 1971 року Іриною Сабліною, — явищу, що існувало на перехресті радянської культурної політики й органічного потягу до українського та західноєвропейського музичного канону. В основі фільму — хроніка кількох десятиліть, сімейні архіви засновниці та її доньки Маріанни Сабліної, репетиції, концерти та спогади хористів різних поколінь. Режисер Маслобойщиков і продюсер Зінов’єва вибудовують документальний простір, де музична пам’ять постає формою культурної ідентичності — і заразом прихованим спротивом уніфікації. Стрічка, відзначена Призом ім. Івана Миколайчука (2017) і представлена на Гоголь-фесті, вписується у характерний

для середини 2010-х рух української документалістики до тем культурної спадщини та інституційної пам’яті як альтернативи публіцистичному кіно про поточні події.

Принципово іншу модель представляє Роман Любий та його стрічка «Залізні метелики» — документальне розслідування, присвячене катастрофі рейсу MH17. (Іл.38) Фільм досліджує трагедію збитого літака з різних точок зору, поєднуючи архівні матеріали з авторською рефлексією. Важливість «Залізних метеликів» полягає насамперед у самій методологічній установці: режисер підходить до теми не як журналіст, що шукає однозначних відповідей, а як художник, якого цікавлять питання без відповідей, інтерстиції між фактом і пам'яттю, між офіційною версією та особистим болем. Це документальне розслідування з рисами філософського есе — жанровий гібрид, що дедалі більше характеризує саме українські документальні фільми 2010–2020-х.

Окрему й надзвичайно виразну художню лінію утворюють фільми, що досліджують повсякдення в умовах війни через призму родини, дому та особистої пам’яті. Стрічка «Земля блакитна, ніби апельсин» (Іл.39) режисерки Ірини Цілик стала однією з найбільш резонансних українських документальних робіт попереднього десятиліття. Її героїня — мати-одиначка з Красногорівки, що живе на лінії фронту і разом із дітьми знімає власний ігровий фільм просто серед обстрілів. Цілик вибудовує подвійний кінематографічний простір: документальна камера фіксує реальність героїні, а та, своєю чергою, творить власне кіно як акт виживання і краси. Ця метакінематографічна структура перетворює «Землю блакитну» на рефлексію про природу творчості в екстремальних умовах і здобула фільмові численні міжнародні нагороди, зокрема приз за режисуру на Sundance Film Festival 2020 року. [69]

Своєрідним доповненням до цієї парадигми є документальна творчість Тараса Томенка, зокрема його фільм «Терикони» (Іл.40). Томенко звертається до образу терикону — штучного пагорба з відходів вугільного видобутку — як до метафори Донбасу: накопиченої, пресованої, нерідко токсичної пам’яті краю, що

опинився у центрі збройного конфлікту. Режисер поєднує пейзажну естетику з людськими голосами — мешканців, шахтарів, тих, хто пам’ятає інший Донбас і не знає, чи буде наступний. “Терикони” репрезентують той напрям української документалістики, де соціальна антропологія зустрічається з поетичним кіно, а документальна форма стає засобом осмислення цілої цивілізаційної моделі, що перебуває під загрозою зникнення.

Серед найрезонансніших художніх подій цього періоду — явище, що з'явилося не з кінематографічного середовища, а з журналістики. Мстислав Чернов, харківський фотожурналіст і відеограф агентства Associated Press, разом із колегами опинився в оточеному Маріуполі у перші дні повномасштабного вторгнення — і зафіксував те, що побачив. Документальна стрічка «20 днів у Маріуполі», змонтована з матеріалів, знятих у місті під час його облоги у лютому–березні 2022 року, стала третім українським фільмом, номінованим на премію Американської кіноакадемії за 96 років її існування, і першим, що здобув «Оскар» (Іл.41). На церемонії нагородження Чернов заявив, що «20 днів у Маріуполі» — перший український фільм, що отримав цю нагороду.

Художня цінність стрічки Чернова полягає у специфічному поєднанні журналістської оперативності з кінематографічним гуманізмом. Режисер використовує спокійний, навіть дещо відсторонений закадровий голос, що коментує побачене — прийом, який у поєднанні з невідредагованою документальністю кадру створює особливе напруження між холодною констатацією факту та нестерпністю самих фактів. Фільм сповнений коротких і трагічних людських історій: режисер делікатно розпитує мешканців міста — що вони відчувають, що з ними відбулося, як їх звати. Відтак «20 днів у Маріуполі» виконує подвійну функцію: це одночасно доказова база воєнних злочинів і медитація про крихкість людського існування. За перший рік після виходу фільм здобув близько 28 нагород на численних кінофестивалях світу, включаючи Sundance, BAFTA та Премію гільдії режисерів США.

Не менш значущим явищем, хоч і принципово іншим за природою, стала українська документалістика про довкілля та екологічні наслідки війни. Режисер Дмитро Грешко та його фільм «Дівія» (Іл.42), що увійшов до основного конкурсу Міжнародного кінофестивалю в Карлових Варах, представляють напрям, що набрав ваги в українській документалістиці у другій половині 2020-х. Автори прагнули показати масштаби екологічної катастрофи, яку спричинила війна: зафільмувати, як українці намагаються врятувати природу, розміновують ліси та поля, рятують тварин. Режисер наголошує, що документальне кіно — це інтерпретація, як і фіксація фактів. Наголошує що важливо все і те що увійшло до фільму, і те, що залишилося за кадром. Цей підхід формує нову тематичну парадигму, в якій воєнна документалістика розширюється до осмислення цивілізаційних наслідків збройного конфлікту — наслідків, що виходять за межі людської трагедії та торкаються самих умов існування.

Важливим контекстом для розуміння художніх трансформацій цього двадцятиліття є й роль фестивальних та освітніх платформ. За спостереженням організаторів фестивалю Docudays UA, на початку 2000-х знайти українське документальне кіно було майже неможливо, тоді як у наступному десятилітті ситуація кардинально змінилася: 60% фільмів програми фестивалю стали роботами молодих режисерів, які творять без жодної підтримки. Глядач також трансформувався — у зали прийшло нове, відкрите до документального кіно покоління. Це свідчить про те, що паралельно зі змінами в кінопроцесі відбувалося формування нової глядацької культури — аудиторії, здатної сприймати складну документальну мову та зацікавленої у реальності, а не просто в розважальному контенті.

Особливу художню парадигму у 2020-х роках формує категорія фільмів, де кордон між документальним і особистим щоденником стирається остаточно. Режисери нового покоління — Уляна Осовська, Денис Страшний та інші — практикують інтимний, поетичний кінематограф-спостереження, нерідко з елементами анімації, вибудовуючи документальні простори між фактом і

метафорою, між власним досвідом та архівною пам'яттю. Ця тенденція до ліризації документального матеріалу співіснує з протилежним полюсом — аналітичним, журналістські строгим кіно Чернова та «Babylon'13» — і саме ця полярність є однією з визначальних рис української документалістики 2010–2020-х як художньої системи.

За статистикою Держкіно України, виробництво документальних стрічок в Україні зросло на 40% порівняно з 2010-ми, причому основний фокус змістився на теми ідентичності та опору. Ця кількісна динаміка відображає якісну трансформацію: документальне кіно перестало бути периферійним жанром або привілеєм вузького кола авторів — воно стало однією з найважливіших форм суспільного висловлювання, що поєднує естетичні амбіції з документальною відповідальністю.[78]

Узагальнюючи, можна стверджувати, що ключові фільми та режисери 2010–2020-х років — Мстислав Чернов (“20 днів у Маріуполі”), колектив “Babylon’13” (“Сильніше, ніж зброя” та численні документальні хроніки), Роман Любий (“Залізні метелики”), Аліса Коваленко (“We Will Not Fade Away”), Ірина Цілик (“Земля блакитна, ніби апельсин”, “Дом”), Тарас Томенко (“Терикони”), Дмитро Грешко (“Дівія”), а також молоді автори — Уляна Осовська та Денис Страшний — сформували нові художні парадигми, що принципово відрізняються від моделей попередніх десятиліть. Перша парадигма — колективного громадянського кінематографу, що перетворює фіксацію на активізм. Друга — особистого, інтимного документу, що через приватний досвід осягає масштаб суспільної катастрофи, — її найяскравіші втілення: стрічки Коваленко та Цілик, де родина, дім і тіло стають простором опору. Третя — аналітично-журналістська, де оперативність репортажу поєднується з кінематографічним гуманізмом. Четверта — поетична, есеїстична, де межа між документальним і ліричним стирається на користь складної образної мови, — і саме тут органічно розташовуються “Терикони” Томенка з їхньою увагою до ландшафту як носія колективної пам’яті. Усі ці парадигми співіснують,

полемізують між собою та взаємно збагачуються — і саме ця внутрішня різноманітність є найвагомішим свідченням зрілості та художньої автономії української документалістики, яка в 2010–2020-х остаточно утвердилася як самостійне і впливове явище світового кінопроцесу.

3.5. Аналіз окремих знакових стрічок українського документального кіно 2010–2020-х

Аналіз художніх трансформацій українського документального кіно 2010–2020-х років неможливий без звернення до конкретних стрічок, що стали точками кристалізації нових пошуків. Якщо попереднє покоління режисерів долало пострадянську спадщину та формувало мову авторської документалістики в умовах інституційної кризи, то нове покоління вийшло на рубіж, де задачею стало не виживання, а художнє самовизначення в умовах постійної реальної загрози. Революція Гідності, окупація Криму, збройний конфлікт на Сході, і врешті повномасштабна війна — все це перетворило документальне кіно зі свідка епохи на її повноправного учасника. Знакові стрічки цього двадцятиліття утворюють кілька художніх кластерів, кожен з яких відповідає на спільне питання різними кінематографічними методами: як говорити про війну мовою кіно?

Поетична універсалізація Аліни Горлової

«Цей дощ ніколи не скінчиться» (2020) є, мабуть, найбільш радикальним художнім висловлюванням у сучасній українській документалістиці. Режисерка Аліна Горлова обирає як головного героя 20-річного Андрія Сулеймана — курда й українця за походженням, сина, що переїхав із Сирії на Луганщину й тікає від однієї війни просто в іншу. Уже сама ця біографія є художнім жестом: через долю однієї людини фільм ставить питання про циклічність насильства в глобальному масштабі[12].

Ключовим художнім рішенням стрічки є вибір чорно-білого зображення. Це не данина моді й не технічна необхідність — це принципова позиція. Як

пояснювала сама режисерка, чорно-біла картинка створює ефект позачасовості: знята у такий спосіб реальність Донбасу могла б бути реальністю Сирії, Іраку чи будь-якого іншого місця, де триває конфлікт. Міжнародні критики зазначали, що Горлова «надала свіжий погляд на цикл «війна–мир», ввівши у чорно-біле зображення своєрідне розділення на інь та янь і обравши Андрія головним героєм насиченої притчи».[92]

Структурно фільм відмовляється від лінійного наративу. Зйомки тривали чотири роки і охоплювали Донбас, Іракський Курдистан, Сирію, Берлін і кордон між Іраком та Сирією — з цього географічного розмаїття монтаж вибудовує не репортаж, а ритмічну медитацію про безперервність страждання. Назва, що стала метафорою, виникла у процесі роботи: «Ми дійшли до того, що війна схожа на дощ, який ніколи не скінчиться».Фільм отримав головний приз у секції «Перша поява» на IDFA та нагороду Festival dei Popoli у Флоренції, засвідчивши, що українська документалістика спроможна говорити мовою глобальної кінокультури[93]. Художня трансформація у виконанні Горлової — це перехід від локальної теми до універсальної притчи через засоби суто кінематографічні: колір, ритм, монтаж.

Терапевтична близькість Ірини Цілик

«Земля блакитна, ніби апельсин» (2020) Ірини Цілик пропонує цілком іншу відповідь на питання «як говорити про війну». Якщо Горлова відсторонюється й узагальнює, то Цілик наближається й заглиблюється. Фільм розповідає про родину Анни з Красногорівки, що вже кілька років живе в «червоній зоні» Донбасу під постійними обстрілами. Але центральна його тема — не війна як зовнішній факт, а творчість як відповідь на неї: Анна та її четверо дітей вирішують зняти власний фільм про своє буденне, попри все, життя (Іл.43).

Художня стратегія Цілик — це те, що можна назвати «подвійною камерою»: режисерка знімає родину, яка сама знімає. Така матрьошкова структура перетворює фільм на роздум про природу документального кіно як

такого. Чи може мистецтво бути захистом від реальності? Чи є творчість формою опору? Саме ці запитання, вписані в саму форму стрічки, роблять «Землю» чимось більшим, ніж репортажем із зони конфлікту. Ірина Цілик здобула за режисуру нагороду кінофестивалю Sundance 2020 у секції World Documentary Competition. Фільм став потужним документальним висловлюванням про війну в Україні та зібрав понад 20 міжнародних нагород. Художня трансформація у виконанні Цілик — це перетворення приватного архіву на публічну сповідь, де інтимність стає формою правди.

Гібридне мислення Максима Наконечного

«Бачення метелика» (2022) Максима Наконечного є прикладом принципово іншого підходу: це ігровий фільм, народжений із документальної матриці. Наконечний прийшов до цієї стрічки через роботу над документальним проєктом «Невидимий батальйон» — збірним фільмом про жінок на російсько-українській війні. Слова та образи реальних героїнь породили художній сюжет, у якому документальна правда набуває ігрової форми. Головна героїня — аеророзвідниця із позивним «Метелик», яка повертається з полону й дізнається, що вагітна від зґвалтування наглядачем катівні. Сюжет зібраний із реальних свідчень і задокументованих ситуацій, що надає фільму особливої фактури: він одночасно є художньою драмою і соціальним документом(Іл.44).

На Каннському кінофестивалі 2022 року «Бачення метелика» увійшло до програми «Особливий погляд», де його назвали «найактуальнішим фільмом». Режисер свідомо використовує непрофесійних акторів там, де фактура чи природа людини або її досвід є важливими, зберігаючи документальне відчуття в межах ігрового формату. Фільм здобув нагороду за найкращий український повнометражний фільм на 13-му Одеському міжнародному кінофестивалі та нагороду на Palić European Film Festival у Сербії.

Документалістика повномасштабного вторгнення: 2022–2026

24 лютого 2022 року повномасштабне вторгнення Росії докорінно змінило умови існування українського кіно. Якщо до цього моменту воєнна тема була одним із художніх напрямів, то тепер вона перетворилася на тотальний контекст. Проте реакція кінематографістів на цю зміну виявилася не однаковою — вона породила щонайменше три виразні художні стратегії: журналістсько-хронікальну, естетично-рефлексивну та громадянсько-портретну.

Найгучнішою з них стала стрічка Мстислава Чернова «20 днів у Маріуполі» (2022–2023). Знята командою журналістів Associated Press, що залишилися єдиними представниками ЗМІ в оточеному місті, вона фіксує перші 20 днів облоги: бомбардування пологового будинку, масові поховання, щоденний жах цивільних. Художня сила стрічки — у поєднанні журналістської оперативності з кінематографічним гуманізмом: спокійний закадровий голос режисера, що коментує нестерпне, делікатно розпитує людей про їхні імена і почуття, створюючи документ одночасно доказовий і людяний. У 2024 році стрічка здобула «Оскар» за найкращий документальний фільм — перший в історії України . Саме цей фільм найповніше втілює нову парадигму «журналістика як мистецтво» — де оперативна фіксація реальності стає твором завдяки авторській позиції та монтажній волі.[15]

Принципово іншу стратегію представляє «Порцелянова війна» (2024) (Іл.45) Слави Леонтьєва та Брендана Белломо — стрічка, що стала одним із найважливіших художніх висловлювань доби повномасштабного вторгнення. Фільм розповідає про трьох харківських художників-керамістів — Славу Леонтьєва, його дружину Аню Стасенко та їхнього друга Андрія Стефанова, — які залишилися у місті попри постійні ракетні обстріли і продовжують створювати мистецтво. Слава паралельно є військовослужбовцем, і ця подвійність — митець-воїн — стає центральною метафорою стрічки[5].[58]

Художня мова «Порцелянової війни» побудована на контрасті: крихкість порцелянових фігурок протиставляється руїнам будинків, делікатність мистецтва — брутальності обстрілів. Стрічка здобула Гран-прі конкурсу

документальних фільмів на Sundance 2024, понад 48 нагород на міжнародних фестивалях — від Карлових Варів до Hot Docs, — а також номінацію на «Оскар» у 2025 році. Показово, що режисери «Порцелянової війни» до виробництва цього фільму ніколи не займалися кінематографом: Слава Леонтьєв і Андрій Стефанів — художники, для яких камера стала ще одним матеріалом творчості. Ця обставина не послаблює, а посилює художній ефект: погляд людини мистецтва, а не кінопрофесіонала, надає фільму особливої безпосередності та щирості.

Знаковою стрічкою цього кластера є «День українського добровольця» (2022) режисера Володимира Тихого — перший повнометражний фільм об'єднання «Babylon'13» доби великої війни(Іл.46). Стрічка охоплює один день — 14 березня 2022 року — і слідкує за п'ятьма різними людьми в Києві: поп-співачкою, відеоінженером, істориком, реставраторкою та пенсіонеркою. Принципова відмова від фронтової хроніки на користь міського зрізу дозволяє режисерові показати те, що зазвичай залишається за кадром воєнної документалістики: як виглядає «тил» у ситуації, коли лінії фронту ще немає, а бої точаться на передмісті столиці. Фільм отримав спеціальну відзнаку на Sheffield DocFest — одному з провідних британських документальних фестивалів.[13]

Окремої уваги заслуговує тенденція, що чітко проявилася у 2022–2026 роках: дедалі більше стрічок звертається не до фронту, а до тилу, не до бою, а до його наслідків — психологічних, екзистенційних, соціальних. Так, Крістіна Тинькевич у стрічці «Як там Катя?» (2022), хоч і знятій переважно до повномасштабного вторгнення, точно вловлює цей настрій: фільм розповідає про лікарку швидкої допомоги, що стоїть перед моральним вибором у суспільстві, де інституції зруйновані, а людина залишається наодинці зі своєю совістю(Іл.47). Світова прем'єра на 75-му кінофестивалі в Локарно принесла стрічці дві нагороди — спеціальний приз журі та приз за найкращу акторську гру Анастасії Карпенко; в українському прокаті фільм вийшов у січні 2024 року і набув нового виміру у контексті воєнної реальності.

Синтез та порівняльний аналіз художніх пошуків

Аналізуючи стрічки різних хвиль — від «Дощу» і «Землі» до «Маріуполя» і «Порцелянової війни» — можна виокремити кілька ключових художніх тенденцій, що характеризують українську документалістику 2010–2020-х. Передусім, це рух від репортажності до метафори. Жодна зі знакових стрічок не є «репортажем» у звичному розумінні: усі вони шукають образ, що перевищує факт. Горлова виражає це через візуальну притчу, Цілик — через структурну матрьошку, Наконечний — через синтез документу й драми, Леонтьєв та Белломо — через художню метафору «порцелянової крихкості».

Усі ці режисери застосовують принцип «мікро через макро»: через конкретну долю вони говорять про глобальний стан. Андрій Сулейман — метафора людини, що ніколи не може втекти від війни. Родина Анни — образ будь-якого суспільства, що зберігає гідність перед обличчям насильства. Харківські керамісти — символ незнищенності культури. Маріупольці у кадрі Чернова — документ злочину, що стає свідченням самого права на пам'ять.

Стрічки 2022–2026 років демонструють принципово нову темпоральну стратегію: кіно більше не «наздоганяє» реальність — воно відбувається одночасно з нею. Це вимагає від режисерів нових етичних рішень: що знімати, а що залишити за кадром; як поводитися з героєм у ситуації максимальної вразливості; де межа між документом і маніпуляцією. Саме вирішення цих питань стає художнім знаком якості — і саме тут найсильніші стрічки відрізняються від рядових. Показово, що всі стрічки цього кластера з'явилися у форматі міжнародних копродукцій — свідчення остаточного входження українського кіно у глобальний виробничий і дистрибуційний контекст. Присутність на Sundance, IDFA, у Каннах — не виняток, а норма нового покоління. Знакові стрічки Аліни Горлової, Ірини Цілик, Максима Наконечного, Мстислава Чернова, Слави Леонтьєва та Брендана Белломо, Крістіни Тинькевич і Володимира Тихого доводять, що українська документалістика 2010–2020-х є

активним суб'єктом формування нової художньої мови — мови, у якій локальний досвід набуває універсальної ваги.

Висновки до розділу 3

Українське документальне кіно 2010–2020-х років пройшло шлях від периферійного жанру до одного з найважливіших інструментів суспільного самопізнання, культурної пам’яті та міжнародної комунікації. Цей шлях виявився невіддільним від драматичних суспільно-політичних трансформацій — Революції Гідності, збройного конфлікту на Сході та повномасштабного вторгнення Росії, — який докорінно переосмислили саму природу документальної практики.

Аналіз суспільно-політичного контексту показав, що Революція Гідності стала темою, та каталізатором нової документальної культури: вона активізувала громадянське суспільство, породила нову аудиторію та висунула запит на кіно як форму свідчення та ідентифікації. Паралельно відбувалося утвердження нової національної ідентичності, маркованої мовою, символами опору і колективним досвідом втрат — усе це безпосередньо вплинуло на тематику, мову та інтонацію українського кіно.

Дослідження етики та естетики документування війни виявило, що перед українськими кінематографістами постало принципове питання: як фіксувати реальність, що постійно перевищує можливості кінематографічного осмислення, не перетворюючи трагедію на видовище і не зраджуючи гідності тих, кого знімають? Відповіді на це питання виявилися різноманітними: від журналістської оперативності Мстислава Чернова та колективного активізму “Babylon’13” до поетичної дистанції Аліни Горлової та інтимної близькості Аліси Коваленко. Спільним для всіх підходів залишалось усвідомлення документального кіно як одночасно етичного й естетичного акту — акту відповідальності перед загиблими, вцілілими і прийдешніми поколіннями.

Вивчення гібридних форм показало, що межа між документальним і художнім у сучасному українському кіно є не технічним, а принципово світоглядним питанням. Docudrama, mockumentary, поетичний документ і ігровий фільм, народжений із документальної матриці (як “Бачення метелика” Максима Наконечного), — усі ці форми свідчать про зрілість кінопроцесу, де режисер інтерпретує реальність, надаючи локальному досвіду універсального виміру.

Аналіз ключових фільмів і режисерів дозволив виокремити чотири художні парадигми, що утворюють внутрішню систему координат українського документального кіно цього двадцятиліття. Перша — громадянсько-активістська (“Babylon’13”), де колективна фіксація стає маніфестом. Друга — інтимно-поетична (Коваленко, Цілик, Горлова), де через приватну долю осягається масштаб суспільної катастрофи. Третя — журналістсько-гуманістична (Чернов), де оперативність репортажу набуває кінематографічної глибини. Четверта — антропологічно-есеїстична (Томенко, Грешко), де документальна форма стає інструментом дослідження цивілізаційних і екологічних наслідків конфлікту. Ці парадигми не конкурують, а взаємно збагачуються, формуючи поліфонічну художню систему.

Показово, що всі розглянуті стрічки з’явилися у форматі міжнародних копродукцій і здобули визнання на провідних світових майданчиках — Sundance, IDFA, Канни, Берлінале, BAFTA, “Оскар”. Це свідчить про завершення процесу інтеграції українського кіно у глобальний культурний простір: документалістика, народжена з конкретного національного болю, заговорила мовою, зрозумілою глядачу будь-де у світі. Разом із тим міжнародний успіх жодним чином не спричинив уніфікації: українські режисери залишаються глибоко укоріненими у власній культурній і мовній традиції, і саме ця автентичність є джерелом їхньої художньої сили.

Дослідження доводить, що українське документальне кіно 2010–2020-х є як художнім явищем, так і культурно-історичним документом доби. Воно

виконує одночасно три функції: свідчення (фіксація реальності для сучасників і нащадків), рефлексії (осмислення власного досвіду крізь мову образу) та комунікації (діалог із світом, що не переживав того, що пережила Україна). Саме ця потрійна природа — документальна, художня й суспільна — визначає унікальне місце українського кіно у світовому кінопроцесі та окреслює горизонти подальших досліджень у цій галузі.

РОЗДІЛ 4

ХУДОЖНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ІСТОРИЧНИХ ЗМІН В ДОБУ НЕЗАЛЕЖНОСТІ

4.1. Документальне кіно як інструмент культурної пам’яті

Документальне кіно Доби Незалежності стало простором масштабних експериментів, що відображають зміни у культурі та технологіях. Однією з ключових тенденцій було змішування жанрів. Режисери активно інтегрували елементи детективу, трилеру, мелодрами чи комедії, роблячи наратив більш захопливим і доступним для широкої аудиторії. Жанрові прийоми використовувалися не тільки для розваги, а й для підсилення критичного потенціалу. Наприклад, трилерна структура у фільмах про політичні скандали дозволяла підкреслити драматизм ситуації та утримати увагу глядача. Приклади: «Українські шерифи» (Роман Бондарчук, 2015) — поєднання соціальної документалістики з елементами комедії та детективу; «Все палає» (Олександр Течинський, Олексій Солодунов, Дмитро Казак, 2014) — має структуру трилеру, що утримує напругу(Іл.48).

Важливим напрямом стали експерименти з часом і пам’яттю. Документалісти дедалі частіше працювали з архівними матеріалами, поєднуючи їх із сучасними зйомками, щоб показати, як минуле впливає на теперішнє. Наратив будувався як діалог між різними часовими пластами, що дозволяло глядачеві відчути історичну глибину подій. Як зазначає Патриція Ауфдергайде у Documentary Film: A Very Short Introduction, сучасне документальне кіно дедалі більше працює з пам’яттю та історією, створюючи багатошарові оповіді. Приклади: «Живі» (Сергій Буковський, 2008) — поєднання архівних кадрів і сучасних інтерв’ю про Голодомор; «Майдан» (Сергій Лозниця, 2014) — документування протестів із використанням хроніки та сучасних зйомок.

Ці інновації можна розглядати як відповідь на виклики постмодерної культури, де істина завжди відносна, а реальність сприймається через множинні медіа. Саме тому режисери шукають нові способи розповіді, які поєднують достовірність із художньою виразністю, створюючи твори, що інформують, інтерпретують і емоційно впливають.

Документальне кіно виробило нові художні парадигми. Однією з провідних стало розуміння його як простору мистецького експерименту. Автори дедалі частіше відходили від традиційної функції «свідчення» і перетворювали документальний фільм на поле для метафоричного та поетичного осмислення. Це проявлялося у використанні символічних образів, асоціативного монтажу та відмови від прямої хронології. Такий підхід дозволяв створювати твори, які формували нові естетичні переживання. Приклади «Зима у вогні» (Євген Афінеєвський, 2015) — фільм про Революцію Гідності, що став міжнародним символом боротьби за права людини; «20 днів у Маріуполі» (Мстислав Чернов, 2023) — критичне осмислення війни та її гуманітарних наслідків.

Іншою важливою парадигмою стала політичність та соціальна критика. Документальне кіно перетворилося на інструмент осмислення питань ідентичності, пам’яті, екології та прав людини. Автори використовували художні засоби для підкреслення актуальності проблем, створюючи твори, які провокували дискусію та формували нові суспільні практики. Це особливо помітно у фільмах, що досліджували постколоніальні та пострадянські контексти, де документалістика ставала способом переосмислення історії та колективної пам’яті.

Важливим напрямом є мультимедійність і трансмедійність. Документальне кіно виходить за межі традиційного екрану, інтегруючись у перформанс, інсталяцію чи онлайн-платформи. Це створює нові форми взаємодії з глядачем, де документальний матеріал стає частиною ширшого художнього середовища. Такий підхід дозволяє поєднувати кінематографічний досвід із театральним, музичним та цифровим, формуючи нові моделі сприйняття.

Прикладами є проєкти DocuDays UA Online — інтеграція документального кіно у цифрові платформи та інсталяції; та «Вавилон'13» — серія коротких документальних фільмів, що поширювалися через YouTube та соціальні мережі.

Ще однією парадигмою є акцент на індивідуальному досвіді та особистій історії. Документальне кіно дедалі частіше працює з приватними наративами, які стають основою для осмислення глобальних процесів. Особисті щоденники, відеоблоги, записи з мобільних телефонів інтегруються у структуру фільму, створюючи ефект автентичності та близькості. Це відповідає культурі цифрової епохи, де індивідуальний досвід стає важливим джерелом знання про світ. Приклади: «This Rain Will Never Stop» (Аліна Горлова, 2020) — особиста історія героя на тлі глобальних конфліктів; «Дом» (Ірина Цілик, 2019) — використання приватних відеозаписів і щоденників для створення автентичного образу життя.

Не менш значущою є парадигма відкритості та взаємодії. Документальне кіно перестає бути закритим текстом і дедалі частіше пропонує глядачеві можливість брати участь у створенні наративу. Інтерактивні платформи, краудсорсингові проєкти та колективні архіви дозволяють формувати нові моделі співтворення, де автор і аудиторія взаємодіють у процесі репрезентації реальності. Як зазначає Яна Дудко у статті «Тематичні пріоритети сучасної української документалістики», саме події Революції Гідності стали поштовхом для формування нових художніх парадигм, що поєднують політичність, індивідуалізацію та мультимедійність у сучасному українському кіно. Прикладами є: краудсорсинговий проєкт Сергія Лисенко «Євромайдан SOS»(Іл.49) — збір відео та свідчень очевидців для створення колективного архіву; а також «Aftermath VR: Euromaidan»(Іл.50) — інтерактивний VR-документальний проєкт Алексія Фурмана, що дозволяє глядачеві зануритися у події Майдану.

Унаслідок цього документальне кіно стало лабораторією нових форм, де жанрові експерименти, робота з пам'яттю, політичність та мультимедійність поєднуються у складну систему. Воно відображає глобальні соціальні процеси,

розвиток цифрових технологій та нові культурні практики, формуючи простір, де достовірність і художня виразність взаємодіють, створюючи нову якість кінематографічного досвіду.

4.2. Взаємодія з глобальними тенденціями (вербатім, персональні історії, «новий реалізм»)

У сучасному документальному кіно вербатім постає як одна з ключових стратегій відтворення суспільних змін. Його сутність полягає у використанні прямої мови — автентичних висловлювань, що не піддаються значній авторській корекції. Це дозволяє глядачеві почути «живий голос» часу, відчути інтонації, паузи, емоційні коливання, які неможливо передати через коментар чи статистику. Саме ця безпосередність створює ефект довіри, адже слова героїв звучать як свідчення, а не як інтерпретація.[99]

Вербатім у документальному кіно виконує функцію збереження багатоголосся суспільства. У періоди трансформацій, коли змінюються політичні системи, економічні моделі та культурні орієнтири, пряма мова стає способом зафіксувати реакції людей на ці процеси. Вона перетворюється на архів емоцій та думок, що відображають індивідуальний досвід, одночасно проявляючи колективні настрої. У цьому сенсі вербатім є інструментом демократизації мистецтва: кожен голос отримує право бути почутим, незалежно від соціального статусу чи політичної позиції.

Глобальні тенденції кінематографа підтверджують важливість прямої мови. Традиції «cinéma vérité» та «direct cinema», що сформувалися у другій половині XX століття, наголошували на правдивості та спонтанності. Вони відмовлялися від постановочних елементів, прагнучи максимальної автентичності. Українське документальне кіно активно інтегрувало ці підходи, особливо у період пострадянських змін, коли суспільство шукало нові способи самоідентифікації. Використання вербатіму дозволяло показати реальність без

прикрас, зробити локальні проблеми зрозумілими для міжнародної аудиторії, яка впізнавала у цих голосах універсальні мотиви боротьби та виживання.

Особливу цінність вербатім має у створенні ефекту інтимності. Коли герой говорить безпосередньо у камеру, він ніби звертається до кожного глядача особисто. Це руйнує дистанцію між екраном і аудиторією, перетворюючи перегляд на діалог. Такий підхід формує нову етику документального кіно, де автор не нав’язує власну інтерпретацію, а дозволяє героям самим артикулювати свою правду. У цьому полягає його відмінність від традиційних форм, де режисер часто виступає як головний коментатор подій.

У практиці українських режисерів вербатім використовується для показу багатогранності суспільних змін. Пряма мова робітників, підприємців, студентів чи пересічних громадян стає ключем до розуміння масштабних процесів. Кожна історія, озвучена безпосередньо, формує мозаїку колективного досвіду. Це дозволяє побачити окрім статистичних показників трансформацій, й їхній вплив на конкретні людські долі. Відповідно, вербатім виконує роль «соціального барометра», що фіксує настрої та очікування різних груп населення.

Автентичність вербатіму проявляється також у його здатності передавати мовні особливості, діалекти, інтонації, які є маркерами культурної ідентичності. Це створює ефект «живої мови», що відображає локальну специфіку. У глобальному контексті така практика дозволяє українському документальному кіно зберігати власну унікальність, не розчиняючись у стандартизованих формах. Вербатім стає маркером локальної культури, який при цьому відкритий для діалогу з іншими традиціями.

Політичний вимір вербатіму особливо важливий у суспільствах, де офіційний дискурс монополізує право на істину. Пряма мова звичайних людей стає актом спротиву, способом показати альтернативні точки зору. Це дозволяє документальному кіно виконувати функцію демократизації інформаційного простору, де кожен голос має право бути почутим. Для України, яка переживає

процеси демократизації та боротьби за свободу слова, вербатім стає одним із ключових інструментів у формуванні нової культурної парадигми.

У добу цифрових технологій вербатім отримує нові можливості. Поява доступних камер і платформ для поширення відео дозволила розширити практику прямої мови. Тепер автентичні свідчення можуть бути зафіксовані і професійними режисерами і самими учасниками подій. Це створює новий рівень документальності, де вербатім стає частиною «народного архіву» суспільних змін. Українське кіно активно інтегрує ці можливості, використовуючи матеріали з соціальних мереж чи аматорські записи як елемент художньої структури.

Персональні історії у документальному кіно стають ключовим інструментом для відображення суспільних змін через призму індивідуального досвіду. На відміну від узагальнених статистичних даних чи офіційних звітів, саме приватні долі дозволяють глядачеві побачити, як великі трансформації впливають на життя конкретних людей. Це створює ефект емпатії: глядач спостерігає за процесами, співпереживає героям, ототожнює їхні переживання зі своїми власними. Отже, персональні історії стають мостом між макрорівнем суспільних змін і мікрорівнем людського досвіду.

У глобальному контексті персоналізація наративу відповідає тенденції «human-centered storytelling», яка домінує у сучасному документальному кінематографі. Вона базується на переконанні, що саме індивідуальні історії здатні найкраще пояснити складні соціальні явища. Наприклад, дослідження міграційних процесів через історію однієї родини дозволяє глядачеві зрозуміти масштаб проблеми набагато глибше, ніж сухі цифри чи політичні коментарі. Такий підхід робить локальні сюжети універсальними, адже кожна особиста історія містить елементи, зрозумілі для людей у різних країнах.

В українському документальному кіно персональні історії особливо важливі у відображенні пострадянських трансформацій та сучасних викликів.

Режисери часто обирають героїв, чиї біографії стають своєрідними «мікромоделями» суспільних процесів. Це можуть бути робітники, які втратили роботу після закриття заводів, молоді люди, що шукають себе у нових соціальних умовах, або сім'ї, які переживають наслідки війни. Кожна така історія показує індивідуальний досвід, та відкриває ширший контекст — економічний, політичний, культурний.

Персональні історії мають унікальну здатність передавати емоційний вимір суспільних змін. Вони показують факти, та почуття: страх, надію, розчарування, прагнення до свободи. Саме емоційна складова робить документальне кіно потужним інструментом впливу на глядача. Коли ми бачимо, як конкретна людина долає труднощі, ми починаємо краще розуміти масштабність і глибину соціальних процесів. Це відповідає глобальній тенденції використання «emotional storytelling» у документалістиці, яка спрямована на формування емпатії та соціальної свідомості.

Важливим аспектом персональних історій є їхня здатність відображати різноманітність суспільства. Кожна біографія унікальна, і саме ця різноманітність створює багатогранну картину соціальних змін. У документальному кіно це проявляється у виборі героїв з різних соціальних груп, регіонів, культурних середовищ. Такий підхід дозволяє уникнути однобокості та показати, що суспільні трансформації мають різні обличчя. У цьому сенсі персональні історії стають способом репрезентації багатоголосся суспільства, де кожен голос має значення.

Цікаво, що персональні історії часто виходять за межі приватного досвіду і стають символами колективної пам'яті. Коли глядачі бачать історію однієї людини, вони впізнають у ній елементи власного життя або життя своєї спільноти. Це створює ефект «колективного дзеркала», де індивідуальне відображає загальне. У глобальному контексті така практика дозволяє локальним авторам інтегруватися у міжнародний дискурс, адже їхні герої стають зрозумілими для аудиторії різних культур .

Персональні історії також мають значення для формування нової естетики документального кіно. Вони часто подаються через інтерв'ю, спостереження, щоденникові записи, що створює особливу атмосферу близькості. Режисери використовують мінімум постановочних елементів, щоб зберегти автентичність. Це відповідає тенденції «нового реалізму», де документальність поєднується з художньою виразністю, але без втрати правдивості. У підсумку, персональні історії стають змістовним, та естетичним ядром сучасної документалістики.

Поняття «нового реалізму» у документальному кіно позначає пошук балансу між правдивим відображенням реальності та художньою виразністю. Це не повернення до класичного реалізму, який прагнув максимальної об'єктивності, а радше його трансформація у нових соціальних та культурних умовах. «Новий реалізм» поєднує спостереження з естетичними прийомами, що дозволяють створити ефект присутності, але заразом підкреслити інтерпретаційний характер мистецтва. Він не приховує авторську позицію, проте надає їй форму, яка не руйнує довіру до документальності.

Однією з ключових рис «нового реалізму» є використання візуальних стратегій, що підсилюють відчуття автентичності. Це може бути робота з природним освітленням, мінімізація постановочних елементів, акцент на деталях повсякденності. При цьому режисери застосовують монтажні рішення, які створюють ритм і структуру, здатні передати внутрішню логіку подій. Відповідно, «новий реалізм» не відмовляється від художніх засобів, але використовує їх для підкреслення правди, а не для її заміни.

У глобальному контексті «новий реалізм» перегукується з тенденціями сучасного документального кіно, де поєднуються спостереження та реконструкція. Наприклад, у роботах Джошуа Оппенгеймера чи Віма Вендерса можна побачити, як документальність переплітається з поетичними образами, створюючи новий рівень інтерпретації реальності. Українські режисери також активно експериментують із цим підходом, використовуючи поєднання спостереження та художніх метафор для відображення суспільних змін. Це

дозволяє їм інтегруватися у міжнародний фестивальний простір, де цінується фактологічність, та естетична новизна

«Новий реалізм» у документалістиці має ще одну важливу рису — він прагне показати реальність такою, якою вона відчувається, а не тільки такою, якою вона є. Це означає, що режисери звертають увагу на атмосферу, емоційний фон, культурні символи, які формують сприйняття подій. Вони можуть використовувати метафоричні кадри, поетичні інтермедії чи звукові рішення, що створюють багатошаровий образ реальності. Такий підхід дозволяє глядачеві побачити факти, та відчути їхній сенс.

У практиці українського кіно «новий реалізм» проявляється у прагненні поєднати документальність із художнім пошуком. Це особливо помітно у фільмах, що досліджують сучасні соціальні виклики — від війни до економічних криз. Режисери використовують спостереження за героями, але доповнюють його образними рішеннями, які створюють глибший рівень інтерпретації. Таким чином, «новий реалізм» стає способом показати зовнішні зміни, та внутрішні переживання суспільства.

Взаємодія українського документального кіно з глобальними тенденціями демонструє складний і багатошаровий процес художніх трансформацій, що відображають суспільні зміни. Три ключові напрями — вербатім, персональні історії та «новий реалізм» — утворюють цілісну систему, яка дозволяє поєднувати локальний досвід із міжнародним культурним дискурсом. Вербатім забезпечує автентичність та збереження голосів, які стають свідченням часу й формують довіру між автором і глядачем. Персональні історії відкривають індивідуальний вимір соціальних трансформацій, перетворюючи приватні біографії на універсальні моделі, що пояснюють глобальні процеси через людський досвід. «Новий реалізм» додає естетичну глибину, поєднуючи документальність із художніми прийомами.

Разом ці три стратегії формують нову парадигму документального кіно, де суспільні зміни відображаються не як абстрактні явища, а як конкретні переживання, голоси та образи. Українські режисери, інтегруючи глобальні тенденції, при цьому зберігають власну культурну специфіку, що робить їхні роботи впізнаваними й значущими на міжнародній арені. Така взаємодія дозволяє документалістиці виконувати соціальну функцію — бути простором діалогу, пам'яті та осмислення трансформацій, які визначають сучасне суспільство.

4.3. Українська документалістика у світовому контексті

Українська документалістика після здобуття незалежності стала чутливим інструментом відображення суспільних трансформацій. Вона однчасно і фіксувала зміни, і активно їх осмислювала, створюючи нові художні форми. У 1990-х роках, коли країна переживала кризу ідентичності та економічні потрясіння, документальне кіно зверталося до тем виживання, соціальної нестабільності та пошуку нових цінностей. Камера ставала свідком маргінальних історій, які раніше залишалися поза увагою офіційної хроніки. Це був період відходу від радянської «журнальної» традиції та пошуку інтимних і експериментальних способів розповіді.

У 2000-х роках відбувся зсув у бік персоналізованої документалістики. Автори дедалі частіше використовували власний досвід як точку входу до ширших суспільних тем. З'явилися роботи, що поєднували щоденникові записи, інтерв'ю з близькими та архівні матеріали. Це дозволяло показати зміни крізь призму особистих переживань, роблячи документалістику більш емоційною. Паралельно активно розвивався фестивальний рух, який став майданчиком для дискусій про роль документального кіно. Українські режисери усвідомлювали, що їхні роботи можуть бути частиною глобального дискурсу про трансформації пострадянського простору.

Події Євромайдану та війни на сході стали переломним моментом. З’явився жанр «гарячої» документалістики — фільмів, створених майже в реальному часі. Зросла увага до теми пам’яті та травми: режисери працювали з особистими історіями протестувальників, військових, переселенців. Це спричинило нові художні рішення: монтаж як реконструкція пам’яті, поєднання документальних кадрів із художніми реконструкціями, метафорична візуальна мова. Українська документалістика прагнула поєднувати реалістичне та поетичне, відмовляючись від «сухої» хроніки на користь образної мови. Фільми про війну часто поєднували фронтові кадри з особистими щоденниками чи художніми інтермедіями, дозволяючи глядачеві відчути внутрішній світ людини.

Молоді режисери принесли нові естетичні підходи: анімацію, found footage, цифрові технології, інтерактивні формати. Це свідчить, що художні трансформації є реакцією на суспільні зміни, та є самостійним процесом пошуку нових способів комунікації. Молоде покоління прагне показати, що документалістика може бути і «свідком», і «учасником» суспільного діалогу.[46, 75]

Українська документалістика у світовому контексті постає як процес, що поєднує локальні особливості з глобальними тенденціями. Від початку 1990-х режисери активно взаємодіють із міжнародними фестивалями та школами, інтегруючись у світовий кінопроцес. Важливим чинником став вплив європейського «нового документу», що сформувався у 1990–2000-х роках. Його риси — інтимність, суб’єктивність, гібридність жанрів. Українські режисери почали активно використовувати особисті історії як основу для ширших узагальнень, створюючи фільми, що є одночасно щоденниками та суспільними маніфестами.[61]

Участь у міжнародних фестивалях стала ключовою для інтеграції. «Docudays UA» перетворився на майданчик для діалогу з європейськими кінематографістами. Українські фільми дедалі частіше потрапляють до програм Berlinale, IDFA, Hot Docs. Це підвищує їхню видимість і стимулює експерименти

з формою та монтажем. У результаті українська документалістика стає частиною глобального процесу, де художні трансформації відповідають на виклики сучасності.(Іл.51, Іл.52, Іл.53)

Показовим свідченням зростаючого міжнародного авторитету української документалістики стали подачі на 98-му премію Американської кіноакадемії «Оскар-2026». Український Оскарівський Комітет отримав вісім заявок від продюсерів: «2000 метрів до Андріївки» Мстислава Чернова, «Буча» Станіслава Тіунова, «Дівія» Дмитра Грешка, «Обережно! Життя триває» Антона Штуки, «Одного літа в Україні» Володимира Тихого, «Підйомна сила» Олександра Стратієнка, «Степне» Марини Вроди та «Стрічка часу» Катерини Горностай. Вісім повнометражних стрічок різної тематики та авторської оптики — це вже промовистий показник: українське кіно сприймає міжнародну нагородну арену як повноправний майданчик для висловлювання. «2000 метрів до Андріївки» увійшло до шортлиста «Оскара-2026» у категорії «Найкращий повнометражний документальний фільм», однак до фінального списку номінантів не потрапило. Попри це, присутність українського кіно у глобальному фестивальному контексті — від Sundance до Карлових Варів, від BAFTA до оскарівських шортлистів — є свідченням того, що впродовж 2010–2020-х українська документалістика пройшла шлях від локального явища до повноцінного учасника світового кінопроцесу.

Особливу роль відіграє тема війни та соціальних конфліктів. Українські режисери пропонують нові художні рішення, що резонують із глобальними практиками: метафорична візуальна мова, поєднання фронтових кадрів із особистими щоденниками. Це створює універсальний код, зрозумілий міжнародній аудиторії, і дозволяє українським фільмам долучатися до світового дискурсу про наслідки війни.

Розвиток гібридних жанрів також став важливим напрямом. Українські режисери створюють роботи, що поєднують елементи художнього кіно, анімації, перформансу та інтерактивних технологій. Це дозволяє розширити художні

можливості й знайти нові способи комунікації. Українська документалістика стає лабораторією пошуку форм, що відповідають на виклики цифрової доби.

Не менш важливим є питання культурної пам'яті. Українські режисери активно працюють з архівами, створюючи нові наративи, що інтегрують минуле у глобальний контекст. Це дозволяє боротися за право на власну історію. Важливим чинником є також міжнародні ко-продукції, які відкривають нові можливості для фінансування та поширення. Вони дозволяють інтегрувати український досвід у світовий кіноринок, зберігаючи ідентичність.

Українська документалістика взаємодіє з новими медіа: інтерактивні проєкти, VR, мультимедійні інструменти дозволяють глядачеві стати учасником процесу. Це відкриває нові горизонти для художніх трансформацій. Українські фільми дедалі частіше стають голосом країни на міжнародній арені, розповідаючи про суспільні зміни й заразом вписуючись у глобальний дискурс про права людини, свободу та ідентичність.

Українська документалістика постає як динамічне явище, що поєднує внутрішні трансформації з глобальними тенденціями. Вона демонструє, що документальне кіно може бути і свідком історії, і її співтворцем, здатним формувати нові образи та сенси, які резонують у локальному та світовому масштабі.

Висновки до розділу 4

Художні трансформації в українському документальному кіно Доби Незалежності є важливим культурним маркером, що дозволяє простежити динаміку суспільних процесів. Вони відображають зміни у політичному та соціальному житті, формують нові способи осмислення реальності. Кожна естетична новація у документалістиці стає своєрідною реакцією на виклики часу, демонструючи, як мистецтво здатне адаптуватися до нових умов і заразом впливати на суспільну свідомість.

У 1990-х роках трансформації були пов’язані з відходом від радянських канонів та пошуком власної ідентичності. Це відображало загальний процес демократизації та переосмислення минулого. У 2000-х і 2010-х роках документалісти дедалі більше зверталися до авторської суб’єктивності, поєднували документальне й ігрове, експериментували з формою. Такі зміни відповідали суспільному запиту на плюралізм думок і критичне осмислення історії.

Сучасні художні трансформації демонструють прагнення митців створювати простір для дискусії. Документальне кіно стало інструментом аналізу й критики, воно допомагає суспільству осмислювати травматичні події, формувати колективну пам’ять та шукати нові моделі ідентичності. Важливу роль у цьому відіграють технологічні новації та глобалізація культурного простору, що відкрили нові можливості для комунікації з глядачем.

Художні трансформації в українській документалістиці є як мистецьким явищем, так і соціокультурним феноменом. Вони відображають процеси демократизації, пошуку ідентичності та формування нових цінностей. Документальне кіно постає не просто «дзеркалом» реальності, а активним учасником суспільних змін, здатним впливати на громадську думку та проектувати майбутнє.

РОЗДІЛ 5

ПРАКТИЧНІ ЕКСПЕРИМЕНТИ

5.1. Мета практичного блоку та обґрунтування творчого експерименту

Практичний блок магістерської роботи є логічним продовженням теоретичного дослідження художніх трансформацій українського документального кіно. Якщо у попередніх розділах було проаналізовано методи провідних українських режисерів — Сергія Буковського, Олександра Балагури, Мстислава Чернова, Аліни Горлової та інших — то завданням практичної частини є перевірка цих методів у безпосередній знімальній практиці. Отже, практичний блок не є самостійним додатком до роботи, а її органічним завершенням: теорія перевіряється досвідом, а досвід повертається до теорії через аналіз.

Метою практичного блоку є дослідження трьох ключових художніх стратегій сучасного українського документального кіно — вербатіму, методу спостереження та гібридної форми — через власний авторський досвід. Кожна з цих стратегій детально описана у теоретичній частині роботи: вербатім розглядається як метод прямої мови та фіксації автентичного висловлювання; спостереження — як принцип невтручання камери у перебіг подій; гібридна форма — як свідоме поєднання документального матеріалу з художніми рішеннями на рівні монтажу та звуку. Практичний блок дозволяє відтворити ці стратегії в умовах конкретного знімального середовища, виявити їхні обмеження, особливості та внутрішні суперечності.

Знімальним майданчиком для проведення експериментів обрано аматорську акторську студію під час однієї з її репетицій. Це рішення є принципово обґрунтованим з кількох міркувань. По-перше, студія є середовищем, де відбуваються реальні емоційні процеси — учасники працюють

із матеріалом, переживають стан напруги, очікування, зосередження, що створює живу документальну реальність, а не штучно організовану ситуацію. По-друге, учасники студії мають досвід публічного висловлювання і при цьому не є професійними акторами кіно, що дозволяє отримати матеріал на межі між природньою поведінкою та усвідомленою присутністю перед камерою. По-третє, репетиційний простір є відносно замкненим і структурованим, що дає можливість проводити кілька різних за методом етюдів в умовах одного знімального дня.

Практичний блок складається з десяти знімальних етюдів, кожен із яких відповідає конкретній теоретичній позиції, описаній у попередніх розділах роботи. Зокрема, етюд «Незавершена думка» (Іл.54) побудований за принципом методу Сергія Буковського, описаного у розділі 2.5, де пауза між словами розглядається як самостійний виразний елемент документального висловлювання. Етюд «Залишитись» (Іл.55) відтворює ключовий принцип стилістики Мстислава Чернова — камера як свідок, а не спостерігач, що перебуває всередині події, а не фіксує її ззовні. Етюд «Предмет після людини» (Іл.56) реалізує метод Олександра Балагури з фільму «Час життя об'єкта в кадрі» — повільне споглядання предмету як носія людської присутності та філософського змісту. Етюди «Руки» (Іл.57) і «Той, хто дивиться» (Іл.58) розвивають тему фрагменту як самостійного образу та зміни ролі глядача, описані у розділах 2.5 і 2.1 відповідно. Етюд «Документ і реконструкція» (Іл.59) є практичним відтворенням механіки docudrama, детально розглянутої у розділі 3.3. Етюди «Без монтажу» (Іл.60), «Незавершений портрет» (Іл.61) та «Інакші всередині» (Іл.62) звертаються до стилістики Inspiration Films — від поетичного авторського кіно Балагури до соціально загостреного документу фільмів «Інакші» та «Люди Майдану». Нарешті, етюд «Перше слово» досліджує можливості колективного портрету через мінімум мовного висловлювання.

Важливо наголосити на академічній природі проведених експериментів. Жоден із етюдів не претендує на відтворення конкретних фільмів або умов, в

яких вони були створені. Зокрема, етюд «Залишитись», побудований за стилістикою Чернова, не є імітацією «20 днів у Маріуполі» — воєнного документу, знятого в умовах реальної небезпеки й трагедії. Метою цього та інших етюдів є перевірка художнього методу в контрольованих і безпечних умовах. Різниця між реакцією людей у Маріуполі та реакцією учасників студії сама по собі є цінним науковим спостереженням, що демонструє, як контекст і рівень реальної загрози визначають поведінку людини перед документальною камерою. Саме в цьому зазорі між теоретичним методом і практичним результатом і народжується матеріал для аналізу у підрозділі 5.4.

Творче обґрунтування вибору саме такого формату практичного блоку пов'язане з центральною темою всієї дипломної роботи — питанням про те, як метод зйомки і монтажу формує значення документального кадру. Як показано у розділах 2.2 та 4.2, сучасне українське документальне кіно відходить від монологічних форм на користь багатогранних стратегій, де автор не нав'язує інтерпретацію, а створює умови для того, щоб реальність говорила сама за себе. Цей принцип лежить в основі всіх десяти етюдів: режисер формулює умову, але не може й не прагне контролювати результат. Будь-яка реакція учасника — серйозна відповідь, захисний жарт, мовчання, сміх — є рівноцінним документальним матеріалом. Це і є практична реалізація ідеї про те, що документальне кіно не відтворює реальність, а взаємодіє з нею.

Загалом, практичний блок виконує подвійну функцію. З одного боку, він є авторським творчим проєктом — серією знімальних етюдів із власною художньою логікою і структурою. З іншого — науковим інструментом, що дозволяє перевірити теоретичні положення роботи на практиці та сформулювати висновки, засновані на аналізі чужих фільмів, та власному досвіді документальної зйомки. Саме це поєднання робить підрозділ 5 повноцінною частиною дипломного дослідження, а не формальним додатком до нього.

5.2. Методика проведення експериментів

Методологічною основою практичного блоку є принцип мінімального авторського втручання у перебіг подій. Режисер формулює умову — часові рамки, запитання або завдання для учасників — але не визначає наперед ні характер реакції, ні її емоційний тон. Такий підхід безпосередньо відповідає традиції cinéma vérité, описаній у розділі 4.2 роботи: документальна камера не конструює реальність, а взаємодіє з нею, фіксуючи те, що виникає у зазорі між заданою умовою і живою людською реакцією.

Технічну основу зйомки складав смартфон iPhone 15 Pro. Вибір цього пристрою є принципово обґрунтованим: по-перше, він забезпечує достатню якість зображення для документальних завдань; по-друге, його компактність і невибагливість дозволяють знімати непомітно, не змінюючи атмосфери простору. Це відповідає методологічному принципу, сформульованому Балагурою і описаному у розділі 2.5: камера має бути присутньою, але не домінувати над середовищем. Додаткове освітлення не використовувалось — лише природне світло репетиційного простору. Звук фіксувався вбудованим мікрофоном пристрою, що забезпечувало природний акустичний фон приміщення без технічного втручання.

Учасниками експериментів стали четверо членів аматорської акторської студії. Важливою особливістю цієї групи є подвійна природа її учасників: з одного боку, вони мають досвід публічного висловлювання і присутності перед аудиторією; з іншого — не є професійними акторами кіно, тому камера для них залишається незвичним і подекуди некомфортним об'єктом. Саме ця межа між звичністю публічності і незвичністю кінокамери стала продуктивним середовищем для проведення експериментів.

Усі десять етюдів були проведені протягом однієї репетиції. Методика кожного етюду визначалась відповідно до тієї художньої стратегії, яку він досліджував. Для етюдів групи вербатіму — «Незавершена думка», «Перше слово», «Залишитись» — застосовувався принцип відкритого запитання або незавершеної умови: учасник отримував мінімальну інструкцію і мав реагувати

спонтанно. Камера залишалась нерухомою або рухалась повільно, фіксуючи обличчя і паузи без монтажного скорочення. Для етюдів спостереження — «Руки», «Той, хто дивиться», «Предмет після людини» — застосовувався принцип невтручання: учасники продовжували репетицію, а камера фіксувала деталі середовища і тіла без будь-яких інструкцій. Для гібридних етюдів — «Документ і реконструкція», «Без монтажу», «Незавершений портрет», «Інакші всередині» — методика поєднувала елементи спостереження з конкретним художнім завданням, сформульованим заздалегідь.

Принциповим методологічним рішенням стало збереження у фінальному матеріалі моментів, які учасники вважали «нерабочими» — пауз між завданнями, миттєвостей розгубленості, реплік, вимовлених у розрахунку на те, що їх «виріжуть». Саме ці моменти, як буде показано у підрозділі 5.4, виявились найбільш документально цінними: вони фіксували учасників у стані справжньої, а не виконуваної для камери поведінки. Це рішення безпосередньо відповідає методу Чернова, описаному у розділі 3.2: документальна камера отримує найсильніший матеріал саме тоді, коли людина перестає її помічати.

Монтаж кожного етюду проводився відповідно до його методологічної логіки. Етюди вербатіму монтувались із мінімальним скороченням, зберігаючи темп живої мови та паузи. Етюди спостереження будувались за ритмом емоції, а не хронології. Гібридні етюди передбачали свідоме конструювання образного ряду через зіставлення кадрів і звуку. Музика та закадровий коментар не використовувались у жодному з етюдів — принципова відмова від будь-якого «пояснювального» шару, що відповідає естетичним позиціям, описаним у розділах 2.2 і 2.5.

5.3. Опис процесу реалізації проєкту

Реалізація практичного блоку дипломної роботи здійснювалася на базі любительської акторської студії «Імпровізації», яка була обрана як експериментальний майданчик для апробації художніх трансформацій,

характерних для українського документального кіно періоду 1990–2020-х років. Вибір саме цієї студії зумовлений її відкритістю до творчих пошуків, гнучкістю у роботі з різними формами та готовністю учасників брати участь у процесі, що поєднує документальність із елементами ігрової імпровізації. Отже, студія виступила об'єктом спостереження, одночасно перебуваючи активним учасником експерименту, що дозволило створити багатошаровий матеріал для аналізу.

Підготовчий етап передбачав організацію дослідницького простору: більш детальне знайомство з учасниками студії, визначення тематичних напрямів імпровізацій, узгодження формату зйомок та розробку сценарних ескізів. Особлива увага приділялася створенню атмосфери довіри, яка є необхідною умовою для автентичності документального матеріалу. Важливим завданням було забезпечення свободи висловлювань та емоційної відкритості учасників, що дозволяє розкрити їхній внутрішній досвід у контексті соціальних і культурних процесів.

Етап зйомки складався з кількох взаємопов'язаних блоків. По-перше, проводилися інтерв'ю з учасниками студії, які слугували формою персонального висловлювання та джерелом індивідуальних історій. По-друге, здійснювалася постановка імпровізаційних сценок, що відтворювали соціальні та культурні ситуації, дозволяючи перевірити ефективність поєднання документального та ігрового. По-третє, інтегрувалися архівні матеріали (фотографії та відеозаписи попередніх виступів студії), які створювали історичну перспективу та підкреслювали зв'язок із культурною пам'яттю. Нарешті, застосовувалися елементи mockumentary, коли учасники грали ролі вигаданих персонажів у документальному контексті, що дозволяло створити іронічний або критичний погляд на реальність.

Знімальний день розпочався до офіційного початку репетиції. Поки учасники збирались і налаштовувались, камера фіксувала простір, руки, предмети — матеріал, що згодом увійшов до етюдів «Руки» і «Предмет». Цей

підготовчий час виявився особливо цінним: учасники ще не перейшли у «режим репетиції» і поводились природніше, ніж пізніше, коли процес став більш структурованим.

Першим проводився етюд «Незавершена думка». Кожному учаснику по черзі пропонувалась незавершена фраза «Театр для мене — це…» — і камера фіксувала паузу після неї. Реакції суттєво різнились: двоє учасників відповіли серйозно і розгорнуто, один — із жартом, що виявно маскував справжню відповідь, один — тривалою мовчанкою, що виявилась найсильнішим кадром із усіх. Паузи тривалістю від семи до п'ятнадцяти секунд, які здавались надто довгими в момент зйомки, у монтажі набули самостійного смислового навантаження.

Етюд «Залишитись» створив найбільш непередбачувану ситуацію. Учасників зупинили без попередження і попросили не рухатись. Перші тридцять секунд група намагалась витримати завдання серйозно — проте потім один учасник посміхнувся, і це спричинило ланцюгову реакцію: всі четверо почали сміятись. Зйомка не зупинялась. Саме цей момент групового сміху — його виникнення, розгортання і поступове затихання — став документом колективної захисної реакції на некомфортну ситуацію з камерою. Після того як сміх вщух, двоє учасників дали короткі відповіді на запитання «Я залишився тут, тому що…» — і обидві відповіді були чесними і несподіваними.

Під час роботи над етюдом «Інакші» один з учасників, не замислюючись, вимовив нецензурне слово — коли не розумів що хоче сказати. Камера продовжувала знімати. Цей момент зафіксував важливий механізм: серед своїх, у звичному середовищі студії, учасники використовують мову, відмінну від тієї, яку свідомо «виконують» для камери. Збереження цього моменту у матеріалі було принциповим рішенням — саме такі репліки, вимовлені без розрахунку на запис, є документом справжнього, а не представленого середовища.

Найбільш технічно складним виявився етюд «Незавершений портрет». Учасник мав знайти предмет який би щось значив для нього в цій студії. Але постійно знаходив якісь предмети порожні, ті що попадались на очі. Однак було виявлено що, кожен з предметів мав якусь історію, яку театрально намагався обіграти герой, але камера фіксувала моменти правдиві для людини поміж «награнічтю». Ці моменти «застрявання між різними станами» були збережені у матеріалі як самостійно цінний документальний шар.

Найпродуктивнішими з точки зору несподіваних результатів виявились моменти між офіційними завданнями — коли учасники вважали, що зйомка зупинена або що цей матеріал «точно виріжуть». Саме в ці миттєвості вони знімали акторські маски, говорили між собою природно, рухались без розрахунку на кадр. Декілька таких моментів були збережені і увійшли до підсумкового матеріалу — вони стали найпереконливішими прикладами того, що документальна камера не потребує постановки, аби отримати живий матеріал. Загалом знімальний день тривав близько трьох годин, з яких приблизно дві години склав «сирий» матеріал, що пройшов подальший монтажний відбір.

5.4. Результати експериментів та їх аналіз

Аналіз результатів практичного блоку дозволяє сформулювати кілька ключових спостережень, що безпосередньо підтверджують або уточнюють теоретичні положення, викладені у попередніх розділах роботи.

Перше і найбільш очевидне спостереження стосується ефекту камери. Усі четверо учасників демонстрували виразну зміну поведінки залежно від того, наскільки усвідомленою була їхня присутність у кадрі. Коли учасники знали, що їх знімають і сприймали це серйозно — вони ставали стриманішими, обережнішими у виборі слів, їхні рухи набували більшої навмисності. Натомість у моменти, коли вони вважали зйомку завершеною або матеріал «нерабочим» — поведінка ставала природнішою, мова — живішою, включно з використанням ненормативної лексики як частини звичайного спілкування в групі. Це

підтверджує положення розділу 4.2 про те, що cinéma vérité не знімає ефект камери, а працює з ним як із художнім матеріалом: найцінніші моменти виникають не тоді, коли людина «грає для камери», а тоді, коли вона про неї забуває.

Друге спостереження пов'язане з груповою динамікою. Група з чотирьох учасників поводилась як єдиний організм: сміх одного спричиняв сміх інших, серйозність одного помітно стримувала решту. Це найяскравіше виявилось в етюді «Залишитись», де груповий сміх виник не через те, що ситуація була об'єктивно смішною, а через те, що один учасник дав групі «дозвіл» на сміх. Цей механізм — соціальне зараження емоцією — є важливим документальним матеріалом, який фіксує не індивідуальну реакцію, а колективну психологію групи. У монтажі цей момент збережений повністю, без скорочення, оскільки саме його повнота і є аналітичною цінністю.

Третє спостереження стосується межі між вербатімом і захисною грою. У кількох етюдах учасники вдавались до жарту як способу уникнути справжньої відповіді — і жарт цей був очевидно виконуваним, розрахованим на те, щоб розсмішити інших або виглядати дотепним перед камерою. Проте саме ця різниця між «виконуваним жартом» і наступною за ним паузою, у якій учасник повертався до справжнього стану, стала найбільш виразним документальним матеріалом. Це підтверджує метод Буковського, описаний у розділі 2.5: пауза після висловлювання говорить більше, ніж саме висловлювання.

Четверте спостереження стосується природи «нерабочого» матеріалу. Моменти між офіційними завданнями — репліки, вимовлені в розрахунку на те, що їх «виріжуть», рухи без розрахунку на кадр, розмови між учасниками у паузах — виявились документально сильнішими за більшість запланованих сцен. Це є прямим підтвердженням принципу, сформульованого у контексті аналізу фільмів Чернова у розділі 3.2: режисер не може і не повинен повністю контролювати документальну реальність. Його завдання — бути готовим

зафіксувати те, що виникає поза планом. Рішення зберегти такий матеріал і включити його у підсумковий монтаж є одночасно художнім і методологічним.

П'яте спостереження пов'язане з етюдом «Документ і реконструкція» і стосується межі між мовою і тілом. Учасник, якому було запропоновано спочатку розповісти історію, а потім відтворити її без слів, неодноразово «застрявав» — зупинявся і починав пояснювати жестами те, що мав показати тілесно. Ця нездатність повністю перейти від вербального до невербального способу вираження стала несподіваним, але дуже точним документом: вона показала, наскільки глибоко мова укорінена як основний інструмент комунікації навіть у людей із досвідом сценічної роботи. У ширшому контексті це спостереження відповідає положенню розділу 3.3 про те, що реконструкція у docudrama є не простим відтворенням події, а її переосмисленням через інший медіум.

Узагальнюючи результати практичного блоку, можна стверджувати, що проведені експерименти підтвердили центральну тезу роботи: документальний метод визначає те, що потрапляє у кадр,та яке значення цей кадр набуває. Одна і та сама людина, знята в момент усвідомленої присутності перед камерою і в момент забуття про неї, є двома різними документальними суб'єктами. Одна і та сама ситуація, змонтована з паузами або без них, з природним звуком або у тиші, розповідає різні історії. Саме у цій залежності між методом і значенням — і полягає художня природа документального кіно, яку практичний блок дозволив дослідити одночасно теоретично, та через безпосередній авторський досвід.

Висновки до розділу 5

Практичний блок дипломної роботи виконав подвійну функцію: з одного боку, він став авторським творчим проєктом — серією знімальних етюдів з власною художньою логікою; з іншого — науковим інструментом верифікації теоретичних положень, сформульованих у попередніх розділах. Десять етюдів, проведених на базі аматорської акторської студії «Імпровізації», дозволили

перевірити ключові художні стратегії сучасного українського документального кіно — вербатім, спостереження та гібридну форму — в умовах конкретного знімального середовища.

Аналіз отриманого матеріалу підтвердив центральну тезу роботи про те, що документальний метод визначає зміст кадру, і значення, яке він набуває у глядацькому сприйнятті. Спостереження за поведінкою учасників залежно від ступеня їхньої усвідомленої присутності перед камерою переконливо продемонструвало механізм, описаний у розділі 4.2: cinéma vérité не усуває ефект камери, а перетворює його на художній матеріал. Найбільш документально цінними виявились саме ті моменти, коли учасники переставали відчувати себе об'єктом зйомки — реакції, репліки і рухи, що виникали поза межами запланованого.

Практичний досвід підтвердив справедливість методу Сергія Буковського, детально розглянутого у розділі 2.5: пауза після висловлювання виявляється більш виразним документальним матеріалом, ніж саме висловлювання. Це спостереження знайшло найточніше втілення в етюді «Незавершена думка», де паузи тривалістю від семи до п'ятнадцяти секунд набули в монтажі самостійного смислового навантаження. При цьому етюд «Документ і реконструкція» підтвердив положення розділу 3.3 про те, що реконструкція у docudrama є не механічним відтворенням події, а її переосмисленням через інший медіум: нездатність учасника повністю перейти від вербального до невербального способу вираження стала точним документом глибинної укоріненості мови як основного інструменту комунікації.

Групова динаміка, зафіксована передусім в етюді «Залишитись», виявила механізм соціального зараження емоцією: колективний сміх виник не через об'єктивну комічність ситуації, а через те, що один учасник надав групі «дозвіл» на реакцію. Збереження цього моменту в повному обсязі без монтажного скорочення є одночасно художнім і методологічним рішенням: саме цілісність епізоду і є його аналітичною цінністю як документу колективної психології.

Принципово важливим результатом практичного блоку є спостереження щодо природи «нерабочого» матеріалу. Моменти між офіційними завданнями — репліки, вимовлені без розрахунку на запис, рухи без розрахунку на кадр — систематично виявлялись документально сильнішими за заплановані сцени. Це є прямим практичним підтвердженням принципу Мстислава Чернова, сформульованого у розділі 3.2: режисер не може і не повинен повністю контролювати документальну реальність; його завдання — бути готовим зафіксувати те, що виникає поза планом.

Загалом практичний блок засвідчив, що між теоретичним описом художнього методу і його практичним втіленням існує продуктивний зазор. Саме в цьому зазорі — між умовою, яку формулює режисер, і реакцією, яку він не може передбачити, — народжується власне документальне кіно як художня форма. Цей висновок, отриманий не через аналіз чужих фільмів, а через безпосередній авторський досвід, підтверджує обґрунтованість включення практичного блоку до структури дипломного дослідження і надає його теоретичним положенням додаткової аргументаційної ваги.

ВИСНОВКИ

1. На основі аналізу наукової розробки теми художніх трансформацій українського документального кіно виявлено, що більшість наукових праць мають фрагментарний і оглядовий характер. Вони здебільшого зосереджуються на окремих фільмах чи режисерах, або ж розглядають документалістику виключно в контексті журналістики та медіакомунікацій, ігноруючи її як самостійну художню практику. Відсутнє системне дослідження естетичних змін у кіномові, жанрових структурах та способах репрезентації реальності. Це підтверджує актуальність і новизну обраної теми, адже саме комплексний аналіз дозволяє виявити стійкі тенденції та переломні моменти розвитку. Важливо також зазначити, що у вітчизняному кінознавстві бракує інтеграції західних теоретичних концепцій (зокрема постколоніальних студій, теорії культурної пам’яті, аналізу гібридних форм), що обмежує можливості порівняльного аналізу. Відтак, дана робота заповнює суттєву прогалину у дослідженні, пропонуючи системний підхід до вивчення художніх трансформацій української документалістики.

2. Аналіз пострадянської спадщини засвідчив, що у 1990-х роках українське документальне кіно розвивалося в умовах глибокої кризи виробництва та відсутності державної підтримки, проте саме цей період став важливим для формування нових художніх стратегій. Відхід від радянських ідеологічних конструктів супроводжувався пошуком нової культурної ідентичності, що проявилося у прагненні режисерів до переосмислення історичної пам’яті та створення авторських форм. Роботи Сергія Буковського стали знаковими прикладами документального осмислення трагедій минулого, тоді як Олександр Балагура демонстрував поетичний підхід до реальності, закладаючи підвалини для нової естетики. У цей період документалістика виконувала функцію культурного свідчення, фіксуючи процеси самоідентифікації суспільства. Поряд із цим відсутність інституційної підтримки

та технічних ресурсів сприяла експериментальному характеру робіт, що стало важливим чинником у формуванні авторських стилів.

3. Показано, що період 2000-х років був підготовчим для подальших трансформацій і мав значення для становлення інституційної інфраструктури документального кіно. Відбулося формування незалежних продюсерських центрів, активізація фестивального руху, поява нових режисерських імен, які поступово інтегрували українську документалістику у міжнародний контекст. Важливим чинником стала діяльність Світлани Зіновєвої як продюсера, яка ініціювала створення культурних програм («Світ мистецтва», «Фотограф») і сприяла розвитку нових форм документального кіно, орієнтованих на культурний аналіз та естетичні пошуки. Висвітлено значення робіт Романа Бондарчука, що отримали міжнародне визнання, та експериментів Ігоря Стрембіцького, які засвідчили прагнення до авторського стилю. Відповідно, 2000-ні роки стали етапом поступового відновлення та підготовки ґрунту для вибуху нових художніх парадигм у 2010-х.

4. Встановлено, що Революція Гідності та війна на Сході України стали переломним моментом для української документалістики, визначивши нові тематичні та естетичні пріоритети. Фільми Сергія Лозниці («Майдан»), Євгена Афінеєвського («Зима у вогні»), Олександра Течинського, Олексія Солодунова та Дмитра Казака («Все палає») стали художніми документами епохи, та важливими культурними артефактами, що засвідчили нерозривний зв’язок між естетикою та етикою документування. У цих роботах художня форма поєднується з моральною позицією автора, що є принципово важливим у контексті воєнної документалістики. Водночас цей період характеризується появою гібридних форм, які поєднують документальність із художнім пошуком, що дозволяє створювати нові способи репрезентації реальності. Відтак 2010-ті роки стали часом формування нової естетичної парадигми, яка інтегрує українське документальне кіно у світовий кінопроцес.

5. Доведено, що у 2010–2020-х роках українська документалістика активно інтегрувалася у світовий кінопроцес завдяки появі гібридних форм та нових способів репрезентації реальності. Використання docudrama, mockumentary та вербатім дозволило поєднувати документальність із художнім пошуком, створюючи нові естетичні парадигми. Знакові роботи Максима Васяновича , Аліни Горлової, Мстислава Чернова засвідчили здатність українських режисерів інтегрувати локальні теми у глобальний контекст, отримуючи міжнародне визнання. Паралельно персональні історії та індивідуальні наративи стали важливим інструментом осмислення соціальних процесів, що підтверджує універсальність української документалістики у світовому культурному дискурсі.

6. Узагальнення результатів показало, що українське документальне кіно виконує функцію культурної пам’яті, фіксуючи ключові історичні події та трансформуючи їх у художні образи. Воно стало важливим інструментом осмислення пострадянської ідентичності, формування нових ціннісних орієнтирів та відображення суспільних травм. Фільми Сергія Лозниці, Євгена Афінеєвського, Романа Бондарчука, Мстислава Чернова та інших митців документують реальність, створюючи художні інтерпретації, що формують колективну пам’ять. Таким чином, документалістика в Україні перетворилася на один із ключових інструментів культурного самопізнання та міжнародної комунікації.

7. Практичні експерименти у студії «Імпровізації» підтвердили можливість застосування художніх прийомів українських документалістів у творчому процесі та довели практичну цінність дослідження. Використання методів вербатім, інтерв’ю та гібридних форм у власних експериментах засвідчило, що результати теоретичного аналізу можуть бути апробовані у мистецькій практиці. Це доводить, що дослідження має як академічне, так і прикладне значення, відкриваючи перспективи для подальших творчих проєктів, які поєднують документальність із художнім пошуком.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алфьорова З. І. До питання про наукові практики креативного сектору аудіовізуальної сфери / З. І. Алфьорова // Аудіовізуальне мистецтво: тенденції та перспективи розвитку : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. ХДАДМ, 15–17 трав. 2025 р. / Харків. держ. акад. дизайну і мистец. – Харків : ХДАДМ, 2025.

2. Анікін Л. «Моя адреса — Соловки», 1991–1992. Довідка: Держкіно України. URL: https://www.ukrkino.com.ua/

3. Балагура О. «Час життя об'єкта в кадрі», 2012. Вікіпедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A7%D0%B0%D1%81_%D0%B6%D0%B8%D1%82%D1%82%D1%8F_%D0%BE%D0%B1'%D1%94%D0%BA%D1%82%D0%B0_%D0%B2_%D0%BA%D0%B0%D0%B4%D1%80%D1%96

4. Бассель Д. Документальне кіно в умовах повномасштабної війни: зміщення акцентів // Суспільне Культура. 2024. URL: https://suspilne.media/culture/638398

5. Бачення метелика — Каннський кінофестиваль 2022, програма «Особливий погляд» // Кіноклуб. URL: https://kinoklub.org.ua/ua/films/butterfly-vision/

6. Брус І. Документальне кіно як форма культурної пам’яті в Україні 1990-х // Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». – 2018. – № 38. – С. 102–110.

7. Брюховецька Л. Минуле та майбутнє українського документального кіно // Кіно-Театр. – 2019. – № 3. – С. 12–18.

8. Брюховецька Л. Українська документалістика: історія та сучасність // Кіно-Театр. – 2018. – № 2. – С. 7–14.

9. Брюховецька Л. Українське кіно: від розпаду до відродження // Кіно-Театр. – 2001. – № 3. – С. 12–18.

10. Буковський С. «Назви своє ім'я» (Spell Your Name), 2006. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B0%D0%B7%D0%B2%D0%B8_%D1%81%D0%B2%D0%BE%D1%94_%D1%96%D0%BC%27%D1%8F

11. Вечерський В. Крим в контексті «Світу України» / Віктор Вечерський // Хроніка-2000 : укр. культурол. альм. – К., 2000. – Вип. 34 : Крим – крізь століття. – С. 346–348.

12. Горлова А. «Цей дощ ніколи не скінчиться». Інтерв'ю // Українська правда. Життя. 2022. URL: https://life.pravda.com.ua/culture/2022/09/29/250632/

13. «День українського добровольця» (2022). Режисер Володимир Тихий // Телеканал «Дім». Українська документалістика. URL: https://kanaldim.tv/ukrayinska-dokumentalistyka-top-5-filmiv-yaki-slid-podyvytysya/

14. Десятник Г. Мистецтво, зупинене на злеті / Г. О. Десятник // Світ соціальних комунікацій : наук. журн. / Київ. міжнар. ун-т, Донец. нац. ун-т. – К., 2012. – Т. 7. – С. 136–138.

15. 20 днів у Маріуполі отримав «Оскар» за найкращий документальний фільм // Суспільне Культура. 2024. URL: https://suspilne.media/culture/702656-20-dniv-u-mariupoli-otrimav-oskar-za-najkrasij-dokumentalnij-film/

16. Документальне кіно та соціальні зміни в Україні. URL: https://docudays.ua/eng/news/docudays/ukrainian-documentary-social-change/

17. Документальне кіно України після 2014 року: нові форми свідчення. Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. URL: https://mari.kiev.ua/documentary-ukraine-2014

18. Драчова О. Документальний фільм І. Стрембіцького «Подорожні» як комунікативна подія в сучасному українському медіапросторі / О. П.

Драчова // Наук. зап. Ін-ту журналістики / КНУ ім. Т. Шевченка. – К., 2010. – Т. 40. – С. 209–212.

19. Драчова О. Карнавально-ігрове начало в документальному фільмі «Небезпечно вільна людина» [реж. Р. Ширман] як комунікативна інтенція постмодерної доби / О. Драчова // Теле- та радіожурналістика : зб. наук.-метод. пр. / Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. – Львів, 2010. – Вип. 9, ч. 2. – С. 62–67.

20. Драчова О. Комунікативні стратегії сучасного українського документального кіно (на матеріалі фільму І. Стрембіцького «Подорожні») / О. П. Драчова // Вісн. Харк. нац. ун-ту. – Х., 2009. – № 874 : Серія «Соціальні комунікації». – Вип. 1. – С. 23–27.

21. Драчова О. Комунікативні стратегії сучасного українського документального кіно / О. П. Драчова // Вісн. Харк. нац. ун-ту. – Х., 2009. – № 874 : Серія «Соціальні комунікації». – Вип. 1. – С. 23–27.

22. Економічна ситуація в Україні у 1990-х роках. URL: https://ukrainer.net/ekonomichna-sytuatsiya-v-ukraini-u-1990-h-roky/

23. «Живі» Сергія Буковського. URL: https://detector.media/withoutsection/article/49203/2009-11-11-zhyvi-sergiya-bukovskogo-pokazhut-u-ssha/?utm_source=chatgpt.com

24. Зінов'єва Світлана Людомирівна. Вікіпедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Зінов'єва_Світлана_Людомирівна https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D1%96%D0%BD%D0%BE%D0%B2%27%D1%94%D0%B2%D0%B0_%D0%A1%D0%B2%D1%96%D1%82%D0%BB%D0%B0%D0%BD%D0%B0_%D0%9B%D1%8E%D0%B4%D0%BE%D0%BC%D0%B8%D1%80%D1%96%D0%B2%D0%BD%D0%B0

25. Зінченко Л. Сергій Буковський та новий кінематографічний погляд на історію / Лілія Зінченко // Українське кіно від 1960-х до сьогодні. Проблема

виживання : зб. наук. ст. / Центр кінематогр. студій НаУКМА ; упоряд. Л. Брюховецька. – К., 2010. – С. 164–175.

26. Іллюшина Т. Світ мистецтва через 100 років (про фільм «Тотальна фотогафія» С.Зінов'євої та В. Кабаченка)// Фото і відео (Київ). 1998. Квітень С. 36-37.

27. Іллюшина (Павлова) Т. Світ мистецтва // Фото и видео (Київ). 1998. Квітень. С. 36-37.

28. Канівець А. «Повернення спадщини» і «забута» історія в сучасному українському кіно. Журнал «Кіно-Театр», № 5, 2025 URL:

29. Кияшко Ю. Специфіка побудови відеозображення в екранних мистецтвах: спільне й відмінне в кіно та на телебаченні / Ю. П. Кияшко // Держава та регіони. Серія «Соціальні комунікації» / Класич. приват. ун-т. – Запоріжжя, 2011. – Вип. 2. – С. 50–54.

30. Коваль О. «Укркінохроніка» функціонує / Олександр Коваль // Мистецькі обрії'2001–2002 : альманах / Ін-т пробл. сучас. мистец. АМУ. – К., 2003. – Вип. 4/5. – С. 597–598.

31. Кондратьєва М. Документальна стилістика початку XXI ст. / Марина Кондратьєва // Сучас. мистец. : наук. зб. / Ін-т пробл. сучас. мистец. АМУ. – К., 2004. – Вип. 1. – С. 247–254.

32. Кравченко О. В. Впливи цифрових інформаційних технологій на трансформації в культурній сфері.* — 2021.

33. Кулик Г. В. Пошук ідентичності у візуальній мові документального кіно України (друга половина 1980-х – 2020-ті). Харківська державна академія культури, 2024 URL:

34. Купінська А. "Час життя об’єкта в кадрі" - кіноексперимент на межі фантазії та реальності //Українська правда. життя. 16 грудня 2012. URL: http://life.pravda.com.ua/culture/2012/12/11/117467/

35. Лариса Кадочникова в об’єктиві Дмитра Томашпольського. URL: https://day.kyiv.ua/article/kultura/avtoportret-bez-retushi?utm_source=chatgpt.com

36. Левченко О. Міфологія в документальному кіно / Олена Левченко // Дух і Літера / Нац. ун-т «Києво-Могилян. акад.». – К., 1998. – № 3/4. – С. 195–205.

37. Літературне свідчення про Донбас: антологія текстів 2014–2022 рр. / упоряд. В. Єрмоленко. Київ: Дух і Літера, 2022. 320 с.

38. Марченко В. Коли і що мала б підтримувати держава? / Валентин Марченко // Українське кіно від 1960-х до сьогодні. Проблема виживання : зб. наук. ст. / Центр кінематогр. студій НаУКМА ; упоряд. Л. Брюховецька. – К., 2010. – С. 209–213.

39. Марченко С. Відтворення історії засобами кіно: ретроспективний погляд / Сергій Марченко // Наук. вісн. КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого : зб. наук. пр. – К., 2011. – Вип. 9. – С. 91–103.

40. Марченко С. Зняти фільм в Україні наприкінці ХХ століття : з досвіду режис. роботи в наук.-попул. фільмі «Відгомін забутого неба» / Сергій Марченко // Україна. Наука і культура : щорічник / НАН України. – К., [1999]. – Вип. 30. – С. 424–427.

41. Марченко С. Методологічні засади вивчення історично-пізнавального кіно / Сергій Марченко // Сучас. пробл. худож. освіти в Україні : зб. наук. пр. / Ін-т пробл. сучас. мистец. АМУ. – К., 2008. – Вип. 4. – С. 162–177.

42. Марченко С. Принципи типологій екранного історіотворення фільмів науково-популярного серіалу «Невідома Україна» / Сергій Марченко // Наук. вісн. КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого : зб. наук. пр. – К., 2007. – Вип. 1. – С. 146–160.

43. Марченко С. Проблеми вивчення історії біографічного фільму / Сергій Марченко // Мистецькі обрії'2000 : альманах / Ін-т пробл. сучас. мистец. АМУ. – К., 2002. – Вип. 3. – С. 213–221.

44. Марченко С. Українська культура у контексті науково-популярного кіно / Сергій Марченко // Творчість І. Карпенка-Карого: слово і дія через віки : зб. наук.-метод. пр. / КНУТКіТ. – К., 2005. – С. 170–176.

45. Марченко С. Історично-пізнавальне кіно як феномен незалежної України / Сергій Марченко // Українське кіно від 1960-х до сьогодні. Проблема виживання : зб. наук. ст. / Центр кінематогр. студій НаУКМА ; упоряд. Л. Брюховецька. – К., 2010. – С. 190–208.

46. Молоде українське кіно: нові тенденції // Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». – Київ, 2021. – № 43. – С. 95–103.

47. Москаленко О. Старт з «Кінохроніки» / Олена Москаленко // Мистецькі обрії'2004 : альманах / Ін-т пробл. сучас. мистец. АМУ. – К., 2005. – Вип. 7. – С. 431–433.

48. Мюллер Т. Олександр Балагура: Час життя об’єкта в кадрі // Сценарна майстерня. 21.03.2013. URL: https://screenplay.com.ua/plot/?id=446

49. Нариси з історії кіномистецтва України / Академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва ; ред.-упоряд. І. Зубавіна ; голова ред. кол. В. Сидоренко. – Київ : Інтертехнологія, 2006. – 864 с. : фотоіл. – ISBN 978-966-96714-9-3.

50. Новий європейський документальний рух. URL:

51. Новикова Л. Роль сучасної української кінодокументалістики в моделюванні національної ідентичності / Людмила Новикова // Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. / Ін-т пробл. сучас. мистец. НАМУ. – К., 2012. – Вип. 12. – С. 147–154.

52. Одинець О. Український документальний відеофільм. Перші кроки / Олексій Одинець // Наук. вісн. КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого : зб. наук. пр. – К., 2010. – Вип. 7. – С. 99–118.

53. Олендер В. Вони були першими / Віктор Олендер // Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. / Ін-т пробл. сучас. мистец. НАМУ. – К., 2012. – Вип. 12. – С. 145–146.

54. Павлова Т. Земля–вогонь–вугілля–залізо–руда–пил–бруд–повітря–вода… // Kino-Коло (Київ). 2006. № 32. С. 28–29.

55. Пересецький Р. «Людина з кіноапаратом» (1929) як дослід телевізійної кінорефлексії / Р. Д. Пересецький // Культура України : зб. наук. пр. / ХДАК. – Х., 2010. – Вип. 29. – С. 214–221.

56. Пересецький Р. Метаопис у сучасному кіно: український контекст / Р. Д. Пересецький // Культура України : зб. наук. пр. / ХДАК. – Х., 2009. – Вип. 28. – С. 168–178.

57. Пономаренко М. Симфонія образів // Domus Design, 2010, № 2 (77). – С.37.

58. Порцелянова війна: все, що варто знати про фільм та де дивитися // Суспільне Культура. 2025. URL: https://suspilne.media/culture/957531-porcelanova-vijna-ci-otrimae-stricka-pro-zitta-ukrainskih-mitciv-pid-cas-vijni-oskar/

59. Правило І. Документальне кіно як головний напрям українського кінематографу в умовах війни : матеріали ІІІ Міжнародної науково-практичної конференції. Київ, 2023. С. 47–52. (Фільм «Квіти на темному тлі»)

60. Рябчук М. Постколоніальний синдром: спостереження за українською культурою. – Київ : Критика, 2011. – 320 с.

61. Світові успіхи української документалістики (1991-2014). URL: https://culturepartnership.eu/ua/article/ukrainian-documentary-cinema?utm_source=chatgpt.com

62. Смоляр Н. О. Вплив технологій на розвиток екранного мовлення.* — 2023. URL:

63. Становище українського кіномистецтва та театру в добу незалежності. URL:

64. Стратегії реалізації продюсерської системи в Україні // Аудіовізуальне мистецтво: тенденції та перспективи розвитку : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. ХДАДМ, 4–5 квіт. 2024 р. / Харків. держ. акад. дизайну і мистец. – Харків : ХДАДМ, 2024. – С. 6–8.

65. Титар О. В. Філософсько-культурні перспективи ідентичностей Східної України на матеріалі кінофестивалю «Kharkiv MeetDoc–2018». Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2019 URL:

66. Українська документалістика 1990-х років. URL: https://uaculture.org/texts/ukrainian-documentary-1990s/

67. Українське документальне кіно про війну: добірка нових фільмів // Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». – Київ, 2021. – № 42. – С. 87–94.

68. «Українські документальні фільми: глибина правди в кадрі», Gelios, 2025 URL:

69. Фільм Ірини Цілик «Земля блакитна, ніби апельсин» — у конкурсі кінофестивалю Sundance // Kinowar. 2019. URL: https://kinowar.com/%D1%84%D1%96%D0%BB%D1%8C%D0%BC-%D1%96%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%B8-%D1%86%D1%96%D0%BB%D0%B8%D0%BA-

%D0%B7%D0%B5%D0%BC%D0%BB%D1%8F-%D0%B1%D0%BB%D0%B0%D0%BA%D0%B8%D1%82%D0%BD%D0%B0-%D0%BD%D1%96%D0%B1/

70. Babylon’13: Хроніка Революції. URL:

71. Центр досліджень усної історії та культури. Архів усних свідчень учасників подій на Сході України. URL: https://oralhistory.org.ua/war-archive

72. Час і простір у кіно Олександра Балагури. URL: https://www.istpravda.com.ua/articles/2012/03/26/78415/?utm_source=chatgpt.com

73. Шершньова К. Сучасне українське документальне кіно: проблеми розвитку / Катерина Сергіївна Шершньова // Мистецтвознавчі зап. : зб. наук. пр. / НАКККіМ. – 2012. – Вип. 22. – С. 154–161.

74. Як розвивалося документальне кіно України — від ВУФКУ до «Оскара». ELLE Україна. URL:

75. Як там Катя? Дебютна стрічка Крістіни Тинькевич отримала дві нагороди у Локарно // Elle Ukraine. 2022. URL: https://elle.ua/ludi/novosty/ukrainskiy-film-yak-tam-katya-zdobuv-dvi-nagorodi-na-kinofestivali-u-lokarno/

76. Ігор Стрембіцький: як українське кіно вперше підкорило Канни. URL: https://suspilne.media/culture/132145-ukrainske-kino-v-kannah-istoria-peremog/?utm_source=chatgpt.com

77. 12 new Ukrainian documentaries funded by ARTE for more than €1.5 million. URL:

78. 35 films and 6 TV series were released with Ukrainian support this year – State Film Agency. URL:

79. Afineevsky E. Winter on Fire: Ukraine's Fight for Freedom, 2015. IMDB. URL: https://www.imdb.com/title/tt4908644/

80. Aston Judith, Gaudenzi Sandra. Interactive Documentary: Setting the Field. — 2012. URL: https://www.researchgate.net/publication/254901905_Interactive_Documentary_Setting_the_Field

81. Aufderheide P. Documentary Film: A Very Short Introduction. – Oxford : Oxford University Press, 2017. – 160 p.

82. Bondarchuk R. Ukrainian Sheriffs, 2015. IDFA — Special Jury Award. URL: https://www.idfa.nl/en/film/a0a4f704-baa8-4166-9a1f-2036cee0ef47/ukrainian-sheriffs/

83. Borden Iain, et al. The Everyday Urbanism Reader. — 2000.

84. Bukovskyi S. The Living (Zhyvi), 2008. Docudays UA / DOCU/CLUB. URL: https://docuclub.docudays.ua/story/-rezhisea-sergiy-bukovskiy-pro-film-zhivi/

85. Cineuropa. Українські ко-продукції у світовому кіно. – Brussels : Cineuropa Publications, 2020. – 132 p.

86. Corner John. Documentary and the Power of Realism. — 2002.

87. de Valck Marijke. Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia. — Amsterdam University Press, 2007.

88. Docudays UA та міжнародний фестивальний контекст. URL: https://docudays.ua/festival-context (docudays.ua in Bing)

89. Ellis J. C., McLane B. A. A New History of Documentary Film. – London : Bloomsbury Academic, 2005. – 400 p.

90. First Cut Lab. Docudrama and Hybrid Forms in Ukrainian Cinema. – Paris : First Cut Lab Publications, 2020. – 112 p.

91. Free, R. War Journalism, Ethics, and the Representation of Suffering. Journalism Practice. 2018. Vol. 12, № 4. P. 445–460.

92. International Documentary Film Festival Amsterdam (IDFA). Awards 2020: Best First Appearance – This Rain Will Never Stop. URL: https://idfa.nl/en/award-winners/2020

93. KyivPost. Alina Gorlova's "This Rain Will Never Stop" wins international acclaim. KyivPost, 2021. URL: https://www.kyivpost.com/post/1899

94. Loznitsa S. Maidan, 2014. Festival de Cannes — Compétition officielle. URL: https://www.festival-cannes.com/en/f/maidan/

95. Milk Chris. How Virtual Reality Can Create the Ultimate Empathy Machine. — 2015. URL: https://www.ted.com/talks/chris_milk_how_virtual_reality_can_create_the_ultimate_empathy_machine

96. Nash Kate. Modes of Interactivity: Analysing the Webdoc. — 2014.

97. Nichols B. Introduction to Documentary. – Berkeley : University of California Press, 2017. – 352 p.

98. Nichols Bill. Introduction to Documentary. — 2017.

99. Nichols, Bill. Introduction to Documentary. URL: https://www.ucpress.edu/book/9780520290402/introduction-to-documentary

100. Pidhora-Hviazdovsky Y. Eternal Questions on Film //The Ukrainian week. Culture, 58913 .URL: http://ukrainianweek.com/Culture/58913

101. Renov M. The Subject of Documentary. – Minneapolis : University of Minnesota Press, 2004. – 280 p.

102. Renov Michael. The Subject of Documentary. — 2004.

103. Rosenthal, Alan. Writing Docudrama: Dramatizing Reality for Film and TV. URL: https://www.routledge.com/Writing-Docudrama/Rosenthal/p/book/9780240516521

104. Shiel Mark. Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context. — 2001.URL:

105. Sontag S. Regarding the Pain of Others. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003. 131 p.

106. The unspeakable in cinema: trauma and audience, 2026 URL:

107. Tryon Chuck. On-Demand Culture: Digital Delivery and the Future of Movies. — New Brunswick: Rutgers University Press, 2013.

108. Ward Paul. The Role of Computer Graphics in Documentary Film Production. — 2011. URL:

109. Yekelchyk S. Ukraine: Birth of a Modern Nation. – Oxford : Oxford University Press, 2007. – 336 p.

110. Zukin Sharon. The Cultures of Cities. — 1995.

ДОДАТКИ

Додаток А. Ілюстрації



Іл. 1. Дзиґа Вертов — режисер-новатор, автор фільму «Людина з кіноапаратом» (1929)



Іл.2. Кадр з документального серіалу «Невідома Україна. Нариси нашої історії»



Іл.3. Студія «Київнаукфільм» — ключова інституція вітчизняного науково-популярного і документального кіно



Іл.4. Сергій Буковський — один із найвагоміших представників сучасної авторської документалістики України



Іл.5. Логотип «Укркінохроніки»



Іл.6. Логотип «Київнаукфільм»



Іл.7. Світлина кіностудії імені Олександра Довженка



Іл.8. Світлина Одеської кіностудії

DOCU
DAYS
UA

Іл.9. Логотип «Docudays UA»



Іл.10 Логотип «Вавилон’13»



Іл.11 Логотип «Inspiration Films»



Іл.12 Кадр з «Радянська Україна №21. Кіножурнал 1957 р.

УкрКіноХроніка».1957 р.


НАЦІОНАЛЬНА КІНЕМАТЕКА УКРАЇНИ

Іл.13. Леонід Анікін. Кадр з фільму «Моя адреса — Соловки», 1991–1992 рр.



Іл.14. Сергій Буковський. Кадр з фільму «Назви своє ім'я», 2006 р.



Іл.15. Сергій Буковський. Кадр з фільму «Живі». 2008 р.



Іл.16. Сергій Маслобойщиков, продюсер Світлана Зінов’єва. «Люди Майдану / People from Maydan. NEVSEREMOS'!». 2004 р.



Іл.17. Сергій Маслобойщиков, продюсер Світлана Зінов’єва. Кадр із фільму «Галшчин дім». 2002 р.



Іл.18. Олександр Балагура, ко-сценарист і продюсер Світлана Зінов’єва. Кадр з фільму «Час життя об'єкта в кадрі», 2012 р. 116 хвил.



Іл.19. Роман Бондарчук. Постер з фільму «Українські шерифи». 2015 р.



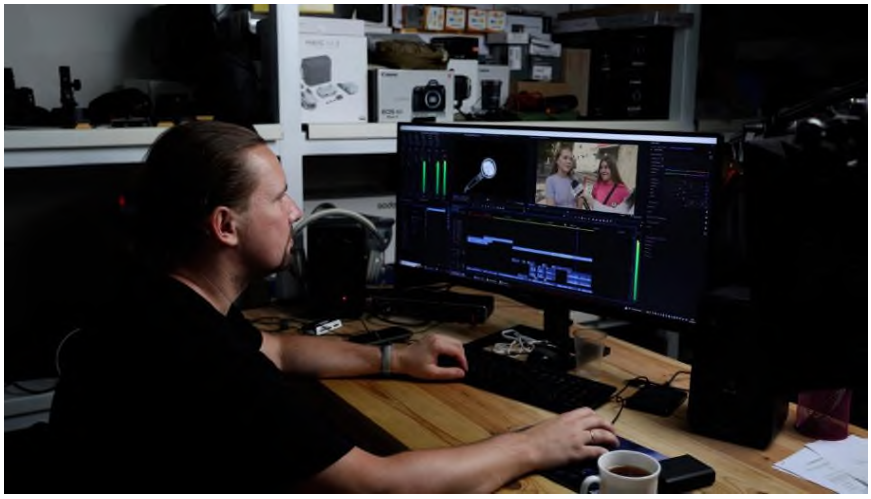
Іл.20. Євген Афінеєвський. Кадр з фільму «Зима у вогні: Боротьба України за свободу». 2015 р.



Іл.21. Сергій Лозниця. Кадр з фільму «Майдан». 2015 р.



Іл.22. Сучасна цифрова камера, яку використовують українські документалісти. Тетяна Симон кадр зйомок серіалу «Свідки. На північ від Києва» 2024 р.



Іл.23. Приклад робочого місця українського монтажера з програмним забезпеченням.



Іл.24. Іванна Хіцінська Кадр з проєкту «Укриття» 2023



Іл.25. Кадр з фільму С.Зінов'євої «Тотальна фотографія». 1994 р.



Іл.26. Кадр із фільму С.Зінов'євої «Тотальна фотографія». 1994 р.



Іл.27. Постер до фільму «Час життя об'єкта в кадрі» (2012) О. Балагури і С.Зінов’євої. Автор постера С. Маслобойщиков



Іл.28. О.Балагура і С.Зінов'єва



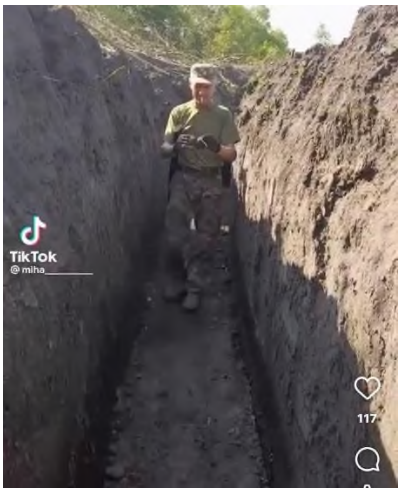
Іл.29. Світлина масових протестів на Майдані. 2014 р.



Іл.30. Документування подій на місці після ракетного удару. 2022 р.



Іл.31. Мстислав Чернов, Євген Малолєтка, Василіса Степаненко під час отримання премії “Оскар”, Лос-Анджелес, 10 березня 2024. Фото: REUTERS / Mike Blake



Іл.32. Типовий скріншот відео з соціальних мереж, про дії на фронті.



Іл.33. Анатолій Нейолов. Театр «Чорний квадрат», світлина з вистави «Ненароджені для війни». 2024р.



Іл.34. Нікіта Торжевський Кадр з фільму «Карлос в Україні»2023р.



Іл.35. Юлія Гонтарук, Роман Любий, Володимир Тихий. Кадр з фільму «Сильніше, ніж зброя». 2014 р.



Іл.36. Аліса Коваленко. Кадр з фільму «We Will Not Fade Away». 2023 р.



Іл.37. Сергій Маслобойщиков, продюсер Світлана Зінов’єва. Кадр з фільму «Свій голос». 2016 р., 77 хвил. (Премія ім. Івана Миколайчука, 2017 р.)



Іл.38. Роман Любий. Кадр з фільму «Залізні метелики». 2023 р.



Іл.39 Ірина Цілик. Кадр з фільму «Земля блакитна, ніби апельсин». 2020 р.



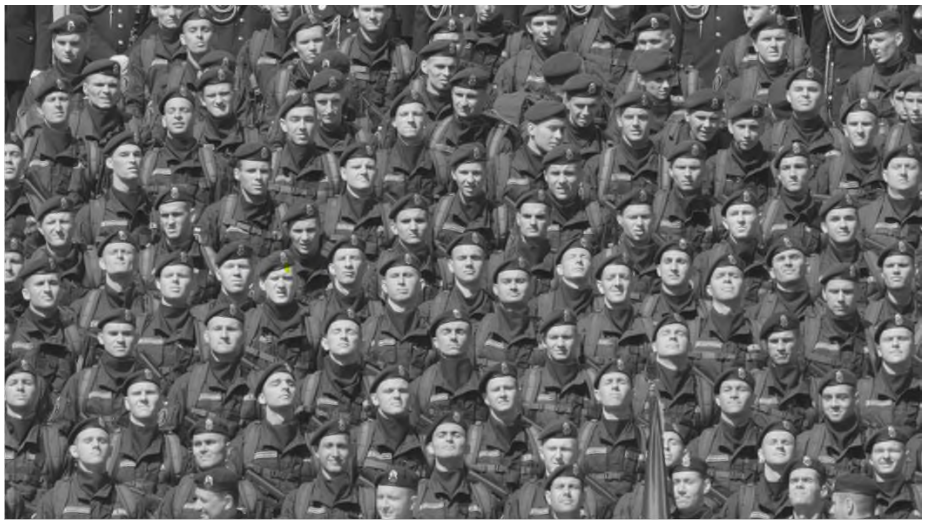
Іл.40. Тарас Томенко. Кадр з фільму «Терикони». 2022 р.



Іл.41. Мстислав Чернов. Кадр з фільму «20 днів у Маріуполі». 2023 р.



Іл.42. Дмитро Грешко. Кадр з фільму «Дівія». 2025 р.



Іл.43. Аліна Горлова. Кадр з фільму ««Цей дощ ніколи не скінчиться». 2020 р.



Іл.44. Максим Наконечний. Кадр з фільму «Бачення метелика» 2022 р.



Іл.45. Слави Леонтьєв. Брендан Белломо. Кадр з фільму «Порцелянова війна» 2024 р.



Іл.46 Володимир Тихий. Кадр з фільму «День українського добровольця» 2022р.



Іл.47. Крістіна Тинькевич Кадр з фільму «Як там Катя?» 2022р.



Іл.48. Олександр Течинський, Олексій Солодунов, Дмитро Казак. Кадр з фільму «Все палає», 2014 р.



Іл.49. Сергія Лисенко. Кадр з фільму «Євромайдан SOS»



Іл.50. Алексій Фурман. Кадр з інтерактивного імерсійного проекту «Aftermath VR: Euromaidan»



Іл.51. Євген Афінеєвський на нагородженні за фільм «Зима у вогні». 2016 р.



Іл.52. Мстислав Чернов на нагородженні премії"Еммі" за фільм "2000 метрів до Андріївки" 2026р.



Іл.53. Єгор Трояновський з командою на вручені нагороди у фестивалі BRIFF(Брюсель) за фвльм «Куба та Аляска». 2025р.



Іл.54. Деніс Рибак. «Експеримент 1: Незавершена думка». 2026 р.



Іл.55 Деніс Рибак. «Експеримент 10: Залишитись». 2026 р.



Іл.56. Деніс Рибак. «Експеримент 6: Предмет». 2026 р.



Іл.57. Деніс Рибак. «Експеримент 2: Руки». 2026 р.



Іл.58. Деніс Рибак. «Експеримент 3: Той, хто дивиться». 2026 р.



Іл.59. Деніс Рибак. «Експеримент 4: Документ і реконструкція». 2026 р.



Іл.60. Деніс Рибак. «Експеримент 5: Без монтажу». 2026 р.



Іл.61. Деніс Рибак. «Експеримент 1: Незавершений портрет». 2026 р.



Іл.62. Деніс Рибак. «Експеримент 8: Інакші всередині». 2026 р.

Додаток Б. Список Ілюстрацій

1. Іл. 1. Дзиґа Вертов — режисер-новатор, автор фільму «Людина з кіноапаратом» (1929)
2. Іл.2. Кадр з документального серіалу «Невідома Україна. Нариси нашої історії»
3. Іл.3. Студія «Київнаукфільм» — ключова інституція вітчизняного науково-популярного і документального кіно
4. Іл.4. Сергій Буковський — один із найвагоміших представників сучасної авторської документалістики України
5. Іл.5. Логотип «Укркінохроніки»
6. Іл.6. Логотип «Київнаукфільм»
7. Іл.7. Світлина кіностудії імені Олександра Довженка
8. Іл.8. Світлина Одеської кіностудії
9. Іл.9. Логотип «Docudays UA»
10. Іл.10 Логотип «Вавилон’13»
11. Іл.11 Логотип «Inspiration Films»
12. Іл.12 Кадр з «Радянська Україна №21. Кіножурнал 1957 р. УкрКіноХроніка».1957 р.
13. Іл.13. Леонід Анікін. Кадр з фільму «Моя адреса — Соловки», 1991–1992 рр.
14. Іл.14. Сергій Буковський. Кадр з фільму «Назви своє ім'я», 2006 р.
15. Іл.15. Сергій Буковський. Кадр з фільму «Живі». 2008 р.
16. Іл.16. Сергій Маслобойщиков, продюсер Світлана Зінов’єва. «Люди Майдану / People from Maydan. NEVSEREMOS'!». 2004 р.
17. Іл.17. Сергій Маслобойщиков, продюсер Світлана Зінов’єва. Кадр із фільму «Галшчин дім». 2002 р.
18. Іл.18. Олександр Балагура, ко-сценарист і продюсер Світлана Зінов’єва. Кадр з фільму «Час життя об'єкта в кадрі», 2012 р. 116 хвил.
19. Іл.19. Роман Бондарчук. Постер з фільму «Українські шерифи». 2015 р.

20. Іл.20. Євген Афінеєвський. Кадр з фільму «Зима у вогні: Боротьба України за свободу». 2015 р.
21. Іл.21. Сергій Лозниця. Кадр з фільму «Майдан». 2015 р.
22. Іл.22. Сучасна цифрова камера, яку використовують українські документалісти. Тетяна Симон кадр зйомок серіалу «Свідки. На північ від Києва» 2024 р.
23. Іл.23. Приклад робочого місця українського монтажера з програмним забезпеченням.
24. Іл.24. Іванна Хіцінська Кадр з проєкту «Укриття» 2023
25. Іл.25. Кадр з фільму С.Зінов'євої «Тотальна фотографія». 1994 р.
26. Іл.26. Кадр із фільму С.Зінов'євої «Тотальна фотографія». 1994 р.
27. Іл.27. Постер до фільму «Час життя об'єкта в кадрі» (2012) О. Балагури і С.Зінов’євої. Автор постера С. Маслобойщиков
28. Іл.28. О.Балагура і С.Зінов'єва
29. Іл.29. Світлина масових протестів на Майдані. 2014 р.
30. Іл.30. Документування подій на місці після ракетного удару. 2022 р.
31. Іл.31. Мстислав Чернов, Євген Малолєтка, Василіса Степаненко під час отримання премії “Оскар”, Лос-Анджелес, 10 березня 2024. Фото: REUTERS / Mike Blake
32. Іл.32. Типовий скріншот відео з соціальних мереж, про дії на фронті.
33. Іл.33. Анатолій Нейолов. Театр «Чорний квадрат», світлина з вистави «Ненароджені для війни». 2024р.
34. Іл.34. Нікіта Торжевський Кадр з фільму «Карлос в Україні»2023р.
35. Іл.35. Юлія Гонтарук, Роман Любий, Володимир Тихий. Кадр з фільму «Сильніше, ніж зброя». 2014 р.
36. Іл.36. Аліса Коваленко. Кадр з фільму «We Will Not Fade Away». 2023 р.
37. Іл.37. Сергій Маслобойщиков, продюсер Світлана Зінов’єва. Кадр з фільму «Свій голос». 2016 р., 77 хвил. (Премія ім. Івана Миколайчука, 2017 р.)
38. Іл.38. Роман Любий. Кадр з фільму «Залізні метелики». 2023 р.

39. Іл.39 Ірина Цілик. Кадр з фільму «Земля блакитна, ніби апельсин». 2020 р.
40. Іл.40. Тарас Томенко. Кадр з фільму «Терикони». 2022 р.
41. Іл.41. Мстислав Чернов. Кадр з фільму «20 днів у Маріуполі». 2023 р.
42. Іл.42. Дмитро Грешко. Кадр з фільму «Дівія». 2025 р.
43. Іл.43. Аліна Горлова. Кадр з фільму ««Цей дощ ніколи не скінчиться». 2020 р.
44. Іл.44. Максим Наконечний. Кадр з фільму «Бачення метелика» 2022 р.
45. Іл.45. Слави Леонтьєв. Брендан Белломо. Кадр з фільму «Порцелянова війна» 2024 р.
46. Іл.46 Володимир Тихий. Кадр з фільму «День українського добровольця» 2022р.
47. Іл.47. Крістіна Тинькевич Кадр з фільму «Як там Катя?» 2022р.
48. Іл.48. Олександр Течинський, Олексій Солодунов, Дмитро Казак. Кадр з фільму «Все палає», 2014 р.
49. Іл.49. Сергія Лисенко. Кадр з фільму «Євромайдан SOS»
50. Іл.50. Алексій Фурман. Кадр з інтерактивного імерсійного проекту «Aftermath VR: Euromaidan»
51. Іл.51. Євген Афінеєвський на нагородженні за фільм «Зима у вогні». 2016 р.
52. Іл.52. Мстислав Чернов на нагородженні премії"Еммі" за фільм "2000 метрів до Андріївки" 2026р.
53. Іл.53. Єгор Трояновський з командою на вручені нагороди у фестивалі BRIFF(Брюсель) за фвльм «Куба та Аляска». 2025р.
54. Іл.54. Деніс Рибак. «Експеримент 1: Незавершена думка». 2026 р.
55. Іл.55 Деніс Рибак. «Експеримент 10: Залишитись». 2026 р.
56. Іл.56. Деніс Рибак. «Експеримент 6: Предмет». 2026 р.
57. Іл.57. Деніс Рибак. «Експеримент 2: Руки». 2026 р.
58. Іл.58. Деніс Рибак. «Експеримент 3: Той, хто дивиться». 2026 р.
59. Іл.59. Деніс Рибак. «Експеримент 4: Документ і реконструкція». 2026 р.

60.Іл.60. Деніс Рибак. «Експеримент 5: Без монтажу». 2026 р.

61.Іл.61. Деніс Рибак. «Експеримент 1: Незавершений портрет». 2026 р.

62.Іл.62. Деніс Рибак. «Експеримент 8: Інакші всередині». 2026 р.